

manoel ricardo de lima



joaquim cardozo
:
um encontro com o deserto

Tese de doutoramento apresentada por Manoel Ricardo de Lima ao curso de Pós-Graduação em Literatura, linha de pesquisa Textualidades Contemporâneas, área de concentração em Teoria Literária, Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, sob orientação da Prof^a Dr^a Maria Lúcia de Barros Camargo, para a obtenção do título de Doutor em Letras.

desterro, 2008

agradecimentos

a Maria da Paz, pelo acolhimento fraterno, pela generosidade do arquivo aberto

a Everardo Norões, pelas boas histórias, o bom café e toda a confiança

aos professores Carlos Capela e Raúl Antelo, pelo precioso das sugestões

aos demais professores do curso e a Elba, sempre atenciosa

ao CNPq

aos amigos (de sempre) da conversa que não carece explicação nunca, a cada um

a Cláudia, muito irmã e de muito perto

ao seu Jeremias, todo silêncio e tempo

a Maria Lúcia, muito especialmente, minha amiga e minha professora

a Júlia, por tudo, sempre, e amor

para o maestro Euré, no céu

sumário

<i>um começo</i>	08
<i>um</i> deserto – deserto	19
<i>dois</i> deserto – assombração	82
<i>três</i> deserto – museu de cabeças	168
<i>um termo</i>	240
<i>bibliografia</i> o uso de meus livros	245
<i>bibliografia: joaquim cardozo</i> os livros de meu uso	257

E este é o deserto numa noite de verão: antigo, impassível, vítreo. Nem morto nem vivo. Apenas presente. (...) Por ele, o deserto está correto e justificado. Pela janela à sua frente avista três ou quatro estrelas brilhando forte sobre os morros. Em voz baixa ele declara: Agora se pode respirar.

Amós Oz

resumo

Este trabalho de pesquisa tenta provocar um encontro da poética de Joaquim Cardozo com o deserto. Ler o deserto como um *fora*, como uma *contemplação*, como um território *sem* marcas fixas e como *assombração*. O deserto como aquilo que pode interferir na história e interromper a catástrofe através de um *pensamento da graça*, de uma *atenção*. Uma leitura crítica da poética de Joaquim Cardozo a partir de seu procedimento com a escritura: *súplica*, *esperança*, *sustentação do paradoxo* e do *contingente* na imagem do *deserto*. A fala suplicante do homem trágico. Uma leitura que atravessa a produção de Joaquim Cardozo: poemas, teatro, textos sobre arte e arquitetura, a crítica de poesia e os relatos.

abstract

This research tries to provoke a meeting between Joaquim Cardozo's poetics and the desert. Reading the desert as an *out*, as a *contemplation*, as a territory without stable marks and as a *specter*. The desert as something that can interfere in history and suspend the catastrophe through a thought of *kindness*, through an *attention*. A critic reading of Joaquim Cardozo's poetics starting from his proceedings with writing: *supplication*, *hope*, *support of paradox* and of the *contingent* in the image of *desert*. The supplicant speech of the tragic man. A reading that crosses over Joaquim Cardozo's production: poems, theater, texts about arts and architecture, the critic of poetry and the reports.

*Olho de frente a cara do presente
e sei que vou ouvir a mesma história porca.*

Belchior

*(...) todos sentimos o que é a poesia.
Ela nos funda, mas não sabemos falar dela.*

Bataille

*Coloco-me na posição de quem faz alguma coisa, e
não mais na de quem fala sobre alguma coisa: não
estudo um produto, endosso uma produção; suprimo o
discurso sobre o discurso; o mundo já não vem a mim
sob a forma de um objeto, mas sob a de uma escrita,
quer dizer, de uma prática: passo a outro tipo de saber
(o do Amador)...*

Barthes

um começo

Em uma de suas entrevistas Foucault afirma que a literatura é “o objeto de uma construção, não o objeto de uma análise, nem de uma redução, nem de uma integração ao próprio campo da análise. Era o repouso, a pausa, o brasão, a bandeira...” (FOUCAULT: 2006, 57). Assim, este trabalho é uma leitura de *algo* da poética de Joaquim Cardozo como *objeto de uma construção* e de um *repouso*, de uma *pausa*, mas ao mesmo tempo uma tentativa de escapar do que pode ser brasão ou bandeira. É uma tentativa de tocar mais perto e mais rente nesta poética que mesmo em silêncio ousa falar como súplica, no sentido do que diz Blanchot, que o suplicante é o falante, é aquele que fala. A palavra como desmedida, por dentro e por fora de uma escritura que não é nem testemunho nem narrativa, mas que apenas insere nela mesma um propósito vertiginoso: ou a fala ou a morte.

Neste limite, proponho uma leitura crítica da poética de Joaquim Cardozo a partir de seu procedimento com a escritura, um procedimento que respira no sentido da súplica, que respira como esperança, como um espaço amplo para a sustentação do paradoxo e do contingente na imagem do *deserto*. Um procedimento que parece armar uma poética para o deserto, entre o território e o ser, num esgarçar do espaço íntimo que é também o deserto, como ermo e como temporalidade. Uma leitura que atravessa a produção de Joaquim Cardozo: os poemas, o teatro, os textos sobre arte, sobre arquitetura, a crítica de poesia, os relatos. A poética de Joaquim Cardozo se insere numa perspectiva do pensamento como sombra ou *assombração*, como uma forma de expressão daquele que tenta cumprir a fala do paradoxo e do homem trágico “para acolher, como fala, a presença infinita e infinitamente silenciosa de outrem” (BLANCHOT: 2007, 86); uma insistência para “falar recusando, mas reservando a fala.” (BLANCHOT: 2007, 86). É uma poética que acontece como uma guerra silenciosa ao tocar o ininterrupto da fala, numa acedia e numa contemplação do ermo. Uma fala que não cessa, que tem jorro contínuo e irreversível, que tem uma serena convulsão de morte; até gerar um balbucio, uma “anulação por acréscimo” como diz Barthes, e para gerar ao menos algum ruído compreensivo, porque é uma poética que dá voltas em torno de si mesma, como um *ritornelo*, uma *tença*, uma *renga*. Quando o balbucio se transforma em rumor, diz Barthes, “é um ruído de linguagem comparável à seqüência de barulhos pelos quais um motor dá a entender que está mal regulado. (...), o balbucio, assim também o bom funcionamento da máquina se estampa num ser musical: o *rumor*.” (BARTHES: 2004, 94)

O rumor comparece na escritura de Joaquim Cardozo como uma súplica do aberto, numa proposição para um *fora* do ser-no-mundo, o que habita o lugar da “tensão extrema entre os contrários, que remonta do sim e não confusamente misturados aos sim e não claramente mantidos em oposição.” (BLANCHOT: 2007, 31) Ao se criar um rumor, impõe-se uma disposição para sair, um rumorejar, um *fora*, um *começar*. Este *começar* está numa imagem de Ernst Bloch quando propõe pensar um ato

radical com a vida no que ele chama de *princípio-esperança*¹, num resgate, num combate, numa delicadeza para a criação de outras formas de vida: uma criança cometendo o desembulho em um presente que acaba de receber. Este desembulho sugere uma proposição seminal de uma leitura do procedimento na poética de Joaquim Cardozo. A criança, ao receber um presente, rompe-o, comete abruptamente o desembulho numa radicalidade da imaginação – como *experiência efetiva*, que seria um modo de transportar para a linguagem o que resta de não-ficção na realidade – e tenta tocar a parte que não toca em nada, o que não está ali:

(...) Uma criança agarra tudo para encontrar o que tem em mente. Joga tudo fora, está incessantemente curiosa e não sabe pelo quê. Mas no novo já vive aqui, o outro com o qual se sonha. Meninos destroem o que lhes é presenteado: eles buscam por mais, desembulham-no. Nenhum menino poderia dizer o que é e jamais o terá recebido. Assim, o que é nosso se esvai, ainda não comparece.

(BLOCH: 2005, 29)

É a criança que fala e que suplica uma invenção descontínua da história ao cometer o desembulho, é um corte, uma interrupção, uma interferência, uma procura antecipada através do limite da imaginação, no limite da ficção. A crítica portuguesa Silvina Rodrigues Lopes, em um interessante ensaio intitulado *A literatura no Limite da Ficção*, aponta para essa mesma questão, de uma outra forma, ao dizer que a evidência disso está numa contradição entre a tradição do pensamento ocidental e uma oposição a uma realidade essencial exterior à linguagem e à percepção; diz ela que “uma certa tradição do pensamento ocidental que, não podendo senão desvalorizar a capacidade de invenção (através da imaginação, *grifo meu*) – na sua obediência a economia dos discursos –, a apresenta como oposição a uma realidade essencial exterior à linguagem e à percepção – as idéias, o espírito ou a matéria.” (LOPES: 2005, 45) Diz ainda que “a ficcionalidade como condição de todo o discurso revela a falha da auto-fundação técnica, ou seja, a falha da ficção enquanto puro artifício” e que é possível, pois, assim, para manutenção do campo tenso, pensar a literatura como uma “experiência dos limites da ficção.” (LOPES: 2005, 87)

¹ Ernst Bloch em seu *L'esprit de l'utopie* (Paris: Gallimard, 1977) aponta os atos na vida como *princípios-esperança*, para, assim, resgatarmos mesmo que parcialmente, a função da criação de novas formas de vida. E principalmente nos três volumes de seu *O Princípio Esperança* (Rio de Janeiro: UERJ / Contraponto; 2005), em que remata contornos para um possível futuro, um mundo possível, outro, e para dizer o quanto o conceito de *utopia* é uma das categorias filosóficas mais importantes do século XX.

Em diante, é esta experiência da literatura como um limite da ficção que sugere abrir um caminho crítico para uma leitura da poética de Joaquim Cardozo que, por sua vez, também impõe um limite da ficção abrindo caminhos, cumprindo o sentido de um caráter destrutivo. Walter Benjamin sugere, como lema e como atividade, o que e o quanto pode o caráter destrutivo: criar espaço, abrir caminho, arejar. Benjamin diz que “o caráter destrutivo não idealiza imagens. Tem pouca necessidade delas, e esta seria a mais insignificante: saber o que vai substituir a coisa destruída. Para começar, no mínimo por um instante: o espaço vazio.” (1987: 236) Importante lembrar que esta tarefa crítica, para Benjamin, remoça, porque o caráter destrutivo rejuvenesce, é jovial, alegre, traz alegria, e não está nem um pouco interessado em ser compreendido porque é adversário do homem-estojo e de sua comodidade dentro de sua caixa. O caráter destrutivo se apresenta como uma consciência histórica, a partir de sua desconfiança e da ciência de que tudo pode dar errado. Nada dura, tudo pode ser outra coisa, como a criança ao desembulhar o presente, e abrir o gesto para inferir que o amanhã nos persegue como uma insuficiência do que somos: “Nenhum momento é capaz de saber o que o próximo traz.” (BENJAMIN: 1987, 237) É o caminho entre as ruínas, entre os destroços da história que interessa à tarefa crítica do destruidor.

Dessa maneira, trata-se de fazer falar o homem trágico dentro do pensamento de Joaquim Cardozo a partir de seu incompreensível, a partir dos caminhos que podem ser abertos entre as ruínas, abrir espaço, e dissecar o espaço até fundir-se com ele. Este homem de pensamento trágico é aquele que, segundo Blanchot, aprende a viver no mundo sem dele tomar posse, parte ou gosto, e aprende a conhecer o mundo a partir de sua própria recusa, que não é geral nem abstrata, mas constante e determinada, e que serve muito mais ao conhecimento do que todo o otimismo racionalista, pois isso o libertaria das mistificações do falso saber. É aquele que fica íntimo do paradoxo, porque caminha íntimo do sim e do não, misturados, acolhendo o ambíguo mas sem aceitá-lo, e compreende o mundo e a si próprio a partir do incompreensível. Assim, torna a sua compreensão do mundo um pouco mais razoável, mais exigente e mais extensa, e é por isso que podemos chamá-lo de homem trágico. Isto é fato consumado no projeto da consciência ao tomar o conhecimento como risco e como possibilidade de fracasso. Diz Blanchot:

(...) o homem trágico é aquele para quem a existência *repentinamente* transformou-se: de claro-escuro, tornou-se a um tempo exigência de absoluta clareza e encontro de espessas trevas, apelo a uma palavra verdadeira e experiência de um espaço infinitamente silencioso, presença, enfim, de um mundo incapaz de justiça e que apenas oferece o escárnio dos compromissos, quando o absoluto, e somente o absoluto, é necessário, mundo inabitável em que é necessário permanecer. Para o

homem trágico, em um instante tudo endureceu, tudo é enfrentamento de incompatibilidades.

(BLANCHOT: 2007, 32)

A proposta é fazer uma leitura da poética de Joaquim Cardozo como a de um homem trágico que assume o lugar da perspectiva desamparada do projeto moderno para além da utopia, do lugar indisponível, e a partir de um certo anacronismo. Note-se que no desamparo singular da história, Joaquim Cardozo manteve-se à margem de uma tradição do poema no Brasil, e se se incluiu como sujeito participante, politicamente, a um modernismo nacionalizante, o fez por outras vias de acesso, como pelo fato de ter sido o engenheiro calculista de Oscar Niemeyer desde a construção da Pampulha, em Belo Horizonte, Minas Gerais, e da construção de Brasília, principalmente, e por exemplo. A postura trágica de Joaquim Cardozo se move também na sua relação com o tempo do *instante*, este tempo sem antes sem depois sem agora, na insegurança desapercibida do *instante*, na própria instabilidade do *instante*, o que pode provocar as imagens de vinco que se montam aqui, como tese, a partir do *deserto* e, numa escavação da experiência como limite, confim e razão trágica; todas escavadas pela assombração do deserto. Um vínculo entre o finito e o infinito do espaço, o incompreensível, o inexplicável, exatamente no ponto em que o inexplicável está para deixar intacto o silêncio.

Um ponto de partida para tocar o *inexplicável*, por dentro do *deserto* e da *assombração*, pode ser o de esquecer algum saber, ou todos, como propõe Derrida em *Che cos'è la poesia*², em que uma leitura de um poema careceria descobrir o que não está ali e para isso, sugere Derrida, é preciso “desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas” para repisar o poema como aquilo que nos assombra, um fantasma, um estrato, alguma coisa espessa, alguma porosidade. E talvez até como uma “máquina portadora de morte”. (DERRIDA: 1992, 303-308) Derrida vai usar também a imagem do *ouriço*, que seria o inadaptado, que seria a bola com seus signos agudos para fora, aquilo que contém o acidente (e que é todo ferida) e que abre feridas, e que também pode provocar uma reviravolta na catástrofe (Benjamin, por sua vez, vai dizer que a verdadeira catástrofe é que as coisas permaneçam exatamente como sempre estiveram). A imagem do *ouriço* figura uma paixão singular, *ahumana*, esse demônio do coração: esquecer o saber para aprender a saber de cor, com o coração, para deixar despedaçado aquilo que pode vir sobre ele como uma benção, ou uma graça. Diz ele que “Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra

² Points de Suspension”. Paris: Galilée, 1992, pp. 303-308. Aqui, me valho da tradução feita por Marcos Siscar e Tatiana Rios e publicada na revista *Inimigo Rumor*, n. 10. SP/RJ: Cosac & Naify / 7Letras. 2006. (113 a 116)

como uma ferida, mas que não abra ferida também.” (DERRIDA: 2006, 115). É este o ponto. E assim, cito um trecho maior deste texto de Derrida:

Para responder em duas palavras, *elipse*, por exemplo, ou *eleição, coração* ou *ouriço*, terá sido necessário a você desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas. A unicidade do poema tem essa condição. Você precisa celebrar, deve comemorar a amnésia, a selvageria, até mesmo a burrice do “de cor”: o ouriço. Ele se cega. Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculista e inadaptado (pondo-se em bola, sentindo o perigo na estrada, ele expõe-se ao acidente). Não há poema sem acidente, não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também. Você chamará poema um encantamento silencioso, a ferida áfona que de você desejo aprender de cor. Ele acontece, então, essencialmente, sem que se tenha que fazê-lo: ele se *deixa* fazer, se deixa levar, sem atividade, sem trabalho, no mais sóbrio *pathos*, estranho a qualquer produção, sobretudo à criação. O poema cai, benção, vinda do outro. Ritmo, porém assimetria. Não há nunca senão poema antes de toda *poiesis*. Quando, ao invés de “poesia”, dissemos “poética”, deveríamos ter especificado: “poemática”. Sobretudo, não permita que se reconduza o ouriço ao circo ou ao carrossel da *poiesis*: nada a se fazer (*poiein*), nem “poesia pura”, nem retórica pura, nem *reine Sprache*, nem “realização-da-verdade”. Apenas uma contaminação tal e tal cruzamento, este acidente. Essa volta, a viravolta *dessa* catástrofe. (...)

De agora em diante, você chamará poema uma certa paixão da marca singular, da assinatura que repete sua dispersão, a cada vez, além do *logos*, ahumana, dificilmente doméstica, nem mesmo reapropriável na família do sujeito: um animal convertido, enrolado em bola, voltado para o outro e para si, uma coisa em suma, modesta, discreta, próxima da terra, a humildade a que você dá um *sobrenome*, transportando-se com isso ao nome para além do nome, um ouriço catacrético, todas as flechas para fora, quando esse cego sem idade ouve mas não vê a morte vir.

O poema pode enrolar-se em bola, mas ainda assim para virar seus signos agudos para fora. Sem dúvida, ele pode refletir a língua ou dizer a poesia, mas ele nunca se refere a si mesmo, ele nunca se move como essas máquinas portadoras da morte. Seu acontecimento sempre interrompe ou desvia o saber absoluto, o ser junto de si em-autotelia. Esse “demônio do coração” nunca se junta, antes se perde (delírio ou mania), expõe-se à sorte ou deixa-se, antes, despedaçar por aquilo que vem sobre ele.

(DERRIDA: 2006, 115/116)

A poética de Joaquim Cardozo está como uma resistência à morte da cultura, mas através de um corpo que sabe que pode morrer, que não se refere nunca a si mesmo, como nos aponta Derrida, e que é como uma queda e uma benção para celebrar a selvageria do saber de cor. Por isso faz todo sentido a idéia do rumor sugerida por Barthes, do balbucio até o "bom funcionamento da máquina" para "se estampar num ser musical", a assimetria e o ritmo do rumor: o que anula qualquer possibilidade de barulho porque provoca exatamente ouvir apenas a evaporação do barulho, um "barulho impossível" ou um barulho que avisa que "algo não está funcionando muito bem". O rumor denota um barulho limite, um barulho impossível, o barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho; rumorejar é fazer ouvir a própria evaporação do barulho: o tênue, o camuflado, o fremente são recebidos como sinais de uma anulação sonora. (BARTHES: 2004, 94)

Se a poética de Joaquim Cardozo é uma que se margeia a si mesma (num possível lugar que seria sua morada-abismo na cultura) é também, principalmente, uma escritura que cutuca de outra forma as estruturas da tradição cultural e literária de seu lugar afetivo, naquilo que se convém chamar de *natio*, o Nordeste brasileiro, como uma interdição e um gesto no espaço, como uma afetividade e um quase-lugar. Ou seja, uma releitura do moderno como o que destrói e propõe para tentar criar uma disposição para sair do enclave deste mesmo moderno, um gesto de aproximação e de perscrutação. Perscrutar como o que disse Santo Agostinho do leitor Ambrósio, bispo da cidade de Milão, por volta de 380-390: "Quando ele lia seus olhos perscrutavam a página". É que Ambrósio jamais lia em voz alta, desfez o saber do livro e propôs que o livro fosse provavelmente silêncio. Um livro como aquilo que ainda poderia ser qualquer coisa, qualquer coisa que *é/seria* sempre outra. *Qualquer-coisa* é pois a parte mais preciosa de uma imagem que não se quer imagem, o deserto. É o mesmo que o "*tal*" barthesiano, o que se aproxima e se distancia de uma imagem, num mesmo movimento, sem ir e vir, sem antes ou depois, mas num mesmo percurso, por isso o deserto. Blanchot chega a dizer que o deserto não é uma imagem. Cumprir a leitura como Ambrósio é respeitar o silêncio, o silêncio como um exílio. Este *qualquer-coisa* silencioso que pode ser aquilo que Blanchot também diz como um pensamento finito a partir do infinito, "(...) que a palavra poética, na perfeição de sua completude, transporte e suporte o vago, a duplicidade e a ambigüidade de vários sentidos, a fim de melhor representar o entre-sentido e o para-além do sentido na direção do qual sempre se orienta." (BLANCHOT, 1984: 71)

É possível remeter depois ao que disse Giorgio Agamben – para me ajudar a ler Joaquim Cardozo nesta perspectiva do instante como possibilidade de encruzilhada e de saída da morada poética do moderno para uma outra nômade no espaço do presente, o deserto – num texto sobre a

política do exílio.³ Agamben comenta, paradoxalmente, acerca de uma reivindicação da filosofia: o exílio como a condição política mais autêntica. Comenta isso a partir de um relato, que não é narrativa nem testemunho, mas uma fala, uma súplica movente; que é quando Sócrates define sua condenação como uma *apodemia*, uma espécie de emigração, de abandono e de exílio. E que isso seria uma reivindicação para uma poesia e uma vida filosófica do abandono, do exílio, num lugar *superpolítico-apátrida* e numa condição radical ou incondicional do *fazer* a escritura também como uma ética. E é como ética que penso estar neste exercício de aproximação do *deserto*, como exílio, através das modulações do instante, num Nordeste – por exemplo – muito diferente do de João Cabral de Melo Neto, que comparece num gesto a que ele denomina de “educação pela pedra”; mas não só, porque João Cabral aponta também para um descaso com a fala, com o falar: a sua ruína. A poética de Joaquim Cardozo faz o Nordeste comparecer, por sua vez, como um lugar aberto, lugar de exílio para um simples “*espectador sensível da máquina do universo*”, das coisas do universo. Ao mesmo tempo também de todas as “coisas do porão”, que não toma distância do presente mas, ao contrário, toma proximidade do presente e de suas expectativas, entra e invade o presente. Este é o homem trágico, contemporâneo antes do espírito humano do que da História. Há em sua poética uma outra máquina do mundo, ainda trágica, talvez a do instante sem tempo e sem lugar algum, *nenhures-alhures / alhures-nenhures*, enquanto a linguagem agoniza numa cosmogonia. É a linguagem como um sem fim do deserto, experiência afetiva e escavada de intensidades, um *começar*, que se acrescido da gagueira sugerida por Deleuze (uma jactância da gagueira, uma *gaguejância*) torna a repetir o gesto da criança que se move no ato do desembrulho para escavar por baixo da história, destruir, atingir uma região sem memória, abrir caminhos, criar espaço. É a linguagem numa luta cósmica, um pensamento acerca da linguagem que mantém o paradoxo. Este paradoxo se sustenta numa fala silenciosa que é ao mesmo tempo grito e súplica, e é gaga:

quando se trata de escavar por baixo das histórias, de rachar as opiniões e de atingir as regiões sem memórias, quando é preciso destruir o eu, certamente não basta ser um “grande” escritor, e os meios permanecem para sempre inadequados, o estilo torna-se não-estilo, a língua deixa escapar uma língua estrangeira desconhecida, para

³ Neste texto, *Políticas del Exilio*, publicado na revista *Archipiélago*, n. 26 / 27 (págs. 41-52), Agamben também aponta para algo que ele chama de “uma zona de indiferença” entre o exilado e o soberano, entre inclusão e exclusão, e toma isto como uma relação jurídico-política originária, mas original ainda que uma oposição entre amigo e inimigo, para daí tomar o quanto a filosofia reivindica o exílio como uma condição política mais autêntica. Diz ele: “o exílio deixa de ser uma figura política marginal para afirmar-se como um conceito filosófico-político fundamental, talvez o único que, ao romper a espessa trama da tradição política ainda hoje dominante, poderia permitir replantar a política do ocidente.” (p.52). *A tradução do espanhol é minha.*

atingir-se limites da linguagem e tornar-se outra coisa que não escritor, conquistando visões fragmentadas que passam pelas palavras de um poeta, pelas cores de um pintor ou os sons de um músico. (...) A obra gaguejante (...), lançada num devir-criança que não é eu, mas cosmos, explosão de mundo: uma infância que não é a minha, que não é uma recordação, mas um bloco, um fragmento anônimo infinito, um devir sempre contemporâneo.

(DELEUZE: 1997, 129)

Joaquim Cardozo fala em desmontar estes “bagaços da história” que moram tão perto de nós, que seria algo como escavar por baixo das histórias, atingir as regiões sem memórias, provocar uma explosão de mundo. Isto pode se aproximar de uma tentativa de reproduzir a idéia do móbil de Camões, da máquina desamparada do mundo e do homem trágico, que é quem pode fazer – de alguma forma – a história se mover ao assumir a sua ruína, ao descobrir caminho entre as ruínas, ao abrir caminhos, arejar, criar espaços. Assim, este trabalho procura provocar um encontro da poética de Joaquim Cardozo com o deserto: uma dobra, um sulco que rompe o território para desfazê-lo, que rompe a escritura para tocar o vazio do sentido da história à altura do coração. Assim, o deserto cumpre o sem lugar da criança surpresa, do inesperado da surpresa, o que sulca o corpo e o pensamento através da experiência poética: ao cometer o desembrulho pode não haver nada ali, sob, embaixo, como sobra da história. Isto remete à “criança escondida” de Benjamin, encerrada no mundo da matéria, que desenfeitiça a casa paterna e procura por ovos de páscoa, insiste em combater o demônio, para tornar a casa um arsenal de máscaras possíveis:

Ela já conhece na casa todos os esconderijos e retorna para dentro deles como quem volta para uma casa onde se está seguro de encontrar tudo como antigamente. Bate-lhe o coração, ela segura a respiração. Aqui ela está encerrada no mundo da matéria. Ele se torna descomunalmente claro para ela, chega-lhe perto sem fala. Assim somente alguém que é enforcado toma consciência do que são corda e madeira. A criança que está atrás da cortina torna-se ela mesma algo ondulante e branco, um fantasma. A mesa de refeições sob a qual ela se acorou a faz tornar-se ídolo de madeira do tempo onde as pernas entalhadas são as quatro colunas. E atrás de uma porta ela própria é porta, está revestida de dila como de pesada máscara e, como mago-sacerdote, enfeitiçará todos os que entram sem pressentir nada. a nenhum preço ela pode ser achada. Quando ela faz caretas dizem-lhe que basta o relógio bater e ela terá de permanecer assim, o que há de verdadeiro nisso ela sabe no esconderijo. Quem a descobre pode fazê-la enrijecer como ídolo debaixo da mesa,

entretê-la para sempre como fantasma no pano da cortina, encantá-la pela vida inteira dentro da pesada porta. Por isso, com um grito alto ela faz partir o demônio que a transformaria assim, para que ninguém a visse, quando quem a encontra a pega – aliás, nem espera esse momento, antecipa-o com um grito de autolibertação. Por isso ela não se cansa do combate com o demônio. A casa, para isso, é o arsenal das máscaras. Contudo, uma vez por ano, em lugares secretos, em suas órbitas oculares vazias, em sua boca rígida, há presentes. A experiência mágica se torna ciência. A criança, como seu engenheiro, desenfiteja a sombria casa paterna e procura ovos de Páscoa.

(BENJAMIN: 1987, 39 / 40)

A idéia é, então, minimamente, seguir uma sugestão da engenharia da criança ao engenheiro Joaquim Cardozo que em sua poética desfaz a matéria e propõe a assombração, o fantasma, o grito silencioso de libertação da linguagem por dentro do deserto e do risco que mora na interferência num museu de cabeças da história: aquele que ao ermar o espaço se torna sua própria sombra. Não há cansaço em combater o demônio, esta é a forma de profanar, de recuperar o encantamento, a experiência mágica, a capacidade de fazer magia. Em um texto chamado *Sobre o problema do ser e do estruturalismo arquitetônico*, Joaquim Cardozo diz que o “estágio da experimentação em que o corpo se deformando começa a deformar, por sua vez, o corpo deformador; (é a) linha definidora que deve estar presente em todo e qualquer experimento humano”. (CARDOZO: 1956) Por fim, insisto numa questão da poética de Joaquim Cardozo como uma política, quando a imagem do deserto se aproxima da viscosidade da *água*, das tensões dialéticas do *mar* e do escombros do *vento* também como deserto, o amplo, o longe, e não apenas o seu gesto como poeta, mas sim algo entre o ser e o mundo trágico como potência questionadora. Como aquilo que sugere Silvana Rodrigues Lopes:

o que tem força de interromper os discursos identitários e que, como tal, só pode ser um gesto sem autoridade, fragmentário, de criação do múltiplo irreduzível. (...) não se deixa enquadrar pelas histórias, formas de organização do passado, nem pelas teorias, que se propõem descrever constantes universais, embora retire de umas e outras recursos com os quais construir o imprevisível. (...) a literatura se afirma como figuração, potência questionadora.

(LOPES: 2005, 08)

É tomando este entre da poética de Joaquim Cardozo como sugestão, e não como discurso para legitimação desta mesma poética – na pauta efetiva / afetiva do instante como experiência do

deserto, também o sem lugar do poema – numa possibilidade de *não* e de coragem para que se possa pensar a construção de uma esperança. Uma leitura crítica da poética de Joaquim Cardozo impõe, sem querer, uma postura para um pensamento da graça, como possibilidade de existência, estar no mundo numa participação ativa, mesmo que apenas para não morrer. O EU de Joaquim Cardozo é todo UM OUTRO, é todo *sem*, e pode até não saber o que é ou que pode vir a ser, mas sabe o quanto cumpre do que pode interromper a catástrofe e, assim, interferir na história; como diz Derrida:

O *eu* apenas é em função da vinda desse desejo: aprender de cor. Tenso para resumir-se a seu próprio suporte, portanto sem suporte exterior, sem substância, sem sujeito, absoluto da escritura em si, o “de cor” deixa-se eleger além do corpo, do sexo, da boca e dos olhos, ele apaga as bordas, escapa às mãos, você o ouve com dificuldade, mas ele nos ensina o coração. Filiação, garantia de eleição confiada em herança, ele pode prender-se a qualquer palavra, à coisa, viva ou não, ao nome de ouriço, por exemplo, entre vida e morte, no cair da noite ou de madrugada, apocalipse distraído, próprio e comum, público e secreto.

– Mas o poema do qual você fala, você divaga, nunca foi nomeado assim, nem tão arbitrariamente.

– Você acaba de dizê-lo. Coisa que seria preciso demonstrar. Lembre-se da questão: “O que é...?” (*ti estí, was ist..., istoria, episteme, philosophia*). “O que é...?” chora o desaparecimento do poema – uma outra catástrofe.

(DERRIDA: 2006, 116)

A poética de Joaquim Cardozo fulgura como aquilo que tensiona o arco da história, o tempo inteiro, mesmo que num sem sujeito da escritura para aprender de cor a borda do gesto; e tomar de cor, saber de cor, o gesto para o deserto como um gesto possível e radical que pode interromper a catástrofe numa fala intensa e ininterrupta para o outro: a potência de um gesto com o coração, a potência de um gesto de amor.

Duas advertências

1) Os textos manuscritos de Joaquim Cardozo, utilizados neste trabalho, me foram cedidos por Maria da Paz Ribeiro Dantas e por Everardo Norões. Fiz cópias de alguns, e outros me foram cedidos já digitalizados porque irão constar da **Obra Completa de Joaquim Cardozo**, a sair, pela Nova Aguilar.

2) Nas referências bibliográficas utilizadas no final das citações dos poemas, optei pelo ano de publicação do poema em livro, mesmo que o livro não tivesse número de paginação. No corpo do texto, amplio a referência com título do livro, ano, contexto. Por isso, essas referências não vêm seguidas de número de página.

um

deserto – deserto

Cenas da vida de Joaquim Cardozo

A tragédia grega e o mar do Nordeste

Chega o Nordeste de Setembro:
O Inverno se foi, com seus ventos.

Tinham voz própria, me dizia:
com as ondas longo discutiam.

Com o Inverno, acaba a temporada
de teatro, a que ele não faltava,

quando ainda engenheiro de campo
arma, à noite, a tenda de pano.

Dizia ouvir, marés inteiras,
diálogos de tragédia grega:

o vento e o mar se apostrofavam
com vozes aos berros, de raiva,

e com tal raiva, com tal nervo,
que dispensava ler o texto.

Dizia sentir o tremendo
da tragédia, seu argumento,

a que o murmurar dos coqueiros
fazia o coro lastimeiro.

Na maré-alta, o pleito sobe,
na maré-baixa, baixa e morre.

O teatro desses personagens
que entoavam vozes sem face

pensava algum dia escrever,
dando ao som um texto que ler.

Seguiria seu ritmo, enchendo-o,
subindo e caindo no silêncio.

Não é essa a curva das estórias?
Não é esse o trajeto da História?

(Não soube se escreveu tais peças.
Talvez, pensando melhor nelas,

Achasse ocioso pôr palavras
em formas vazias tão claras).

Um poema sempre se fazendo

Muito embora sua obra pequena,
vivia escrevendo-se um poema:

não no papel, mas na memória,
um papel de pouca demora.

Na memória, é fácil compor
todo o dia, seja onde for:

sentado, escritor, numa mesa,
ou andando, entre a hora e a pressa

de uma cidade que abalroa,
que exige de quem anda proa,

onde quem anda é entre choques
ou se esgueira como quem foge.

Cardozo levava seu poema:
a poesia, não leva a pena

de fazê-la, a pena é abstrata,
é o fazer, re-fazer, guardá-la.

E nele vai sem romantismos:
nem o de vir de paroxismos

nem o mais de moda e moderno,
de escalar fingidos infernos.

Ele vivia com seu poema
como outros vivem com sua crença:

a dele é o poema do momento,
que leva sem mudar de gênio.

No Recife, em todas as horas,
no Rio, (quem melhor o ignora?)

eis como escrevia, me disse,
o poeta que fez o Recife.

Assim, não deu trabalho aos prelos:
se sequer cuida de escrevê-los!

Se só se alguém lhe pede um poema
Reescreve algum que ainda lembra.

O exilado indiferente

A esse recifense de praias
Obrigam-no a deixar seu mapa:

outro pernambucano, truão,
(nada é do grego Agamenão)

disse que o não queria mais
no espaço de que é capataz.

Seqüestram-no amizades boas,
às carreiras, para Alagoas

e, dos Maceiós, num navio
vem viver federal, no exílio,

(que ele habitaria sem queixa,
nunca de camarinha e mesa).

De calça e paletó de amianto,
ei-lo entre os cantados encantos,

sem sentir que esse mar que o cerne
é o Atlântico do Nordeste:

de Guarabira, Pirangi,
Carne de Vaca, Serrambi.

Recifense, a um cria de engenho,
ditou as canas de seu tempo,

e impaciente, a um mestre-de-obras,
que espera a planta há mais de uma hora,

enquanto ele diz das finezas
da poesia e escrita chinesas:

“Qual, é inconcebível, meu caro,
no Rio, onde o último é o trabalho,

você quer preceder à antiga
conversa de China e poesia.”

Não canavieiro pernambucano,
abria exceção para Campos.

É em Campos que Maria Luísa
E ele ouvem a chuva, sem camisa.

Viagem à Europa e depois

Antes da Guerra, fora à Europa.
Bebeu-a até a última hora.

Por cá, a poesia é sempre o dengue
do falso índio, homossensualmente.

No Nordeste, Freyre e a reação
para trazer a bola ao chão.

Mas é coisa de romancista,

Não de política, polícia.

Volta da Europa ao "Lafaiete",
como se inda ontem lá estivesse.

Escreveu três poemas na Europa:
dois se apagaram na memória.

Compõe alguns poemas, ainda,
mas quase todos viram cinza,

porque, completados, ninguém
colhe-os da memória onde os tem.

Eis talvez o melhor momento
para ele, de seu desempenho:

a Polícia, na mira, o tem;
mas no "Lafaiete" entretém,

e enquanto entretém, entretece,
em sinal mais, quem lá aparece:

é sem pregação, manifesto
(e o gesto só o vê quem de perto);

sabe o gesto sábio é ambíguo:
é sempre com o mesmo sorriso

que devolve o mau poema-sim
e o fascista-sim porque sim.

assim viveu até que o Truão.
Até que Oscar pôs-lhe nas mãos

botar Brasília em pé. Qual a moeda?
Deu-nos um novo Frei Caneca.

João Cabral de Melo Neto

primeiro móbil

Cometer uma leitura da poética de Joaquim Cardozo como tese é, num mesmo movimento, cometer uma leitura ausente de alguns problemas e impasses de certo modernismo brasileiro. Mas é também, num outro mover, uma possibilidade para cometer uma leitura desviante ao aberto de sua poética em relação com este mesmo modernismo pedagógico. A postura trágica, silenciosa, a imagem cambiante de mão firme e serena, contida, o traço melancólico, o arguto e severo e sereno olhar, a contemplação quieta e distraída, uma matemática do mundo, tudo isso pode propor uma anacronia deliberada como procedimento de leitura. Depois, o deserto expandido entre a assombração e o esquecimento como outras imagens que desfazem a sua linha reta, de engenheiro calculista, aponta para o contingente do poema como linha de fuga, e como lugar *sem*, e se impõe quase como um princípio provocador da leitura. Uma outra linha para a construção de uma potência num ato gerador, sem tanto esforço para tocar uma cena da origem, mítica, ancestral, mas sempre numa potência radical e como participação ativa, mesmo que numa participação ausente: ler a poética de Joaquim Cardozo na clave que desfaz a mesma cena de origem, através de um *começar*, para ler um problema da imagem como contato, contágio, como aquilo que não pode ser tocado entre o incomensurável e o desastre. A vida, como gesto amoroso e radical. Ler a poética de Joaquim Cardozo nas suas dimensões matemáticas para o infinito, como uma manifestação do infinito, como também uma *poeira* e uma *arquitetura* da contemplação.

Assim, um princípio para esta leitura do *começar* pode partir de um de seus poemas que imprime desde o título esta potência: *Canto do Homem Marcado*, publicado em seu livro de 1960, **Signo Estrelado**, e que diz de alguma maneira acerca desse olhar de homem trágico, mas num fora da tragédia, e solto numa exterioridade lacerada como contraponto a uma espécie de instrumentalização da ciência; um *começar* por dentro, por uma imagem e uma proposição do abismo. É um poema que diz também de uma linha tênue do fosso ao sem lugar da arte, ao sem lugar para o próprio poema, e que diz do sem lugar da voz muda de um poeta, a outra ruma, e do sem lugar do poeta que mora na experiência do cume, na experiência da distância, numa modernidade brasileira, toda às avessas, para seu gesto mais radical ao *começar*: aquele que *erma o espaço*. Esta questão que se fulgura no poema de Joaquim Cardozo aparece bem antes, por exemplo, num outro sentido para o homem trágico, em Petrarca, quando numa resistência movente da radicalidade contemplativa, um mover-se, sobe o monte conhecido como Ventoux. E lá, no cume do monte, entende que está ali apenas para tirar proveito da vista que alcança com o olhar: contemplar uma paisagem, dar a ver uma paisagem, distraidamente. É a experiência desinteressada com uma paisagem que começa a pressupor uma transgressão, porque como tal ela não é uma possibilidade, não é apenas uma

esperança, nem a pacificação de um universo interior, mas é sim e antes *a experiência do deserto*. A experiência do cume passa a ser a mesma que provoca uma tensão espiritual, porque ela abre o olhar para um fora; um fora a que se pode chamar *desejo*. O estado contemplativo de Petrarca no cume termina provocando um esquecimento de si, e o coloca entre algumas noções com certos prismas, variantes e desmesuras muito latentes à ambigüidade moderna que também estão impressas em Joaquim Cardozo: a distância, a separação, a ausência, o fracasso, o remorso e, principalmente, uma idéia suplementar da vontade.

A contemplação de Petrarca é contrária, quase, ao princípio de Santo Agostinho quando este disse que “olhar o mundo visível é faltar a si mesmo” (1996: x, Viii, 15). Agostinho diz que “os homens vão admirar os cimos dos montes, as ondas do mar, o vasto curso dos rios, o circuito do oceano e o movimento dos astros, e se esquecem de si mesmos” (AGOSTINHO: 1996: x, Viii, 15). Petrarca, mesmo em crise, opta, assim, por ermar no espaço, por *ermar o espaço*. Petrarca incita a si mesmo a cometer uma condição radical, a da errância; mesmo comprimindo-se em punição, e sem repouso, porque gosta de viajar, para provocar a si um deslocamento, provocar a si mesmo um curso que é todo ele um vão do desejo. O filósofo e geógrafo francês Jean-Marc Besse diz em seu texto *Petrarca na Montanha: os tormentos da alma deslocada* (BESSE: 2006) que esse *mover-se* de Petrarca para simplesmente querer, e para simplesmente desejar, ainda não é e nem pode cumprir a exigência contemplativa, mas que o mesmo Petrarca entende que é preciso um gesto mais intenso: querer o querer, desejar o desejo. A montanha passa a ser, ali, para ele, então, uma espécie de consciência aguda de suas fraquezas psicológicas e morais. Petrarca diz sobre isso numa carta que escreve a um amigo e assim, segundo Besse, ilustra de maneira exemplar a transgressão constitutiva da modernidade em relação ao pensamento trágico do homem medieval. Diz ele que “o monte Ventoux é, da mesma maneira, para Petrarca, o deserto onde ele vai, num primeiro momento, desenhar os caminhos e os desvios do seu tormento psíquico” (BESSE: 2006, 03). E é também a experiência do cume que faz com que Petrarca acredite, mesmo por um instante, que há alguma possibilidade de uma reapropriação de seu próprio *EU*. É a vida íntima, diz Besse, que agora se faz exposta sobre a montanha, Petrarca se coloca em cena, como o que sobe, desce, se engana, e até lamenta a sua atitude contemplativa.

O poema de Joaquim Cardozo abre a conversa para a *acídia* (a *acedia*), esta sensação de tristeza que toma Petrarca de assalto, porque é a que diz do homem que quer, que sabe muito bem o que tem que fazer. A acídia por dentro de Petrarca, diz Besse, “é a tristeza da impotência diante de si próprio, é o sentimento que acompanha a consciência, dupla, da divisão da existência e da incapacidade da vontade de sair dessa divisão” (2006: 04). A acídia, ou *acedia*, no poema de Joaquim Cardozo, é também o fim, ou o termo, de uma passagem àquele que erma o espaço para se perguntar

continuamente *qual o sentido do espaço?, qual o sentido ético de uma existência através da condição contemplativa da errância que é o poema?*, e que beira a melancolia do desterrado em sua própria terra e em sua própria condição de errância e fala muda, esta fala sem fim que se dirige ao abismo, porque é uma fala que é também uma tomada brutal de consciência da experiência moderna do deserto, como paisagem distraída, como fora, como uma revolta silenciosa, como uma intenção ética, como aquela fala infensa que se deu no reencontro de Petrarca com Santo Agostinho: a tentativa de vociferar o sentido ausente de que olhar o mundo visível não é faltar a si mesmo, mas entrar a si mesmo. Ou seja, e enfim, o poema de Joaquim Cardozo vai abrindo a provocação a um esquecimento, a uma sombra, a uma claridade sem tamanho que também se pergunta como nomear estas experiências, do deserto e do saber esquecido, como um apelo à ordem: a de um homem, como ele diz e aponta o dedo, a de “um homem ferido no olhar” para entrar em si mesmo. Assim, pois, diz o poema de Joaquim Cardozo:

CANTO DO HOMEM MARCADO

Sou um homem marcado. . .

Em país ocupado

Pelo estrangeiro.

Sou marinheiro

Desembarcado;

Marcho na bruma das madrugadas;

Mas –

Trago das águas

A substância

Da claridade

DA CLARIDADE!

Sou o indefinido,

O inesperado

Viajante da tarde nua,

Que uma dor augusta comoveu. . .

Tudo a renuncia,

Tudo

O que eu conservo

De altivo e puro,

Sob o meu manto adormeceu.

Em outros tempos e antigos
Plantei alfaces, vendi craveiros,
Fui hortelão, fui jardineiro;
E a escura terra. . .

Terra

Dos meus canteiros,
Sempre arqueava o dorso
Ao gesto amigo
De minha mão.

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

Sou um homem manchado de sombra
No sonho, no sangue, no olhar,
Sou um homem marcado. . .
Em país ocupado
Pelo estrangeiro.

Mas esta marca temerária
Entre a cinza das estrelas
Há de um dia se apagar!

Por isso é que me amparo às mãos dispersas da noite. . .
E pelos pés difusos do vento é que marcho
Na bruma das madrugadas. . .
Trazendo das águas a substância

Da claridade
 E um cheiro manso
 De manhã fria. . .

Oh! Soledade!
 Oh! Harmonia!

1952

(CARDOZO: 1960)

O poema parece propor que esta marca, que é também uma mancha, uma sombra, entre solidão e falsa tragédia, a linha harmônica diluída, “sou um homem marcado”, “sou um sonho cravado na morte”, “sou um homem manchado de sombra”, pode ser um salto que aponta para a experiência do cume até a experiência do poema como uma experiência solidária, para uma paisagem contemplada sob o poder ficcional da distração, como fora e desejo, e espaço para o deserto, e mesmo que apenas por dentro. É a experiência do homem que ainda não perdeu a capacidade e o poder ficcional contemplador, talvez, de dizer EU, numa fala abissal, mas sem fim e contínua, e revolta, contemplativamente revolta para ainda manter o seu gesto mais radical: o da esperança. Como sugere Blanchot acerca do homem miserável de Albert Camus, do homem infeliz: “ ‘Eu me revolto, logo nós somos’, disse Albert Camus numa fala em que pôs toda a decisão de uma experiência solidária. Mas aquele que perdeu o poder de dizer EU está excluído dessa fala e dessa esperança” (2007: 144). Assim, esse poema de Joaquim Cardozo fulgura como se fosse a carta que Petrarca envia a um amigo contando os moveres de uma experiência limite que a subida do monte e a chegada ao cume lhe proporcionaram acerca da existência.

Esse poema também aponta para um espectralismo ancestral de Petrarca ao sair da idéia daquele que é preso à terra, a um pecado original: “Hoje provo, na boca, um desgosto, / Hoje tenho, no sangue, um sinal / Que não foi e não é das algemas / Da prisão da Vida, / Nem do jugo da Terra, / Nem do pecado original.” Num outro sentido da acídia, como motor, escala e distância, este poema também é o que pode lançar a poética de Joaquim Cardozo em sua condição de um espectralismo movente, a sombra, o fantasma – a *assombração* – sobre o território que enquanto lhe é uma marca é também a sua desmarca, o seu fora, a sua exterioridade: o Nordeste brasileiro como *deserto*. Petrarca se pergunta *o que é perder-se* se “para a alma perder-se não é outra coisa senão estar no espaço” (BESSE: 2006, 13), *o que é perder-se no espaço, o que é uma vida no espaço*, como intervalo e como distância. Assim, nesse poema, Joaquim Cardozo parece armar o jogo que pontua essas questões e outras, que eclodem em toda a sua poética como um grito: a de uma fala limite que se dirige ao

abismo, que se lança no abismo, numa radicalidade, num extremo sem fim de penetração ao abismo. Como aquilo que também diz Blanchot: “é a fala quando ela fala fora de todo poder de representar e significar” (2007: 158), para tocar de muito perto o inferno da linguagem, o indefinido, o inesperado, “a nódoa do mundo”, “a mancha do país natal”, a do “homem manchado de sombra”, aquele que sabe que pode morrer: “O que mais me marcou na vida foi alcançar a compreensão de ter vindo de uma sombra e de estar agora me dirigindo para outra sombra que suponho não ser a mesma de onde vim.” (CARDOZO: manuscrito, s.d.). É o poema como uma expansão de sensibilidade, como uma experiência demorada do mundo, a do cume, que passa a ser o extremo da experiência silenciosa e brumosa, entre a madrugada e a primeira luz da manhã fria, uma marca que se apaga como território entre as estrelas, uma contemplação temerosa pelo futuro dos homens.

Tanto é que o primeiro texto de Joaquim Cardozo de que se tem notícia, intitulado *Astronomia Alegre*, publicado em duas partes no jornalzinho **O Arrabalde**, de Tegipió, no Recife, números 2 e 3 e datados respectivamente de 15 e 30 de novembro de 1913, começa dizendo: “Era por uma noite fria de dezembro. Um vento úmido e gelado soprava da Serra dos Órgãos. Sonolento e manso o Inhumirim perdia-se nas capoeiras viçosas, banhando com suas vagas cérulas, os brancos nenúfares que bordavam seu leito.”, e prossegue montando a paisagem extrema de uma experiência silenciosa e natural – brumosa e com água, uma recorrência que aparece tanto na figura do mar quanto na imagem dos rios e sempre também como contingente – quando diz de sua personagem, Anastácio, o velho, um conhecedor de ciência porque conviveu com alguns naturalistas de quem foi guia sertão à dentro: “À sombra de grosso visgueiro que ladeava o telheiro, o Anastácio, velho um pouco instruído à custa de tratar com naturalistas e outros homens de ciência, de quem foi guia nos ínvios sertões do Brasil, tratava dos mistérios do céu.” E é dos mistérios do céu, seu verdadeiro fascínio, que advém a resposta quando interpelado porque os mares são de uma cor sombria, e responde que eles são assim “Porque as águas absorvem uma parte da luz, antes de a refletir”. E nessa prisma entre o céu e a cor, a sombra e a luz, lhe vinha o encanto com as constelações. Anastácio, o velho, é um homem que parece ter se tornado espaço, numa espécie de referência a Lambert: “Uns, como Lambert, pensam as plantas, a terra e todos os animais (caso existam) que lá habitam, de cor vermelha.”, e se deliciava com a possibilidade de vida em outros planetas e dizia de seu olhar encantado por Marte, recheando de contemplação a imaginação dos que o ouviam (como se ouvissem a um sábio ou filósofo seguindo o modelo dos diálogos de Platão e epígonos. Os que o ouvem e o interpelam com perguntas e questionamentos são Vicente, Bernardo e Inácio) para interferir na história do homem com seu mote travesso e direto. Em duas passagens interessantes narra o móbil sobre o planeta Marte; na primeira, quando diz: “Sim, meus senhores, falava o velho Anastácio, Marte é aquela estrela de cor avermelhada que brilha a sudeste. Às vezes como outros planetas, aparece em cintilações, às vezes sua luz é calma

e serena.”; e na segunda quando determina categórico o que pensa da vida do homem na terra: “Nós os habitantes da terra, temos apenas uma lua durante a noite; eles lá têm duas: Deimos e Probos; mas em compensação são menores que a nossa. Sua atmosfera é mais pura, o céu é mais límpido e brilhante; logo, os seus habitantes devem ter uma vida melhor que a nossa.” E como bem diz Fernando Py em apresentação ainda inédita a alguns outros relatos, quase contos, de Joaquim Cardozo: são vários e inúmeros os “sugestivos exemplos de um mundo virtual, paralelo, que tanto fascínio exerce sobre Cardozo”, um mundo virtual com todos os seus abismos e com todas as suas cismas.

Ao retomar essa condição da paisagem – elemento para uma contemplação – e também uma outra condição da paisagem, como contemplação moderna da errância e do deserto e suas assombrações, há uma expressão que remonta à imagem dialética: *tornar-se o espaço, tornar-se deserto*. Joaquim Cardozo faz uso de uma cisma em contraponto à condição da assombração: uma “paisagem, profundamente”, para criar outra ruma. Cismar tem a ver com meditar, o que leva e arrasta a um princípio de ponderação, de análise; cismar está muito perto de um *cogito*, de uma *conjetura*, uma condição da *ratio*. Mas a cisma também toma o seu primeiro anteparo na dúvida, numa imprecisão, no indefinido, numa suspeita, no inexplicável, no enigma. E mais ainda, a cisma tem a ver com uma obstinação, uma persistência, uma preocupação obsessiva, uma birra, pensar insistentemente em algo. Insistir, por exemplo, no enigma. A cisma, assim, começaria como ato participativo e gerador de uma poética que estaria muito próxima daquilo a que Bataille chamou de *informe*. Algo que ao começar se move, ao se mover pode ser outro, ao ser outro pode apontar para o que não é, nem poderia ser, apontar para o que não. E isto não se interrompe, é uma elipse contínua numa circularidade também contínua, que se desmancha e se remonta, se desmancha e se remonta, num correr ao sem fim, ao contingente, ao poema como breu do contingente. Bataille diz que o *informe* “é um termo que serve para desclassificar e em geral exige que todas as coisas tenham a sua forma” (1994: 99); e numa presunção da cisma, que “o universo não se parece com nada, e mais não é do que o informe, equivale dizer que o universo é qualquer coisa como uma aranha ou um escarro” (1994: 99). É pois, partindo desta cisma, como imagem e como informe, para tocar uma idéia de lugar, mesmo como se apenas uma imagem tênue e arriscada: tocar uma idéia de construção de um *lugar*, como diz Agamben, o lugar como aquilo que devemos nos habituar a pensar não como se fosse algo espacial, mas como algo mais originário que o espaço, e como pura diferença (2007: 15). O lugar é o incompleto, é o que se ocupa como estrangeiro, como sugere Joaquim Cardozo no citado poema, acima.

Por isso, este Brasil-Pernambuco de onde vem o engenheiro calculista Joaquim Cardozo com seus primeiros textos e poemas esparsos e soltos ao vento, ali em meio às décadas de 1920, 1930, 1940 (seu primeiro livro – **Poemas** – é de 1947, mesmo tendo nascido em 1897, o que indica já como pista cronológica que este livro é uma paciência, uma espera, um desamparo) é um Nordeste quase

irreconhecível (sem os sulcos de sempre tão mapeados por uma narrativa crítica de olhar simplista). Ao tomá-lo por dentro, como território inseguro e sempre outro, extremo e instável, cumpre um percurso rápido de uma outra fala pontual do que se monta como literatura brasileira ou como “excesso de Brasil”, ou como modernismo nacional ou nacionalizante, entre nenhum lugar para o poema nenhum lugar para o poeta. Num texto intitulado *Encontro com a década de 20*, publicado como prefácio à segunda parte do livro de Manuel de Souza Barros, *Década de 20 em Pernambuco* (135-147), publicado em 1972, ele comenta que os pernambucanos estavam a par dos movimentos artísticos franceses, ingleses, alemães, italianos, russos, espanhóis etc; que também sabiam da existência de Schreyer e seu drama silábico Meer, de Blummer e o seu conceito de poesia absoluta, e de tantos outros movimentos literários com e sem manifestos que se propagavam pela Europa e Estados Unidos. Ao seu lado estava um grupo¹ que se reunia em torno da **Revista do Norte**, dirigida e composta por José Maria de Albuquerque e Melo, que era uma “revista ligada às manifestações livres do espírito, por isso o grupo dos seus colaboradores nunca ter feito manifestos, nunca se considerar constituído de homens de letras e o arquivo que possui é mais de arte gráfica do que propriamente de arte literária.” (CARDOZO: 1972) Neste mesmo texto diz ainda que “o modernismo de Mário de Andrade tinha muito pouco de futurismo, estava já ligado ao folclore e ao popular que logo depois de 22 ele explorou largamente”; e o mais interessante é quando chama atenção para o fato de que “antes disso Gilberto Freyre e outros tinham lançado, no Recife, as primeiras sementes de renovação, num sentido regional, e que frutificaram depois com o primeiro Congresso Afro-Brasileiro”. Na perspectiva de Joaquim Cardozo, Gilberto Freyre havia contribuído para um renascimento do regionalismo como uma espécie de *com-fim*, de fronteira ao aberto, sempre movida e sujeita a renovações, sem ranço, e numa empiria entre a vivência e a ciência, uma sociologia de começo. Para Joaquim Cardozo, Gilberto Freyre, provavelmente, era um homem de gênio:

¹ Joaquim Cardozo compara este grupo de poetas em torno da **Revista do Norte** a dois outros grupos de poetas; diz ele: “*Em conversa sempre aludo à semelhança do grupo da Revista do Norte ao grupo d'Abbaye de Créteil cuja existência conhecíamos já naquela data, esse admirável grupo de poetas franceses, como Jules Romain, Duhamel, René Arcos, Charles Vildrac, Channevière, Pierre Jean Jouve e outros, que viviam em comunidade numa velha casa em Créteil, a que deram o nome de Abbaye, onde eles próprios compunham tipograficamente as suas obras; eram todos unanimistas ou simultaneistas.*

“*Às vezes aludo ao movimento norte-americano mais recente dos Beattes (sic) cujo grupo não era tanto de escritores, mas, como de simples amigos, que, embora interessados pela literatura, nem todos escreveram livros. Havia nessas associações a procura natural espontânea de uma poesia anti-intelectual, mais ligada ao ato poético do que à descrição deste ato.*” (CARDOZO: 1972, in BARROS, Manuel de Souza)

Gilberto Freyre, que colaborou na **Revista do Norte**, contribuiu para um renascimento do regionalismo dando-lhe caráter não apenas poético ou literário, mas também vivencial e científico. O regionalismo era uma ordem de coisas sempre sujeita a renovações, desde Natividade Saldanha, desde Juvenal Galeno. Ao regionalismo eu compararia o que foi e ainda o é, para os alemães, o expressionismo, que, como diz Herbert Read: "Expressionism is not like impressionism or post impressionism a specifically modern style in art. It is a rather a style that tends to reappear in north (da Europa) whenever the strength of external influences diminishes". A força das influências externas estava exausta, não só no parnasianismo ou simbolismo, mas também em todos os "ismos". Bem razão tem Parineau quando escreve, num dos números da *Galerie des Arts*: "A arte moderna acabou em 1920, depois disso o que tem aparecido são artistas de gênio".

(CARDOZO: 1972)

E ainda, nesse mesmo texto, quando rapidamente diz o seu interesse por arquitetura, chama a atenção para uma outra linha modernista em que Roberto Burle Marx, arquiteto que projetou e construiu, no Recife, os primeiros jardins públicos da cidade, como os de Casa Forte e do Benfica; depois Luiz Nunes ("um pioneiro da arquitetura moderna no Brasil"), o poeta e matemático Benedito Monteiro, e isto para dizer também que o interesse do movimento de Arte Moderna de São Paulo, de 1922, por arquitetura era nenhum². O Nordeste, assim, para Joaquim Cardozo é a paisagem problemática de sua contemplação, é o seu monte *Ventoux* e a sua experiência trágica do cume, é o seu aberto para um além do moderno e suas pedagogias, é o seu olhar para dentro, para um si mesmo que é sempre UM OUTRO e também o seu abismo. E este seu gesto que é um mover-se ao aberto, um aberto ao regional de outra forma, é que o lança numa perspectiva para a dobra, para a margem, para a escavação da experiência poética desterritorializada, para a sua experiência extrema com o mundo em que vivia. Esta experiência limite é o que faz o SER, e toda uma ética e uma política com o poema e com a vida, em Joaquim Cardozo, advêm dessa relação experimentada com *sem lugar* de

² "Com a Escola de Engenharia surgem outras escolas livres, isto é, não oficializadas, e foi dessa efervescência em torno do conhecimento científico que começaram a surgir os primeiros arquitetos modernos, na linha de Le Corbusier, Mies Van de Rohe, e outros; formava-se, assim, no Recife, o ambiente propício para a instalação da Diretoria de Arquitetura e Urbanismo, a D.A.U., que foi criada em 1934, mas já contando com elementos conhecedores do modernismo na arquitetura a que o movimento de 1922 em São Paulo deu pouca atenção, pois Flávio de Carvalho e G. Warchavchik e Lúcio Costa somente foram reconhecidos e considerados por um grupo da Escola de Arquitetura do Rio de Janeiro que tinha à frente Luiz Nunes e Jorge Moreira, que conseguiram em 1939, depois de intensa campanha, fosse nomeado para diretor da Escola Lúcio Costa, o qual recebeu a colaboração de Warchavchik e outros." (CARDOZO: 1972, in BARROS, Manuel de Souza)

onde ele parte, de onde ele é, de onde ele se projeta para ir ao longe, aos confins de outras singularidades de si mesmo como um ser finito, que morre, que pode morrer e que prefere expor-se a um fora de si, um outro real: o deserto. Jean-Luc Nancy diz que “Este afuera mismo no es a su vez nada más que la exposición de otra arealidad, de otra singularidad – la misma, otra.” (2001: 57) É uma sugestão para entender que a vivência de Joaquim Cardozo, por dentro de sua experiência contemplativa, indica que olhar o mundo não é faltar a si mesmo, mas entranhar-se, embrenhar-se, empenhar-se, num contágio entre um EU, que pode não ser sujeito, e o mundo, que pode ser paisagem, e no que Nancy diz também como *désouvement*, que seria uma forma de vida contra o poder, o que vive na intimidade de um ser estranho, o que cria um avesso à vida nua: “Porque hay esto, este desobramiento que reparte nuestro ser en común, hay ‘la literatura’. Es decir, el gesto indefinidamente retomado e indefinidamente suspendido de tocar el límite, de indicarlo y de inscribirlo, pero sin franquearlo, sin abolirlo en la ficción de un cuerpo común. Escribir para el otro significa en realidad escribir a causa del otro.” (NANCY, 2001, p.124). Uma descrição feita por Joaquim Cardozo, em suas andanças por dentro do sertão nordestino, nos idos de 1920, da paisagem mais perto, nos apresenta a sua *zona de lama preta*, a sua zona de ermo no espaço, o lugar de onde vem a sua penumbra poética:

Nesses trabalhos no sítio do Caçote levantei a margem esquerda do Rio Ibura até a ponte na estrada da Imbiribeira. Desse sítio avistei, certo dia, do outro lado do rio, a Casa Grande do engenho Ibura, situada sobranceira à margem do mesmo (o Engenho Ibura desempenhou papel importante na Guerra Holandesa porque tinha contacto com o Engenho Guararapes, onde se deram as duas últimas batalhas da guerra). Vi muitas vezes a família do senhor-do-engenho viajar pelo rio de barçaça para o Recife (o rio Ibura toma ao chegar a Afogados o nome dessa localidade e se une ao Capibaribe, um pouco antes da ponte do Pina); pela primeira vez entrei em contato com um aspecto da flora pernambucana muito diferente da zona da várzea do Capibaribe onde nasci. Pela primeira vez, vi pés de mangabeira, verdadeiros pequenos bosques de mangabeiras, mangues altos surgindo da lama das marés, cajueiros deitados, espalhados no chão; entrei em contato também com a fauna do Nordeste já perto do mar, o terreno batido onde vivem os guaiamuns rosados e azulados e marias-farinha; zona só atingida nas grandes marés e por isso nelas não crescem mangues. A zona de lama preta freqüentada todos os dias pelas marés, onde nascem os mangues (somente nasce mangue onde a maré entra e recua todos os dias) e, por fim, a parte do rio sempre com água. Na zona dos mangues estão os caranguejos e aratus, na parte sempre com água estão os siris. Entrei em contato

com esses crustáceos, mas também entrei em contato com os viveiros de peixes e os maruins que, às vezes, em nuvens, me atacavam.

Nesses trabalhos, no sítio do Caçote e ao longo da estrada até a estação ferroviária de Tegipió, levei eu de abril a maio de 1920 até maio de 1922, data em que, já estando incorporado como funcionário efetivo, pedi licença para trabalhar na demarcação dos terrenos devolutos da União e ocupados por caboclos, na Baía da Traição, ao norte da Paraíba, demarcação que tinha por fim um loteamento em quadras a serem distribuídas aos referidos indígenas.

Conheci, na Baía da Traição, o que era o Brasil daquele tempo (importante); assisti às festas do mês de junho, onde dançavam cocos de roda (só de mulheres) e coco de embolada, dançado por um solista ao som do palmeado e do tambor; pela primeira vez, além de Santo Antonio, São João e São Pedro, assisti se festejar Santa Ana, com as mesmas danças e emboladas. Algumas delas guardei na memória. Mas, além desse Brasil festivo e alegre assisti ao bárbaro, apanhei maleitas, convivi com os caboclos do aldeamento de São Francisco, do qual recorro sempre o seu chefe, o caboclo Caetano; ameaçado depois por esses mesmos caboclos (descendentes dos aimorés?) comecei o trabalho com guarda-costa e, depois, a tirar, sozinho, a linha pelo divisor de águas do morro de São Miguel (antigo e extinto aldeamento), acompanhado de homens afeitos ao cangaço, que se alugavam naquele então para serviços semelhantes. O chefe do bando chamava-se *Chico Fulô*, e figura no **Coronel de Macambira**³ (*a nota é grifo meu*); a Baía da Traição foi sede de combates na

³ Chico Fulô figura como a personagem de nome Valentão na peça de teatro **Coronel de Macambira**, de Joaquim Cardozo (ver bibliografia). João Denys de Araújo, em texto ainda inédito, apresentando o teatro de Joaquim Cardozo, intitulado *O texto teatral de Joaquim Cardozo: chão cósmico de singulares transfigurações*, diz que "O conjunto de seus textos teatrais é diferente da produção dramática do e sobre o Nordeste porque é um teatro da morte, (...). A morte inserida na vida e propiciadora de vida." Diz também que é um teatro de sombra e luz e muito povoado de duplos, de "personagens-morte" espalhados em regiões de paisagem seca, violenta, hostil. Aponta para uma "ausência de linearidade e verossimilhança, personagens tipificados, objetos animados, figuras zoomórficas, seres fantásticos, sons não verbais, amplitude e diversidade espacial, ritmos complexos, a finitude e a transitoriedade, velamento, desvelamento, enfim, um sonho ou um pesadelo como *O Grande teatro do mundo*, de Calderón, como *A Tempestade*, de Shakespeare, como *O Sonho*, de Strindberg, ou como a magia acrobática da *Ópera de Pequim*, como o teatro *balinês*, como o *Bunraku*, o *Kabuki* e o *Nô* Japoneses. Como os *Nôs* modernos de Yukio Mishima, ou, ainda, como a *Alma boa de Setsuan*, de Brecht." Neste **Coronel de Macambira** temos um *boi* (que está para Joaquim Cardozo como o teatro popular japonês, o *nô*) que nunca começa mas que também nunca termina, num teatro recheado de personagens-morte, que parecem espécies de fantasmas. Diz Denys: "Esses bois nunca terminam, pois também nunca começam. É um círculo em constante movimento, num vaivém que empurra a caminhada, quadro a quadro, passo a passo, dia e noite, numa profusão mirabolante de assuntos e formas." E muito interessante, para este trabalho aqui, quando Denys diz que "O *Boi* de Joaquim Cardozo é teatro dentro do teatro; a fábula é constituída de fábulas que ajudam a passagem do tempo e fornecem pistas ou dificultam

época holandesa, lá encontrei ainda os restos de um forte e vários canhões lançados por terra.

(CARDOZO: 1972)

Um *começar* tomado como gesto tem a ver com uma forma de vida que comparece, que se busca como verdade para o ser-em-comum, porque o que parece estar em jogo na poética de Joaquim Cardozo é um *désouvement*. Propor um *désouvement* é também propor um contra a instituição de uma poética, e mais radicalmente, é manter uma relação aristocrática com a linguagem, o que, me parece, está muito perto deste gesto de Joaquim Cardozo. O *désouvement* em sua poética pode ser lido também nas imagens da sombra ou do vento que passa, porque toda ela estava sempre muito próxima de ser esquecida por ele; assim, ela é também o deserto, e uma inscrição de finitude. É uma poética que não se quer permanência, seus objetos e temas são objetos e temas *sem*. Ao tomar este sentido ausente do nome e do lugar Nordeste, por exemplo, tomo-o como espaço e ermo ao espaço, porque estas questões – *tornar-se o espaço, tornar-se deserto, tornar-se também lugar* – aparecem como problemas incisivos para uma leitura e uma apresentação (não legitimadoras) da poética de Joaquim Cardozo. Isto se move entre a contemplação e a acídia, a *acedia*, numa melancolia fantasmagórica, é uma poética que se descolou sozinha, ou estava e está descolada de composições de pensamento acerca da nação, do estado nacional, da literatura nacional, da euforia do modernismo nacionalista etc. É uma poética do informe, da cisma, do assombro, do fantasma, do deserto, do fora, uma poética que tende ao infinito do esquecimento, até um *désouvement*. Uma poética que se configura nesta expressão cismada, a de uma "*paisagem, profundamente*", que se gera e gera, pois, um redemoinho silencioso e para dentro, é um suplemento que, de certa forma, se imprime sobre o pensamento de Joaquim Cardozo.

Essa imagem dialética de uma paisagem que se aprofunda, ou seja, que se escava, radica, e que se mina como imagem até implodir, porque é também casqueiro e cacimba, ou seja, é também raspa e olho d'água (uma água rasante profunda e ao mesmo subterrânea que mina da terra) da história, aparece num poema de Joaquim Cardozo intitulado *Imagens do Nordeste*, do primeiro livro já anunciado, **Poemas**, publicado em 1947. E é muito importante dizer que este livro, também como uma questão, é um livro todo embrenhado pelo esquecimento, não como tema, mas como proposta de leitura e construção, como procedimento, tendo em vista que Joaquim Cardozo não escrevia seus

a busca do Boi; os quadros se dispõem como barracas de uma feira livre. O público é solicitado a entrar e a sair de cada nova situação criada, conscientemente. Juntamente com as cantadeiras, os números de dança e mímica, acentuando as situações ou criando novas interpretações, além de confrontar linguagens diversas, propiciam um tipo de distanciamento crítico tanto naqueles que agem em cena, como nos que participam como testemunha do ato teatral."

poemas, mas muito mais decorava-os, sabia-os de cor. Esquecia cada poema para sabê-los de cor, saber com o coração. E mais pontualmente, este livro foi organizado por seus amigos que tinham tomado nota de alguns dos poemas que aparecem nele; tomar nota aparece também como se fosse uma outra forma de saber de cor. Essa imagem dialética, pois, retomando, se apresenta como uma cena da experiência cismada e informe com o poema, uma “lâmina ligeira” e uma “flâmula discreta”, quando Carlos Drummond de Andrade, ao escrever o prefácio⁴ deste **Poemas**, diz quase categórico:

“Paisagem profundamente: eis o nordeste, quase irreconhecível pela transformação artística, de Joaquim Cardozo. Um nordeste que concilia o tão apregoadado (e risível) antagonismo estético entre nortistas e sulinos: aqui a subterrânea complexidade, ali o pitoresco elementar. A poesia de Cardozo, extremamente civilizada, é dócil aos mais secretos murmúrios da alma nordestina. É, também ela, ‘flâmula discreta’, ‘lâmina ligeira’.” (ANDRADE: 1947, 7 / 13)

É este vislumbrar de um território “quase irreconhecível” porque pitoresco e elementar, ou seja, imaginoso e vivo, logo *um outro*, que insere o olhar de Joaquim Cardozo em um mundo que insiste em faltar a si mesmo, como uma quebra política do espaço, sendo sempre, e não recusando em nenhum momento a tocar um EU que é todo ele mancha e sombra, e que em nenhum momento abre mão de uma fala ao fosso, de uma fala infinita ao inferno e a um lugar sem: a fala do abismo, a fala que é falta, e como tal, é também desejo e súplica; um desafio à sombra e ao contingente para uma luta corpo a corpo, alma contra alma. Porque, parece, Joaquim Cardozo aceita o fato que uma de nossas obrigações é imaginar o inferno. August Strindberg, em seu romance intitulado **Inferno**, escreve a certa altura: “A solidão e o silêncio me freqüentavam: era a quietude do deserto, solene, terrífica, onde insolentemente desafiava o desconhecido para uma luta de corpo a corpo, alma contra alma.” (1989: 13) Bataille sugere o elemento transgressivo como aquilo que pode quebrar o espaço, “como é que o espaço quebra, perante o nosso olhar que o pudor desvia, a continuidade que lhe é exigível” (1994: 97). É que para ele, Bataille, assim como para Joaquim Cardozo, mesmo que em outra permissão, o espaço é o lugar vadio, difícil de enumerar, difícil de enumerar uma origem porque ele é todo um grande descontínuo, uma paisagem vigarista, subterrânea; é possível dizer *uma paisagem*,

⁴O Prefácio deste livro foi escrito por Carlos Drummond de Andrade ainda na provação de sua relevância e contundência de fala e escrita e, principalmente, postura política com o poema. Assim, muito longe do Carlos Drummond de Andrade que prefaciou toda e qualquer cartilha de poemas que surgia nos e depois dos anos 1970. Este prefácio é demarcador de algumas questões extremamente relevantes da poética de Joaquim Cardozo.

profundamente, mas não como origem, e sim como ato gerador, uma imaginação do inferno, um *começar*.

O fato é que Drummond ainda faz a leitura numa clave binária, mas a desfaz sobremaneira ao cutucar o antagonismo jogando-o para o gesto subterrâneo da “paisagem, profundamente”: a *flâmula discreta*, a *lâmina ligeira* do informe, quiçá. E depois, como murmúrio, o que nos reporta ao balbucio, e ao rumor de Barthes, ao tocar a experiência rumorosa num mover-se à contemplação distraída; uma cisma, uma paisagem do deserto, de certa maneira, para observar o rumor das folhas, das fontes, dos ventos e de todo o estremecer da natureza, para capturar um traço de inteligência, um risco, para assim, depois, capturar um tremor rumoroso da linguagem, “dessa linguagem que é minha Natureza, homem moderno”. (BARTHES: 2004, 97) Assim, apreendemos Joaquim Cardozo: a natureza desértica do homem moderno no seu às avessas, na sua percepção informe e fora de lugar: a do homem trágico picotado pela modernidade, através de um fragmento intangível da fala e do EU que se fulgura em suas imagens poéticas de sombra, de penumbra, desconhecidas, outras, objetos ausentes, entre a geografia e o que não se pode medir.

Isto fica posto no que faz lançar este gesto para o subterrâneo, o que faz Drummond, e fica possível agora reportar a um *começar* contemplativo e gerador da expressão elaborada por Joaquim Cardozo que estaria muito perto da mesma em que Jorge Luis Borges lança o seu Pierre Menard: da obra visível à outra, a que interessa, a subterrânea e inconclusa. Diz o narrador de Borges nesse conto de seu **Ficções**: “A obra visível que deixou este romancista é de fácil e breve referência” (1989: 29), e adiante, antecipa o cutuco do gesto de Drummond a Cardozo: “Passo agora à outra: a subterrânea, a interminavelmente heróica, a ímpar. Também aí das possibilidades do homem! – a inconclusa.” (1989: 32) É esta paisagem de sombras, murmúrio e segredo, que articula o mover de uma memória que é toda involuntária e suspeita na poética de Joaquim Cardozo. Uma espécie de lugar da consciência, o lugar da palavra, entre a distração do contemplar o mundo, do poder ficcional para contemplar o mundo e o sobressalto, o choque, da consciência para mover-se, mudar-se, tocar a espera, uma aporia de um certo e qualquer *u-topos* numa experiência limite e interior: o poema como uma alteração das formas de olhar o mundo, como uma possibilidade de alterar a história e, principalmente, como uma improbabilidade, como um improvável; ou seja, como aquilo que pode manter o paradoxo da imagem. Numa sugestão ainda de Bataille, substituir a palavra por seu aspecto (1994: 31), e assim manter a linha trágica (petrarquiana, por exemplo) do moderno: uma paisagem, profundamente.

O poema *Imagens do Nordeste* não só traz a expressão – “*paisagem, profundamente*” – como vai um pouco mais ao largo, ao longe, para traçar uma espécie de pacto ao longe, ao *lejos*, como prefere o artista visual Cildo Meireles, um pacto com uma idéia de *lejos*, esta palavra encantatória, que se aponta a um horizonte que é todo ele a imagem de um território que não é senão o território que

tende ao infinito, e ao contingente. Um território às avessas, um *des*-território; porque no poema a expressão é um aberto para o que é o mais tenso desvão da poética de Joaquim Cardozo ao se espichar por um espaço que se faz pensando a despossessão de uma idéia de lugar: os enlaces do fantasma, da assombração, do *encontro inesperado com a assombração*. O Nordeste, não apenas como uma região problemática (este argumento tácito de uma dobradura que se repete), mas, nesse poema, como uma sombra de uma escritura melancólica, uma acedia, uma vontade potente de releitura da imagem do lugar; como diz Agamben, “trata-se da perversão de uma vontade que quer o objeto, mas não quer o caminho que a ele conduz e ao mesmo tempo deseja e obstrui a estrada ao próprio desejo” (2007: 29). O Nordeste, em suas imagens, é, pois, um fantasma, e é principalmente ao mesmo tempo lugar e fantasma, sobra e nódoa e mancha, e sombra, e ainda assim ou exatamente por causa disso, é que povoa, e ao povoar ocupa o espaço; e é no povoamento do espaço que se toca uma possibilidade de um lugar, a partir talvez do fantasma que o poema se provoca, que se aparece, naquilo que se pode chamar de torção da imagem, torções que já estão sugeridas por Carlos Drummond de Andrade ao selecionar no poema as imagens da cisma para perverter a imagem pronta: a da lâmina ligeira e a da flâmula discreta, por exemplo. Diz o poema:

IMAGENS DO NORDESTE

Sobre o capim orvalhado
 Por baixo das mangabeiras
 Há rastros de luz macia:
 Por aqui passaram luas,
 Pousaram aves bravias.

Idílio de amor perdido,
 Encanto de moça nua
 Na água triste da camboa;
 Em junhos do meu Nordeste
 Fantasma que me povoa.

Asa e flor do azul profundo,
 Primazia do mar alto,
 Vela branca predileta;
 Na transparência do dia
 És a flâmula discreta.

És a lâmina ligeira
Cortando a lã dos cordeiros,
Ferindo os ramos dourados;
– Chama intrépida e minguante
nos ares maravilhados.

E enquanto o sol vai crescendo
O vento recolhe as nuvens
E o vento desfaz a lã;
Vela branca desvairada,
Mariposa da manhã.

Velho calor de Dezembro,
Chuva das águas primeiras
Feliz batendo nas telhas;
Verão de frutas maduras,
Verão de mangas vermelhas.

A minha casa amarela
Tinha seis janelas verdes
Do lado do sol nascente;
Janelas sobre a esperança
Paisagem, profundamente.

Abri as leves comportas
E as águas duras fundiram;
Num sopro de maresia
Viveiros se derramaram
Em noites de pescaria.

Camarupim, Mamanguape,
Persinunga, Pirapama,
Serinhaém, Jaboatão;
Cruzando barras de rios
Me perdi na solidão.

Me afastei sobre a planície
 Das várzeas crepusculares;
 Vi nuvens em torvelinho,
 Estrelas de encruzilhadas
 Nos rumos do meu caminho.

.....

Salinas de Santo Amaro,
 Ondas de terra salgada,
 Revoltas, na escuridão,
 De silêncio e de naufrágio
 Cobrindo a tantos no chão.

Terra crescida, plantada
 De muita recordação.
 (CARDOZO: 1947)

Se o poema recupera tudo como um espaço vincado no chão é como se este vinco se desse numa forma de memória: “Terra crescida, plantada / de muita recordação”, recupera também esta memória como uma “várzea crepuscular”, “de silêncio e de naufrágio”, que se descola numa imagem que culmina no estado daquele que é só, que habita um lugar próprio para o ermo – o perdido entre peixes de carne com reima que descem o rio, como o camarupim (ou camurupim) descendo solto pelo rio Persinunga – e despovoado; a memória que compõe estas imagens tênues de um outro Nordeste é uma “água dura”, e ao mesmo tempo é também uma imagem de água, ou de “águas-imagens”, como sugere Joaquim Cardozo em um outro poema, em que o rio Persinunga aparece de novo, intitulado *Cinematógrafo*, de seu **Signo Estrelado**, de 1960:

CINEMATÓGRAFO

E assim vos digo:

Foi no engenho Araçu que encontrei o Persinunga:

Colhi a rapidez das suas correntezas,
 Apanhei todas as cotas do fundo do seu leito,

Detive o volume de suas águas cor-de-mel,
 Liguei, amarrei muito bem as suas margens cobertas de ingazeiras.
 Trouxe depois comigo todo o rio
 Dentro da minha caderneta de campo
 Que tenho ali guardada naquela escrivantina.

Em tardes de verão, quando me regresso nas lembranças,
 Faço correr o Persinunga. Liberto suas águas morenas,
 E me contemplo nelas. Contemplo as esperanças de longe
 Na paisagem de outros tempos;
 E, molhada nessas águas-imagens, impercebida e rastejante,
 Uma insinuação de presenças invencíveis se propaga.
 (CARDOZO: 1960)

O rio é, então, neste poema, uma memória carregada que se cumpre numa anotação feita em uma caderneta de campo, uma caderneta de trabalho, e guardada em uma gaveta. O rio passa a ser o lugar onde se cumpre a contemplação no percurso da água, uma esperança ao longe, uma paisagem outra, profundamente. O rio recupera a experiência contemplativa do cume, é uma insinuação, como água-imagem, da presença invencível da esperança que pode sempre ser trazida de volta ao abrir a caderneta e deixar fluir a memória. O rio e a esperança são imagens que se movem no poema. Note-se que já no título – *Cinematógrafo* – há uma indicação da rapidez da passagem de fotogramas, numa série instantânea de imagens que se movem ou que provocam a ilusão do movimento. Estas imagens podem ser revistas em algum outro momento, recuperadas para ver de novo, numa projeção para frente através de um regresso no tempo, numa lembrança para provocar de novo um acolhimento destas imagens. Assim, esses dois poemas terminam por indicar um percurso de uma *acedia*, para uma *acedia*, e indicam também os princípios do ser de exceção que comparece na poética de Joaquim Cardozo por causa de sua percepção trágica, como princípio e política. Nestes poemas a imagem da *acedia* se propaga no ato de recordar, "Terra crescida, plantada / De muita recordação." e "molhada nessas águas-imagens, impercebida e rastejante, / Uma insinuação de presenças invencíveis se propaga." Assim Joaquim Cardozo se erma, ser de exceção.

Aristóteles dizia que os homens de exceção se pontuam a filosofia ou às artes, à poesia, e que por isso tomados pela bile negra ponderam um espaço entre a loucura e o lugar secreto, como potência, a potência da bile negra que é toda ela inconstante, e assim inconstantes são os melancólicos (ARISTÓTELES: 1998, 81 / 105). Agamben aponta para o fato de que a *acedia* na idade média, muito por causa de Aristóteles, tinha a ver com uma cosmologia humoral vinculada primeiro à

terra, talvez por isso que o poema tenha a ver com um fora de si, que era provocado por esse estado natural da melancolia: uma reação; como no caso e modo de Petrarca, como num outro modo da poética silenciosa de Joaquim Cardozo – o *désouvement* – para reagir por dentro do pitoresco, através de uma participação ausente para tocar o mistério também por dentro do caráter contemplativo da distração. Tanto é que mais adiante, naquele prefácio já citado, Drummond também aponta para uma outra expressão proposta, e desta vez proposta por ele mesmo, de um certo “excesso de Brasil”; excesso de Brasil que é protocolar em nosso modernismo e, também, nos ditos acerca de Joaquim Cardozo que terminam por negar nele este um outro – o que opta por uma participação ausente a esse e nesse excesso carcomido, e que prefere, como diz o próprio Joaquim Cardozo, a “forja da destruição”;⁵ ou seja, cumprir o caráter destrutivo ao modo da sugestão de Benjamin: arejar, abrir caminhos, romper espaço. Diz Drummond:

⁵ Esta expressão, “forja da destruição”, que assume e cumpre o “caráter destrutivo” ao modo de Walter Benjamin, é de Joaquim Cardozo, e aparece num texto de 1958, acerca de uma exposição de Djanira da Motta e Silva, no MAM: *Djanira no MAM*. Publicado na revista *Para Todos*: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 3, n. 53-54, p. 1, 5, ago. 1958. Djanira é uma conhecida pintora e gravadora brasileira (Avaré, SP, 20 de junho de 1914 — Rio de Janeiro, 31 de maio de 1979) que procurou sempre se aproximar muito de seus objetos de pintura: dos índios Canela do Maranhão aos mineiros do interior de Santa Catarina, dos trabalhadores na extração do ferro em Itabira até os negros do Candomblé em Salvador; este última pintura, por exemplo, é um painel grande e feito para a casa de Jorge Amado, em Salvador, mais ou menos por volta de 1945 / 1946. Diz Joaquim Cardozo: “É um desses artistas através do qual se sente que o homem não está de todo abandonado, que não está inteiramente implantado no centro da sua solidão que é o laboratório, a forja da destruição; um desses artistas que traz consigo uma rede, um tecido de comunicações humanas e populares exprimindo a importância das compreensões coletivas de um modo simples, sincero e imediato. Toda a sua pintura revela essa naturalidade desinteressada, onde é muito raro uma nota de crítica ou ironia, muito raro na sua pintura um quadro como *A Ceia* onde se vê sentado no centro da mesa o ‘homem comum’ rodeado dos seus discípulos também comuns, um dos quais tem a seus pés uma pasta de couro onde estão, certamente, os comprovantes de uma ‘transação legal’.” Esta paisagem já diz muito do que interessa a Joaquim Cardozo acerca da contemplação desinteressada, um começar desviante, uma imagem vivente. É também nesse mesmo texto que Joaquim Cardozo cita Louis de Broglie; diz ele: “Por um efeito, talvez de neg-entropia, – expressão com que Louis de Broglie, tão sabiamente, designa essa fuga permanente da informação.” Louis de Broglie é Louis-Victor-Pierre-Raymond, o 7.º duque de Broglie, que recebeu o Prêmio Nobel de Física, em 1929, pela teoria da dualidade *onda-corpúsculo*. Quase ao final da vida, Louis de Broglie desenvolveu uma explicação causal da mecânica ondulatória, em oposição à visão probabilística que dominava a mecânica quântica. Esta explicação causal foi refinada nos anos 1950 por David Bohm e é hoje conhecida como *Interpretação de Bohm*. A interpretação de Bohm generaliza a teoria da onda piloto de Louis de Broglie de 1927, a qual apresenta que onda e partícula são reais. A função de onda evolui de acordo com a equação de Schrödinger e de algum modo ‘guia’ a partícula. Isto para assumir a idéia de que o universo é simples, e não dividido (diferente da interpretação de *muitos mundos*). Isto quer dizer que o estado do universo evolui suavemente através do tempo, sem o colapso da função de onda quando a medição ocorre. Contudo, deve-se assumir a existência de um grande número de variáveis ocultas, as quais nunca podem ser diretamente mensuradas. Eis, pois, uma perspectiva para a desmesura do universo que tanto e também interessava Joaquim Cardozo.

(...) esse excesso de Brasil corria o risco de degenerar simplesmente em excesso de pitoresco, de tal modo o particular se substituíria ao geral, na sofreguidão dos revolucionários, marcados ainda por uma tendência pulverizadora ao humorismo. Inclinado à solidão pelas exigências do temperamento, Joaquim Cardozo foi, porém, *modernista mais ausente do que participante* (grifo meu). Se refletiu as inquietações de época e de grupo, fê-lo sem a passividade que em outros poetas daquela fase excluiria qualquer reivindicação do indivíduo. Um aparelho severo de pudor, timidez e autocrítica salvou-o das demasias próprias de todo o período de renovação literária. E permitiu-lhe dedicar às coisas pernambucanas enfim admitidas no campo da poesia uma contemplação que não se deliciava na superfície, buscando penetrá-las no seu significado ou no seu mistério.

(ANDRADE: 1947, 7 / 13)

Esta passagem do prefácio de Drummond destaca o temperamento solitário, próximo a *acedia*, que retira Joaquim Cardozo do percurso óbvio de certo modernismo brasileiro – “Um aparelho severo de pudor, timidez e autocrítica salvou-o das demasias próprias de todo o período de renovação literária” – e também aponta rispidamente para a expressão “excesso de Brasil” como um reverso, naquele que procura a “forja da destruição”, ou seja, como tentativa de revertê-la num outro procedimento crítico através de sua poesia, que o leva a vincar as coisas em seu mistério, em seu significado mais íntimo e possível através da contemplação trágica. Assim, esta possibilidade se volta para a outra expressão, uma *paisagem, profundamente*, como imagem dialética, que é de fato por onde se pode armar um tal revés a este “excesso de Brasil”; e Joaquim Cardozo comparece como um protagonista às avessas deste certo modernismo nacionalizante e deformador de uma tradição a que se desvincula como esgueira.

E, em diante, esta imagem dialética é também um indicador do quanto uma leitura da poesia de Joaquim Cardozo pode estabelecer uma participação no modernismo como ausência, para refazer / reler o modernismo pela várzea, se fosse; mas de fato é o que impõe tocar o poema de Joaquim Cardozo através de uma experiência desterritorializada, a do cume, da *acedia*, da contemplação distraída, do deserto, até imaginar-se o poema como uma outra casa, que é toda marcada pela margem, ou seja, é uma ausência da marca, de uma fala sem contornos até uma concreção da linguagem desta mesma fala que não cessa em sua dimensão de impossibilidade e de esperança.

Não custa lembrar que uma das imagens mais interessantes de todo o poema *Imagens do Nordeste* é a da esperança que comparece nos versos que antecedem a expressão *paisagem, profundamente*, na mesma estrofe, ou estância, e que dizem: “A minha casa amarela / Tinha seis janelas verdes / Do lado do sol nascente; / Janelas sobre a esperança / paisagem, profundamente”. A

pergunta passa a ser qual a morada entre o sentido e o mistério para desfazer a superfície e o sem fundo da superfície, entre o deserto e exílio e o encontro inesperado com a assombração, qual a possibilidade de pensar num apagamento da paisagem, num tornar-se espaço, num ermar o espaço, até a dobra que é ser deserto. Assim, o poema se re-configura como uma máquina desejan-te para elaborar uma outra questão: o que e o quanto pode o poema como interrupção da história, como contra discurso à catástrofe. E assim, também, esta imagem passa a ser algo próximo àquilo que Deleuze diz e imprime como “a marca que faz o território” (2005: 123), e também como um lugar de passagem, onde a imagem faz mais sentido ainda, porque é nela, por ela e com ela, principalmente, que a poética de Joaquim Cardozo começa a se mover. Deleuze diz ainda que “O território é, ele próprio, lugar de passagem. O território é o primeiro agenciamento, a primeira coisa que faz agenciamento, o agenciamento é antes territorial” (2005: 132). É provocando tocar e mover esta imagem – de uma *paisagem, profundamente* –, como um problema do território no *começar* da poética de Joaquim Cardozo. Um *começar* que tenta cumprir os impasses daquilo que afeta o território numa série de desengates e em espécies de forças reencontradas ou liberadas para um cosmo desterritorializado. É a forja da destruição que rearticula o território como morada, mas também deserto, principalmente porque o deserto entra nesta poética como uma evasão cósmica.

Em um texto intitulado *Dez Poetas do Nordeste*, que serviu como prefácio ao livro **Agenda Poética do Recife**, com apresentação e seleção de Cyl Gallindo, publicado pela Coordenada-Editora de Brasília Ltda, em 1968⁶, Joaquim Cardozo diz que há uma “capacidade perceptiva, pelo gesto e

⁶ Joaquim Cardozo diz, neste prefácio, acerca de cada um dos poetas presentes na antologia, algumas palavras breves, que acho importante reproduzi-las aqui. Diz ele: “Apreciemos agora em traços ligeiros um por um desses poetas:

Alberto Cunha Melo: há uma dor no poema, há uma carta, uma comunicação para os outros, quaisquer outros; nele a poesia existe como um “para sempre”; os seus três poemas obedecem ao mesmo ritmo.

Arnaldo Tobias: Tem ritmos mais livres, versos de comprimentos incertos; descobre novos valores lingüísticos como este do diminutivo como apenas uma parte do termo original: sozinho, quase só. Pratica o uso de rimas raras e às vezes belas em o *Abutre*.

Cyl Gallindo: Poeta de velada obstinação social e telúrica; e especulativa; usa ritmos variados, desde o verso de composição livre até o soneto; é, talvez, deste grupo de poetas o de penetração mais funda nos modernos problemas humanos.

Jacy Bezerra: Usa a forma do soneto, do soneto moderno que, ao meu ver, foi pela primeira vez usada por Mário da Silva Brito, no seu *Poemário*, só agora publicado; na poesia de Jacy Bezerra existe indiferentemente raras associações de vocábulos, ou versos extremamente fluídicos como os de *Amanhã Maria*.

Jobson Figueredo: É poeta de metáforas, onde a tangência dos termos comparados se transforma num contato quase nulo, num assintotismo, metáforas quase sem tangência, fato já observado por Ortega y Gasset em Luiz de Gongora.

pela voz, da gente do Nordeste brasileiro”; mas diz principalmente acerca de um espectralismo da região Nordeste como um espaço que é / seria um outro, um desengate cósmico, ao firmar o que pensa acerca do que ele chama de “uma espécie de espectralismo” e que encontra agora nestes dez poetas que estão na antologia tentando incorporar seus próprios valores, menos marcados. Principalmente, depois, ao tentar apontar ao *espectralismo* o sentido de sua imagem totalizante por dentro do pensamento que se move acerca de um território tão marcado como o Nordeste para poder cumprir o ermo, o desterritório, forjar a destruição; diz ele: “*espectralismo* – imagem total de uma especialidade dos conceitos da abstração poética ou, de modo mais imperfeito e mais geral, do espaço de ondas do humano pensamento”. Acerca de um dos poetas, Tarcísio Meira César, diz algo que é empuxo ao seu próprio procedimento em torno a paisagem de contrastes que a luz impõe sobre a vida simples do homem que roça o chão de seu território quase sem vontade, homem sem potência ou vinculação contemplativa; diz que Tarcísio Meira César, entre os dez poetas ali, é quem “melhor observa os contrastes existentes no Nordeste, onde há fome e miséria, mas há, também, a luz dessa grande paisagem tropical em cujo centro se encontra o Recife: o Recife tendo à distância do olhar a velha cidade de Olinda.” E quase ao final do texto, traça um desenho deste seu outro Nordeste, que é num mesmo mover-se gesto e acedia para ermar o espaço em cada uma de suas imagens simples, imagens que desfazem a marca e montam um território entre o gesto e a palavra, como um jogo: entre o capim e o tempo, entre o cachorro que dorme de lentidão e a sombra, ou um cacto que dorme no deserto por causa de uma liberdade emparedada a que o deserto presenteia:

Assim se encontram nas páginas que seguem a força e a paz, o vento que faz chorar
o homem na praça, se avista o cavalo que sabia as campinas e o aço dos freios, se

Marcos Santander: Poeta de atuação social; usa nos seus versos, conjuntivamente, intervalos de 6, a 9 e 8 a 10 sílabas; metáforas de associações descontínuas, superposição de efeitos vocálicos como: sobretudo que o tudo; a resposta é a derrota etc.

Maria Lúcia Chiapetta: (...), Chiapetta escreve versos sempre confrontando os dois princípios: o YANG () e o YIN (), como Ângela Aymerich e Carmen Conde ou, mais recentemente, a portuguesa Natércia Freire, e a galega Luz Pozo Garza.

Maurício Motta: Em o *Pássaro* apresenta um fenômeno curioso que ele mesmo, talvez, não tenha notado: coloca sempre ao lado esquerdo dos versos as palavras mais expressivas, e do lado direito as partículas o, de, em etc, justamente o contrário do usual; pelos seus três poemas revela-se uma espécie de poeta-pintor animalista.

Sérgio Moacir de Albuquerque: Usa também frequentemente o *rejet* que, aliás, digamos de passagem, é uma invenção de Perez de Ayala, mas o valor de sua poesia não está só nesta técnica: a sua poesia aqui ressoa como marcha fúnebre de uma sonata; ligeira influência de João Cabral.

Tarcísio Meira César: Talvez o poeta mais lírico do grupo, o que melhor observa os contrastes existentes no Nordeste, onde há fome e miséria, mas há, também, a luz dessa grande paisagem tropical em cujo centro se encontra o Recife: o Recife tendo à distância do olhar a velha cidade de Olinda.”

ouve / vê o grito / gesto que é a essência da liberdade, ou apenas se vê Maria recolhendo manhã nos seus cabelos. Por outro lado, se materializa em sítios mais tristes e desertos um pequeno cacto que vive dormindo de uma liberdade emparedada, quando não se assiste à passagem dos lacaios dos industriais magnânicos; mas há também sob céus abertos, largos em sombra e luz, nuvens, estradas, madrugadas verdes, pescadores, conchas de sol e animais familiares se movem, pássaros cantando em espaços nus das gaiolas, cavalos trotando sobre neblinas, capim e tempo ou cachorro dormindo de lentidão e sombra.

Isto de um outro território entre gesto e palavra comparece com mais impasse ainda no poema intitulado, não à toa, *Território entre Gesto e Palavra*, por exemplo, de seu livro **Mundos Paralelos**, de 1970 – livro que tem no seu título sempre um embaraço sugestivo neste motor que organiza um livro paralelo, subterrâneo; o poema paralelo, o poema ao lado, o poema inconcluso, o poema que enquanto se faz deserto insiste em tornar-se espaço, tornar-se deserto (o que também vai comparecer no poema homônimo ao livro, mais adiante aqui, neste trabalho). A imagem do território, neste poema, se compõe como um “infinito real” escondido por dentro, um território contido entre gesto e palavra, algo que é aceno, mas também voz (gesto e palavra), algo de mímico e sonoro, uma partícula singular que se localizaria onde o pensamento se perde, onde o pensamento se liberta, se faz livre, como uma forma de vida, uma ética, um lugar possível que não pode ser representado nem figurado; um sublime, talvez, que aponta para o sujeito livre, um EU livre que diz da antecipação do cósmico, a liberdade, como nos versos que sugerem um outro: “Entre o de mim e o de ti: Tu estou / Tu vivo / Tu falo / Tu choro / Estás, mesmo que entre nós dois não exista / uma sentença verdadeira”. Ora, não é esta verdade de uma sentença o que importa, mas sim o seu deserto que a pode vincular ao sublime matemático, o do incomensurável, o da desmesura, o que não se pode medir; e a vincular também ao sublime natural, o do desastre, que atravessa a sua destinação, o seu relevo, para cumprir a tarefa do pensamento em liberdade, o seu vínculo essencial, como diz Jean-Luc Nancy: “su destinación no era la representación de la verdad, sino – para decirlo, una primeira vez, muy rápido – la *presentación de la libertad*. Es un tal saber el que estaba empeñado en el pensamiento de lo sublime” (2002: 120). Diz o poema de Joaquim Cardozo:

TERRITÓRIO ENTRE O GESTO E A PALAVRA

Entre o gesto e a palavra: território escondido dentro de mim
 Marcas de mortas visões; tentativas, indecisões, regozijos,
 Entre o gesto e a palavra. Território:

Um silêncio, um gemido, um esforço imaturo
 Possibilidade de um grito, modulação de uma dor.
 – Ritmos mais doces que os das águas,
 – Ternuras mais íntimas que as do amor
 Entre o gesto e a palavra. Território
 Onde as idéias se ocultam e os pensamentos se perdem
 Os conceitos se escondem, os problemas se dissolvem
 Entre o gesto e a palavra. Território.
 – Os problemas da escolha, os princípios;
 Transcendências: transparências, mediante
 Uma luz que não se acende, existem
 No território contido entre o gesto e a palavra.
 – Um axioma, um lema, um versículo, um fonema,
 Uma ameaça, uma tolice, o som velar, o eco,
 Talvez a estátua de uma atitude.
 Estão no campo depois do gesto
 E antes da palavra.
 Também estás para mim, amiga, entre esses dois expressivos
 Entre alguma coisa de mímico ou de sonoro
 Alguma coisa que é aceno ou que é voz:
 Entre o de mim e o de ti: Tu estou
 Tu vivo
 Tu falo
 Tu choro
 Estás, mesmo que entre nós dois não exista
 uma sentença verdadeira
 Um aparato gramático { ou uma síntese poética
 Ilusória expressão com que se conformam os ingênuos –
 Mesmo que a palavra se reduza a simples gesto verbal
 Entre o gesto e este gesto há um infinito real.
 (CARDOZO: 1970)

Este poema implica e se inclina sobre a proposição do gesto que se faz depois do gesto, como se fosse o instaurador do propósito de uma poética que se vaza como forma de vida, para repetir os pensamentos de Foucault (em *O que é um autor?*) e depois de Beckett, ambos citados por Agamben em seu texto *O autor como gesto* que está atravessado pelo princípio do sacrifício que pode gerar

depois uma profanação: o primeiro diz que a marca do autor está unicamente na singularidade de sua ausência, e o segundo pergunta que importa quem fala, o que importa de quem fala. Importa para o poema de Joaquim Cardozo a fala, a fala suplicante do poema que provoca e escava a experiência até tocar o intervalo entre a palavra – mesmo se reduzida a um “simples gesto verbal” – e o gesto que é aquilo que Agamben diz que está entre autor e leitor, numa cifra secreta da leitura, um lugar que é onde o poema está e mora e fica a poesia mesma; para Agamben um pensamento exige um sujeito que o pense e o experimente, e que este sujeito passe agora a ocupar o lugar ausente e vazio que o autor deixou ali, mas também como uma força ao ilegível que faz possível a leitura: “o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN: 2007, 59).

Foucault vai dizer neste seu texto que “a marca do autor não é mais do que a singularidade da sua ausência” (1992: 36), e também que é importante “localizar o espaço deixado vazio pelo desaparecimento do autor, seguir de perto a repartição das lacunas e das fissuras e perscrutar os espaços, as funções livres, que esse desaparecimento deixa a descoberto.” (1992: 41) E numa radicalidade desta problemática do gesto, Foucault diz que “Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer”. (1992: 35) Joaquim Cardozo parece tocar o seu poema não apenas como poeta, mas como o leitor de seu próprio poema num regime particular de apropriação: tornar-se o espaço do poema ao conseguir provocar nele, numa acedia do ser de exceção, seu próprio estado contemplativo: uma participação ausente, uma paisagem por dentro, profundamente; porque não se trata de compor um seu retrato ou uma linha biográfica sua, mas sim ler a experiência limite do gesto no poema para interferir o quanto pode o poema sem o poeta, o poema como aquilo que pode ser percorrido. É o que diz Barthes, para propor os movimentos em série, tanto de desligamentos quanto de ajuste, ou de variações: “o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido”. (Rumor da Língua: 2004, 63)

segundo móbil

Um outro gesto para tocar esses procedimentos é tentar compor a linha de variações da e na poética de Joaquim Cardozo numa outra imagem sugerida por ele para propor uma imagem desviante: a imagem vivente e acidental de um “labirinto de traças”. Esta imagem viva e afiada, tênue, lâmina ligeira, a imagem como um *ponto furo*, esta morada de areia que pode ser um ‘*labirinto de traças*’ vai se compor em duas rarefações: a primeira delas é quando comparece numa espécie de anamnese

narrada por Joaquim Cardozo e que cito abaixo como um abrir para a questão; um abrir para a questão que implode o que seria a sua experiência-limite. E é importante entender, antes, que digo experiência-limite como a que prenuncia Blanchot a partir de Bataille: *a do homem último*. A do homem universal plenamente satisfeito em sua essência, o que não tem mais nada a fazer, o que não necessita de mais nada, o que é sem começo, o que é sem fim, e numa espécie de totalidade imóvel, numa experiência que está e existe fora de tudo, quando o tudo já exclui todo o exterior, “daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido” (BLANCHOT: 2007, 187). Blanchot diz ainda, precisamente numa sugestão do conceito, que “A experiência-limite é aquela que espera esse homem último, capaz uma última vez de não se deter nessa suficiência que atinge; ela é o desejo do homem sem desejo, a insatisfação daquele que está satisfeito ‘em tudo’, a pura falta, ali onde no entanto há consumação de ser.” (BLANCHOT: 2007, 187). Segue pois a passagem da anamnese em que Joaquim Cardozo monta a cifra e a cisma, a sua pura falta, o seu desejar o desejo, para não se deter numa insuficiência, querer o querer, o inacessível desejar desejar, o desconhecido querer querer, o desejo do homem sem desejo, a pura falta. É a imagem do vinco deixada pela traça dentro de um livro que insiste em sua experiência-limite como consumação de ser:

Imagine que um dia desses resolvi arrumar os meus livros. Lembrei-me, então, de um livro que comprara na Europa, um exemplar de luxo, impresso em papel japonês, uma beleza! De repente, encontrei o volume num cantinho da estante. Ao abri-lo, porém, verifiquei que estava todo comido pelas traças. A princípio eu fiquei triste. Depois, olhando bem, vi que o livro estava mais bonito: as traças construíram lá dentro um verdadeiro labirinto. Uma maravilha!

(CARDOZO: 1956)

É a imagem vivente das traças abrindo caminhos, criando espaço, montando um labirinto esquizofrênico e acidental, primitivo e instintivo, numa fome, numa capacidade onívora – “verifiquei que estava todo comido pelas traças” – que interrompe a ordem, a arrumação, a tristeza e aponta para um outro lugar do pensamento de Joaquim Cardozo: o do maravilhoso lugar, do lugar assombrado, do lugar capaz de magia, do lugar mágico (*o próprio poema?*). Ler esta imagem no pensamento de Joaquim Cardozo é lê-la como uma interferência através do caráter destrutivo, numa espécie de *começar*, ou seja, como um ato gerador, assim como sugere Edward Said ao dizer que *começar* é sempre uma ação de regresso, uma ação de retroceder, e que não é apenas um ponto de partida rumo a um progresso linear. Enfim, que todo *começar* cria uma singularidade, todo *começar* é um gesto

tenso para uma desmesura do sentido. Posto isso, essa imagem vem numa antropologia da imagem vivente, num *ponto furo* da imagem, num movimento acidental que está investido de certa capacidade de expressão reinventada, daí a anamnese. Uma imagem vivente, sugere Didi-Huberman⁷ num comentário a partir de Aby Warburg, é como uma mariposa. Explica que para dar a ver a imagem como tal, que se quisermos ver uma mariposa em toda a sua forma e cores, temos que matá-la, e em seguida colocá-la em uma vitrina; em diante, e só assim, morta, é que conseguiremos contemplá-la tranqüilamente. Mas se quisermos conservar a vida, que ao fim e ao cabo é mais interessante, e o ato mais radical, mantê-la viva, só a veremos fugazmente (e em vôo), por muito pouco tempo, num abrir e fechar de olhos. Isto é a imagem, a imagem vivente. Uma imagem seria, pois, algo que vive e só nos mostra sua capacidade de verdade em um átimo de tempo, um instante, um *cairós*. A imagem, assim, no dito de Didi-Huberman, é um gesto. E como ela se apresenta no relato de Joaquim Cardozo não pode deixar de ser pensada como vivente, como profanação.

O desenho torpe feito pelo vinco das traças, como percurso a um labirinto acidental, pode provocar a imagem de um “avesso da vida nua”, uma potência de ser, e é a isto que Agamben chama de profanação: “A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso.” (2007: 68). Ou mais longe ainda, quando diz que há “um resíduo de profanidade em toda coisa consagrada e um resíduo de sacralidade presente em todo objeto profanado.” (AGAMBEN: 2007, 68). Porque há na profanação uma esfera que vem do sacrifício, um gesto de devolver para o uso comum aquilo que foi separado deste uso e levado a uma esfera do sagrado; profanar, assim, estaria muito mais perto da impossibilidade de profanar. Tem a ver com a “perda irrevogável de todo o uso” (AGAMBEN: 2007, 74) e, principalmente, com o “livre uso dos homens” (AGAMBEN: 2007, 73). Daí, porque o gesto radical de uma leitura da imagem vincada pelas traças pode estar muito próximo de uma idéia da profanação: a de “profanar o improfanável”, como sugere Agamben. Porque profanar tem a ver também com o desejo, e o desejo para Joaquim Cardozo está por dentro do tornar-se espaço, vinco, sulco, ermar o espaço, acidentar o espaço, abrir caminhos, arejar, criar espaço, forjar uma destruição, como o percurso das traças por dentro do livro. E Agamben vai dizer que num artifício de profanação, a imagem que fazemos do desejo é a imagem do inconfessável, porque é a coisa mais

⁷ Entrevista concedida a Pedro G. Romero, 2007, quando de um curso a ser ministrado em Sevilla, Espanha, por Georges Didi-Huberman. CURSO DE APRECIACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO - CUANDO LAS IMÁGENES TOCAN LO REAL – 03.04.07 / 29.05.07. DIRECTOR GEORGES DIDI-HUBERMAN. PARTICIPANTES: JORGE ALEMÁN • JAVIER ARNALDO • CLÉMENT CHÉROUX • AURORA FERNÁNDEZ POLANCO • ÁNGEL GONZÁLEZ GARCÍA • JUAN JOSÉ LAHUERTA • DOMINIQUE PAÏNI. ORGANIZA CBA. COLABORA FUNDACIÓN SANTANDER CENTRAL HISPANO • AMIGOS DE ARCO. Licença Creative Commons.

simples e mais humana que há. Desejar é entrar a si mesmo, é reconstruir o sentido do sentido, agitar suas máscaras ou, como pensa Nancy, é algo para provocar a “interrupción del mito e del sacrificio” (2003: 46) numa “afirmación del exceso absoluto del sentido” (2003: 47), como uma tarefa do pensamento e uma tarefa principalmente do ser-no-mundo para romper o crescimento da aridez do deserto. Nancy chega a dizer que “El crecimiento mesmo do desierto podría develarnos un espacio incógnito, una aridez incógnita, excesiva, de las fuentes del sentido. Fin de las fuentes, comienzo del exceso seco del sentido. Quizá nada crecerá excepto esta aridez, y ella nos arrastrará.” (NANCY: 2003, 47)

A imagem da traça comparece como se fosse um *mover-se*, o mesmo do homem trágico, contemplativo e político, para tornar-se espaço: uma outra extremidade para reler a história, perturbar a catástrofe não mais para um sentido da história, mas para uma história do sentido. Sentido que ocupa, por sua vez, o lugar do desejo. Deleuze chega a dizer, de certa maneira, quando trata a questão do corpo sem órgãos, que o desejo é uma assombração e, esta, por sua vez, não se monta a partir de uma imagem do corpo, mas da imagem da sombra de um corpo. Diz também de uma tentativa em “substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação” (2004: 11) E arregimenta, como se numa ordem às avessas: “Encontre o seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide.” (DELEUZE: 2004, 11) A circunvolução em torno do corpo sem órgãos é uma proposição para “corpos esvaziados em lugar de plenos” (DELEUZE: 2004, 11), para um corpo de intensidades numa “produção do real como grandeza intensiva a partir do zero” (DELEUZE: 2004, 13), preservar a vida, impor a vida. Por isso, para Deleuze, o corpo sem órgãos faz passar intensidades que ele mesmo produz, distribuindo essas intensidades num *spatium* que é, também ele mesmo *spatium* intensivo, e não extenso. Algo que não é nem espaço e nem está no espaço, mas que é matéria e que ocupará o espaço neste ou naquele grau, numa correspondência às intensidades produzidas. O que interessa a Deleuze, como o que interessa para uma leitura desta questão em Joaquim Cardozo, é o *spatium*, e não a *extensio*, porque no *spatium* – como máquina abstrata, sombra e assombração e, principalmente, como um corpo sem órgãos é possível voltar ao gesto do *tornar-se espaço, ermar o espaço, um si mesmo espaço* – através de alguns agenciamentos, os “agenciamentos capazes de se ramificarem no desejo, de assumirem efetivamente os desejos, de assegurar suas conexões, suas ligações transversais” (DELEUZE: 2004, 29), ou seja, me parece, é tomando o corpo sem órgãos como desejo e por onde se deseja que tudo possa ser possível, mesmo que tudo também possa dar errado. Mas esta consciência – que tudo pode dar errado, como sugere Benjamin acerca do “caráter destrutivo” – não abre mão de romper caminhos, e arejar intensamente o espaço numa imagem toda ela vivente e

desviante, quase um deboche da imagem: a rarefação proposta pelo labirinto de traças da anamnese de Joaquim Cardozo, que beira sim, e muito, o esquecimento e a experimentação possível da imagem.

É pois a partir destas intensidades e agenciamentos propostos por Deleuze que se pode tocar a segunda rarefação em que essa imagem do labirinto de traças comparece como um problema à poética de Joaquim Cardozo. Num outro texto, um poema publicado em 1970, também do livro **Mundos Paralelos** (já citado anteriormente), intitulado *A Escultura Folheada*, o problema se refaz num círculo ao contrário, num mover-se às avessas e interessantíssimo, para manter a imagem vivente num vínculo desfeito a partir do que nela, inteiramente e apenas, é o seu *spatium*: um *ponto furo*, um *ponto furo* na imagem ou ainda a imagem como um ponto furo. Há nesse poema de Joaquim Cardozo uma imagem que é um *não pertencer*, um esvaziamento da pertença. É uma procura intensa “da forma formante e formada”, daquilo que “se aprofunda e se avoluma no vazio”, uma outra poética, uma outra ruma, que pode ser impressa como uma poética para um começar, uma poética do começar, que se elabora agora num livro sem começo nem fim, uma escultura que ao se fazer se desfaz, que é ponto máximo e nulo por dentro do furo que faz do poema um livro, e como livro um livro infinito e sem primeiras páginas, nem últimas. É um gesto, um *começar*, que é todo ele deserto, ermo, termo, vazio do começo e esquecimento, um começar para a destruição. Sloterdijk diz que o *pathos* do *começar* se converte em uma paixão real a partir de um arrancar-se de uma tradição de destruição familiar e nacional, e assim o *começar* se erige como uma fundação de novas formas de vida que sobra num seu próprio espírito do começo; é, por exemplo, “la poesia”, diz ele, “con su compromiso de buscar mejores mundos al lado del malo ya real” (2006: 53). E mais violento, ao propor a interrogativa: “qué sería de la necesidad humana de días tranquilos si éstos no vivieran bajo la protección de la oscuridad del comienzo?” (SLOTERDIJK: 2006, 52)

Este mover radical do *começar* como um procedimento do deserto – nem nome nem destino – por dentro da poética de Joaquim Cardozo é que pode nos levar até a sua escultura folheada como um extremo da experiência, a experiência limite, aquele que nunca está pronto mas que não abre mão de levar o seu poema até as marcas escuras do começo (entre o deserto – como *um lugar sem* – e o esquecimento, como *um tempo sem*), como o procedimento do livro de areia de Jorge Luis Borges, no conto homônimo: “Se o espaço é infinito estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito estamos em qualquer ponto do tempo” (1995: 125). Borges anuncia uma espécie de lacuna do começo, o vazio do começo, um esquecimento, são inúmeras páginas impossíveis de serem abertas, é um livro que todo ele se configura como desaparecimento, apagamento, porque o livro de areia não tem começo nem fim, é um monstro, uma monstruosidade, uma potência *ahumana*, uma sombra, uma assombração, tocada numa fineza de gesto pela acedia, numa possessão ilimitada, numa construção

aos que não querem folhear o livro do mundo. É a re-elaboração da imagem vivente, dialética, que se faz num átimo da forma, o informe, como gesto intensivo e desejanste da poética de Joaquim Cardozo: “Agora a forma vai de novo se estreitando / Se afunilando, se reduzindo, desaparecendo / surgindo / E na capa do outro lado se tornando / novamente / Um ponto-furo, um simples ponto / simples furo / E nada mais.” É a fala sem fim que suplica, a fala suplicante, a súplica, numa esperança outra, da desmontagem do sentido, o sem sentido do sentido já ausente: “saber esconder coisas no ar. Quanto mais aéreo um esconderijo, tanto mais engenhoso. Quanto mais livremente estiver exposto a todos os olhares, tanto melhor”, como dizia Benjamin (1987: 237). É um outro jogo, agora, e sempre um jogo honesto, sincero, este, do poema que não tem importância, e por isso é risco e tragédia, que se faz exatamente quando não é, na imagem que se desfolha enquanto se faz – refaz – desfaz, é o jogo de esconder quando tudo que está à mostra é o Nada, o vazio, o deserto sem fim, num impasse em que “tudo pode ser descoberto sem que nada tenha de ser removido do lugar” (BENJAMIN: 1987, 238). Diz Joaquim Cardozo em seu poema, quase ao final, da escultura escondida: “Seus vãos transcritos, ‘refletidos’ nessas primeiras linhas, / Enfim se aprofundam, se avolumam no vazio / De uma escultura escondida, no escuro do interno; / Somente visível, ‘de fora’, por dois pontos; / Dois pontos furos: simples pontos / simples furos / E nada mais.” A imagem se desdobra, são dois pontos furos na imagem, na experiência do homem que escava, na escavação da experiência.

Três passagens de Benjamin acerca da escavação da experiência como ato que recorda, quando recordar é antes de qualquer coisa o ato de trazer para perto do coração, aproximar do coração uma lembrança, mesmo se através de uma anamnese, esquecer o saber (e se ao mesmo tempo escavar não é senão ir ao mais fundo possível, mesmo que no subterrâneo mais intenso da superfície de uma imagem possível, como no poema acima), ajustam a modulação do poema: na primeira, ele diz que “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava” (BENJAMIN: 1987, 239); depois, na segunda, diz da escavação como aquilo que solicita revolver “as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador” (BENJAMIN: 1987, 239); e por fim, numa terceira, um desdobramento suplementar, que se priva do melhor “quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho.” (BENJAMIN: 1987, 239) Tudo isso, me parece, já numa preparação para quase fechar os dilemas do caráter destrutivo, dizendo que aquele que pratica a destruição não se nega a abrir caminhos nem está preocupado com o espaço que pode ser vazio, lacuna, abismo, nem muito menos com o que pode ocupar o lugar do espaço vazio: “O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas, por isso mesmo, vê caminhos por toda a parte. Mesmo onde os demais esbarram em muros ou montanhas, ele vê um caminho. Mas porque vê caminhos por

toda a parte, também tem que abrir caminhos por toda a parte. Nem sempre com força brutal, às vezes, com força refinada." (BENJAMIN: 1986, 188). Joaquim Cardozo abre ainda mais esta questão, o encantado da palavra que folheia uma escultura que se desfaz como escultura e que nem chega a ser uma escultura, mas sim uma "forma rara de uma escultura vazia e fechada" – "Uma variedade, uma escultura guardada dentro de um livro, / Escultura de nada: ou antes, de um pseudo-não" –, e que pode ensinar ao espaço o que o espaço não consegue apreender, o seu próprio ermo: aquele que pratica a destruição é quem pratica a transformação da história, é quem "Transforma o existente em ruínas, não pelas ruínas em si, mas pelo caminho que passa através delas." (BENJAMIN: 1986, 188)

Praticar a destruição abrindo caminho entre as ruínas é como propor um esgarçamento a um fora, um distender do *spatium* num caminho vertiginoso, num destino ao contrário, num às avessas que se insere na imagem vivente como uma preservação do vazio no espaço. É como abrir caminho num ermo, entre o que é termo mas é também um *começar*, no *intermezzo* de uma variação de composições antinominais da anamnese e da *assombração*, que podem ser percebidas, também, como todos os nomes do sem lugar e, principalmente, se ainda assim ousar nomear, como aquilo que é uma aposta no *sem* e no *sem em si*. Aquilo que enquanto é começo também não é, e enquanto é termo muito menos o é; ou seja, ermar seria ao mesmo tempo provocar um começo e também um fim, num gesto; ermar seria montar um *deserto*, montar uma desconfiança e uma situação de desapego pelo real que a palavra *deserto* pode gerar como potência. Um *Todo* como problema poético de Joaquim Cardozo, um deserto que pode ser lido como confluência ou confirm, porque todo ele parte da insuficiência com o lugar. É o tema da sombra, que é também o tema do tempo, do sem tempo, do espaço, do sem espaço, da luz e do vento, de uma água, de uma outra máquina do universo, de uma cosmogonia, que é principalmente ao mesmo tempo começo e meio e fim e começo e meio e fim e começo e meio e fim e começo, e que no caso de Joaquim Cardozo é possível tomar como um dentro de si na sua elaboração de um contra ao desastre. É o poeta que se coloca no mundo como um "artesão cósmico" (DELEUZE: 1997, 163) para aventurar o mistério. Joaquim Cardozo em um texto de 1956, intitulado *Gravuras de Carlos Scliar*, diz que *ermar no espaço* seria talvez propor uma morada numa zona, que por sua vez é uma "zona, uma faixa de superfície, onde curvas as mais diversas podem ser definidas. Zona que é um núcleo, uma condensação, uma fronteira imersa na bruma difusa e oscilante da fantasia". São as imprecisões desta zona de penumbra (a sua zona de lama preta) que, de alguma maneira, vão demarcando o que Joaquim Cardozo propõe no seu trabalho como *lugar sem*, que provoca uma acedia, um artifício para tornar-se espaço, e *deserto*.

Bataille diz que é ao prestar atenção naquilo que se desvia, "aquilo que seduz" (1994: 50), que a maior parte dos seres humanos, por ter a sua natureza débil, só pode abandonar-se aos seus instintos na "penumbra poética" (1994: 50), e que assim "tanto mais viva a sedução é quanto mais

brutal for o movimento” (BATAILLE: 1994, 50). Num outro texto, acerca dos desvios da natureza, ainda, e propondo uma dialética das formas, o que está muito próximo de uma imagem vivente, diz também de uma necessidade – a partir de Pierre Boaisteanu – em reconhecer “até que ponto os homens são ávidos de estupefação” (BATAILLE: 1994, 51) e, principalmente, quando questiona por dentro dos fundamentos do que ele chama de uma “dialética medíocre”, o quanto “é permitido afirmar que a determinação de um desenvolvimento dialético de fatos tão concretos como as formas visíveis seria, à letra, perturbante (...)” (BATAILLE: 1994, 54). A tentativa de Joaquim Cardozo, está posta, é encontrar o monstro, o que está imerso na bruma, o que pode não ser nem estar ali, um desvio, uma imagem desviante, viva, para uma baixa sedução monstruosa, como dissesse, quase com Bataille: “há uma idéia formada quanto ao que se eleva, e a vida humana é erroneamente olhada como uma elevação” (BATAILLE: 1994, 46).

Nesse mesmo texto, *Gravuras de Carlos Scliar*, por exemplo, mesmo que se debruce severamente para comentar as gravuras do pintor Carlos Scliar, Joaquim Cardozo dirige-se também, numa escavação, à questão de sua poética: a construção de uma fronteira que tende ao *começar*, e também a construção que se beira e se margeia entre sombra e luz no espaço-tempo geodésico. É nesse texto que, a certa altura, comparece essa interessante expressão de que já tomei posse desde o início, para dizer de si mesmo e de seu trabalho: “ermar no espaço”; num contágio: ermar o espaço, tornar-se espaço. O que teria a ver com *ermo* tem a ver com *errância*, com o *deserto* e com uma idéia de *lugar sem* e, principalmente, com estar neutro no espaço como sua condição de homem trágico, fora de lugar e fora de tempo; mas aqui num sentido daquele que procura sair da “origem impura”, de ausência de representação, e propondo uma “vertigem de especulação ideal” e uma “experiência menos artificial” num contrasenso ao que diz antes, quando desdenha e ironiza o real num suspirante deboche à desordem da vida humana: “ah, esses firmes, seguros, precisos caminhos da realidade” (CARDOZO: 1956). Joaquim Cardozo se coloca em silêncio, num *secretum* do silêncio, como um direito ao poema, o de esquecer os saberes, e propõe um “espaço para o precioso” como diz Benjamin. Porque o segredo (aquilo que não se pode tocar, mas que é um direito ou um uso estratégico) de seu trabalho parece sugerir uma ética sóbria, um longe, um espaço vital nesta perspectiva do ermo: é “aquela parcimônia do espaço vital no qual não ocupam apenas o local visível que ocupam, mas também os espaços sempre novos para os quais são criados” (BENJAMIN: 1987, 243). Um outro trecho singular desse mesmo texto de Joaquim Cardozo, já citado, e muito importante para a construção desta condição do abrir espaço, mas não só, é abrir espaço para o precioso numa serenidade de um olhar que lança sobre uma planície, como natureza-morta, ou como as paisagens de Brueghel, as singularidades cotidianas de uma “partida”, de uma “manhãzinha”, de uma vista da vida de um homem simples do campo, num instante, num átimo da vida preciosa, nos cães em volta dos

bois levando-os e sendo levados para a distância, até os longes, para cumprir a sua experiência do cume.

A relação com uma idéia de paisagem que vem de Brueghel, o velho, está em um texto de Joaquim Cardozo publicado na Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Rio de Janeiro, n. 3, 45-62, 1939), e intitulado *Notas sobre a antiga pintura religiosa em Pernambuco*. Neste texto, Joaquim Cardozo aponta para o dado de as pinturas sacras do Recife e de Olinda serem quase todas de autoria desconhecida. Por outro lado, o fato de as figuras que representam os judeus aparecerem deformadas, termina por remetê-las, de alguma forma, às composições de Bosch ou, mais especialmente, às de Brueghel, o velho, em direção ao arbitrário e ao simultâneo, numa nota dramática, o que ele muito apreciava: “Esta hipótese não é de todo descabida; as figuras dos judeus deformados e grotescas lembram, realmente, as composições de Bosch ou, mais especialmente, as de Brueghel, o Velho, sendo digno de nota que o primeiro foi pintor muito apreciado na Espanha do tempo de Felipe II.” O que chama também a atenção de Joaquim Cardozo é o fato de as paisagens nas pinturas de Brueghel, por exemplo, trazerem aquela maciça presença de uma base em primeiro plano, que se lança sobre o espaço diagonal do panorama terrestre. Jean-Marc Besse em seu texto *A terra como paisagem: Brueghel e a Geografia*, chama atenção para um outro elemento, que a palavra *paisagem* (*landschaft*, *paese*, *lantschap* etc) num sentido jurídico-político e topográfico, aponta, em princípio, para a *província*, para a *pátria*, para a *região*. E é complementar que o que fulgura como tal nas pinturas de Hieronimus Bosch, Joaquim Patinier, Henri met de Bles ou Brueghel é a tentativa de tocar a paisagem como a experiência geográfica da terra, um artifício para a contemplação, as paisagens do mundo: “é este modo de encadear e de englobar os acidentes do espaço (árvores, rochas, construções, rios) numa unidade que se desenvolve a partir do fundo, um fundo indefinidamente aberto e que remete a um espaço e a um tempo cósmicos dentro dos quais a história humana é como que evocada em sua relatividade” (BESSE: 2006, 25).

Algumas outras sugestões de Besse passam a ser importantes para esta inferência em torno do que seria a experiência do cume para Joaquim Cardozo, uma delas acerca desta noção da paisagem em Brueghel: a paisagem é uma experiência sensível da terra como um espaço aberto, um espaço para o aberto. Luis Carlos Monteiro, em texto ainda inédito, diz o quanto interessam a Joaquim Cardozo “as variações sensoriais da paisagem, as mudanças no eixo do tempo e da natureza, os motivos cromáticos e figurativos de imagens pictóricas nordestinas” (2004); e mesmo que de uma forma um pouco legitimadora, justifica este interesse ao falar de um “sentido dialético”, que num contraponto, de forma direta ou indireta, certas categorias estetizantes “como o ser e a natureza, o subjetivo e o concreto, o aberto e o fechado, o dentro e o fora”, desdobram, interpenetram e resultam algumas das variantes propositivas da poética de Joaquim Cardozo. Besse, por sua vez, aponta ainda

em Brueghel a percepção de um novo sentimento com o espaço, que vai desde a transposição dos limites até o engrandecimento das escalas, para depois pensar a terra como um “ecúmeno ampliado” e como um “espaço aberto em todas as direções” (2006: 40). Ora, a paisagem passa a ocupar um sentido estético, contemplativo, ainda mais se pensarmos que as pinturas de Brueghel (suas meditações gráficas) remetem também a uma idéia de movimento, porque há um espaço a ser percorrido, a ser viajado, descoberto. A planície da terra passa a ser um horizonte de totalidade, um panorama de circulação, de caminhar, de idas e vindas. E o mais interessante é que não é mais preciso pertencer a ela, a terra, para vê-la. Mas se pode argüir este olhar através da distância, do olhar de fora, o do estranho, do estrangeiro, como aparece no poema já citado, *Canto do homem marcado*: “Sou um homem manchado de sombra / No sonho, no sangue, no olhar, / Sou um homem marcado... / Em país ocupado / Pelo estrangeiro.” É quando a paisagem descola-se de um sentido de pátria, de região, e cumpre agora o lugar de um prazer, de uma vida espiritual, de um desprendimento para propor um lapso naquilo que se vê, um instante, uma graça, talvez: “a paisagem não é apenas o lugar deste ‘prazer’ tão especial que é o prazer estético; ela possui uma densidade cosmológica e ontológica insubstituível que, além do mais, assegura ao prazer estético uma vocação específica” (BESSE: 2006, 35)

Assim, segue a passagem de Joaquim Cardozo que infere o propósito do mover-se na paisagem, a vida que ao se cumprir se move e que se transgride no interdito de si mesma, como uma natureza-morta toda movente porque cumpre o tempo e o lugar da história por dentro do *instante*, esta “partícula sem dimensão” que parece morar entre o visível e o invisível, agora suspensos pela contemplação:

Naturezas-mortas que não exprimem o fortuito, o indiferente, o arbitrário, de tantas outras pintadas e gravadas por esses séculos afora, mas que filtram, insinuam e cristalizam, na sua imobilidade, um instante de paralisação e repouso, de suspensão e calma. Não o instante partícula sem dimensão, entre o tempo passado: que já foi, e o tempo futuro: que não é ainda, da bela especulação poética de Santo Agostinho, nem o instante, átomo da eternidade, de Sören Kierkegaard, mas um momento incisivo e definidor da vida civil dos homens simples do campo: o instante da chegada noturna, depois de um dia de trabalho, ou da partida, de manhãzinha, com os cães ladrando em torno do gado a conduzir para as distâncias, através da planície.

(CARDOZO: 1956)

E é assim que passa a falar das naturezas-mortas de Scliar, ou das suas mesmo, em sua poética e de sua poética, não como uma paisagem bucólica ou tardia de um território campesino ao

olhar, mas como sugere Sloterdijk ao ajuste da *tença* de descrição crítica de Joaquim Cardozo: “no hay dominio destinado por el Ser que me pueda embrujar como un seno materno que no sea el mio propio, ninguna chácara acerca de la tradición reemplazará ese proceso único que significa mi llegada accidental a este incomparable mundo” (SLOTERDIJK: 2006: 49/50). Esta outra anamnese que se insurge, numa justa revoltosa, dentro do texto acerca das gravuras de Scliar, parece retirada de sua escavação da experiência, do recordar que se estabelece com uma idéia de lugar – a do homem marcado de sombra – numa construção exógena – estas superfícies da planície sem cume –que chamaria de “país natal”, a sua cicatriz cósmica e moderna tomada pela acedia trágica do “homem manchado na sombra”. O que sugere pensar, como um problema do anacronismo das imagens propostas por Joaquim Cardozo em seus poemas e seus relatos: de qual e de quantas idéias de lugar possivelmente estamos falando?, e ainda: de qual e de quantos lugares falamos quando dizemos/falamos de um lugar natal, e quanto se move o olhar sobre este lugar se é apenas um *tanto faz* de uma região caricatural (Nordeste) de um país que se alinha a ela como ignorância, dista, cegueira e diáspora? E ainda, por fim: de onde falamos, como ponto desviante de partida, quando tentamos tocar com alguma fala (ou a partir da fala como súplica) esta idéia de lugar que é todo ele vinco e, principalmente, deserto?

terceiro móbil

O percurso de Joaquim Cardozo começa na várzea do rio Capibaribe, onde nasceu em 1897, no subúrbio do Zumbi ⁸, na cidade do Recife, em Pernambuco; filho de um guarda-livros, e mais tarde morador de Olinda (aonde veio a morrer em 1978), passando, entre outros trânsitos, pelo Rio de Janeiro (“sua ausência física, valendo esta como forma de protesto contra as agruras e perseguições do Estado Novo, Cardozo, radicando-se no Rio de Janeiro, não tardou em levantar – para *trânsito da saudade* – uma ponte cultural entre o Recife e o Rio”⁹) e Brasília¹⁰ (que ajudou a erguer como

⁸ O Zumbi é um bairro urbanizado, com praças, edifícios e lojas. O sobrado onde morava Joaquim Cardozo é hoje a sede do *Cacique Futebol Clube*, um time de várzea. Mas uma idéia pretensa que se pode ter, quando se passa ao largo pela Av. Caxangá, de onde se vê o bairro, é de que aquela seria uma área de baixa periferia, uma favela ou algo assim. Mas é que todo o Zumbi é, de fato, uma grande mistura de afecções e paisagens de qualquer outra grande cidade brasileira, engolida por seus habituais descompassos de política urbana.

⁹ ALVES, AUDÁLIO. *Joaquim Cardozo: dinamismo do posto-modernismo*, in *Jornal do Commercio*, Recife, 26 de fevereiro de 1976.

¹⁰ Oscar Niemeyer, em um texto de 1961, após a construção de Brasília, fala do lugar afetivo para o que seria – cito na íntegra – o ‘*seu*’ Joaquim Cardozo:

Somente depois de realizar alguns projetos, é que o arquiteto toma contato com os problemas e dificuldades da profissão. Antes disso, tudo lhe parece simples e fácil, o que o leva muitas vezes a assumir atitude por demais crítica em relação aos trabalhos de seus colegas. Por inexperiência, não compreende nem aceita certos compromissos, certas deficiências que a transposição de um projeto para a realidade inevitavelmente provoca, vendo-as no seu raciocínio de novato, como falha de talento, negligências profissionais etc. Depois de realizar algumas obras, ele passa a sentir, como disse, as dificuldades que tem pela frente, que também vão envolvê-lo, dificuldades que em certos casos se apresentam em tal número que para contorná-las será igualmente obrigado a transigir, detendo-se apenas naquelas que ameaçam fundamentalmente seu trabalho. Verificará, ainda, que esses problemas não se limitam a questões de ordem construtiva, a razões econômicas, *à falta de afinidade com os responsáveis pelas obras, mas que se iniciam na elaboração do projeto, no contato com os técnicos especializados, agravando-se mais ainda com os engenheiros calculistas que nem sempre aceitam ou compreendem o espírito da arquitetura, contra ele se opondo com os argumentos mais variados, baseados em princípios ou limitações técnicas, econômicas ou de lógica construtiva.* (grifo meu)

Para um arquiteto jovem, pouco familiarizado nos domínios do concreto armado, essas divergências são insuperáveis. Falta-lhe a indispensável experiência para os debates que ocorrem e a convicção que a mesma possibilita, passando a aceitar modificações radicais que comprometem sua arquitetura, alterando seções de colunas, vigas e lajes, reduzindo vãos ou o próprio sistema estrutural que imaginava.

Se, ao contrário, tem ele uma idéia clara de como o concreto armado se comporta, como trabalha, e que possibilidade apresenta e sugere, pode resistir e argumentar, embora perdendo tempo precioso, na defesa de seus pontos de vista. *Mas quando o engenheiro calculista está atualizado na profissão e informado de tudo que se relaciona com o progresso da técnica construtiva, quando fugindo a regras e a normas que não sejam compatíveis com a experiência, especula com problemas do concreto armado, convicto de que só assim contribui para sua melhor evolução, quando adiciona, o que não é comum, aos seus conhecimentos profissionais, os das artes visuais e da própria arquitetura, quando se entusiasma não apenas com a solução que lhe cabe encontrar como técnico, mas, também, com o sentido artístico e criador da obra em que está colaborando, aí sim, a ligação entre ele e o arquiteto, torna-se fecunda e positiva.* (grifo meu)

Em minha vida profissional, tive o privilégio de encontrar na colaboração amiga e superior de Joaquim Cardozo, esse complemento essencial. Passo em revista, mentalmente, todos os trabalhos que juntos realizamos, e não me lembro de um único caso em que ele se insurgisse contra o que meus projetos sugeriam, nenhum caso em que se fizesse cauteloso, propondo alterações de caráter econômico ou de prudência estrutural. Sua atuação se mantém, invariavelmente, num alto nível de compreensão e otimismo, interessado em fixar para cada problema a solução justa, a solução que preserve a forma plástica em seus mínimos aspectos, indiferente às dificuldades que poderão advir, certo, como eu, de que a arquitetura para constituir obra de arte, deve antes de tudo ser bela e criadora. Se lhe proponho solução difícil de realizar, ele a estuda com redobrado carinho, desejoso de não lhe reduzir outros detalhes que acentue essas características. *E a tudo isso acresce o trato ameno e simples do homem inteligente – Cardozo é o brasileiro mais culto que conheço – incapaz de impor uma opinião com a intransigência das coisas irrefutáveis, apresentando-as sempre como sugestões pessoais, que julga justas e convenientes.* (grifo meu)

Do nosso contato nesses vinte anos de trabalho, devo-lhe amizade e admiração, *não vendo no meu amigo apenas o técnico aprimorado, o poeta sensível e culto que todos reconhecem, mas, também, o homem simples que se situa, modesto e lúcido, diante do mundo transitório em que vivemos, pronto a denunciar suas discriminações e injustiças.* (grifo meu)

engenheiro calculista na equipe de Oscar Niemeyer) .¹¹ Devido basicamente ao seu pensamento político livre sofreu perseguições do Estado Novo, que lhe valeram duas prisões e a saída do Recife, em meados de 1940. Joaquim Cardozo fez parte da Aliança Nacional Libertadora, e no seu prontuário - a FICHA POLICIAL de número 4188 – da Delegacia de Ordem Política e Social de Pernambuco - DOPS, constam algumas informações interessantes recolhidas e catalogadas depois por Geraldo Santana, arquiteto e pesquisador do trabalho de Joaquim Cardozo. Uma dessas informações, o seu registro policial da prisão, diz o seguinte:

Com data de 10.12.35, em manuscrito de doze linhas em papel timbrado do Gabinete do Delegado de Polícia do Segundo Distrito, está registrado:

Joaquim Cardozo. Engenheiro. Depto. De Architectura. Candidato da chapa 'Trabalhador Ocupa teu Posto'. Intelectual, faz parte do grupo que se reunia no Café Continental juntamente com Cox (Walter), Otavio Moraes e outros. O boletim que se encontra em seu prontuário foi fornecido pelo mesmo a outro engenheiro em 10.12.1935.

Na ficha de Anotações, em 16 linhas datilografadas, complementadas pelas "Partes" (um total de três "partes") dos investigadores, registra-se:

Residência (em abril de 1938): Rua 24 de Maio, 44 - São José (endereço no qual ocorreu a cena-episódio de "Brassávola", tema de um conto, com esse título, de sua autoria).

Em 18.04.38, foi detido [pelos investigadores ns. 17, 235 e 102] e, na mesma data, posto em liberdade, acusado de ter feito parte da Comissão de organização da Aliança Nacional Libertadora, de ter sido candidato da chapa 'Trabalhador Ocupa teu Posto' e de ser um dos signatários do protesto contra a 'Lei de Segurança Nacional'. Apreendi as seguintes obras: 1 vol. Carlos Marx, 1 vol. Fascismo, História do Trabalho, 1 Romance proletário, A Offensiva, O Nacional Socialismo Alemão.

¹¹ Diz César Leal acerca de Joaquim Cardozo em texto inédito, lido por ele na **XV Feira Internacional del Libro**, em Guadalajara, México, em 2001: "Engenheiro, matemático, dos maiores e mais completos do mundo em cálculo de estruturas, participando dos arrojados projetos arquitetônicos de Oscar Niemeyer, autor dos sofisticados teoremas matemáticos que permitiram a edificação dos palácios de Brasília, Joaquim Cardozo não admitia que o espírito geométrico, presente em sua profissão de engenheiro, envolvesse em um cinturão racionalista o ser da história". E este talvez seja um ponto interessante, o de pensar o tempo como tempo móvel e cósmico, e dentro da expressão radical de Joaquim Cardozo, de "forjar uma destruição" da história, para desdobrar numa espécie de olhar a história também como uma luta cósmica. Talvez aí, fique clara uma outra relação de Joaquim Cardozo, desta vez e de certa forma com a filosofia de Giambattista Vico e sua concepção de ciência nova.

Em 13.06.38, foi preso (segunda vez) e, na mesma data, posto em liberdade, tendo sido procedida uma busca em sua residência, nada foi encontrado.

Em 27.10.45, o Prontuário foi encerrado, em virtude do of. n. 8530 do Secretário de Segurança, em face do Decreto-Lei n. 7943, de 10 de setembro último que concedeu anistia aos acusados de crimes políticos.¹²

Estas eram represálias cometidas pelo governo do interventor estado-novista em Pernambuco, Agamenon Magalhães, que transferiu de imediato Joaquim Cardozo da Secretaria de Viação e Obras onde trabalhava para o alto sertão, onde deveria supervisionar construções de estradas de terra. Joaquim Cardozo recusou essa transferência, alegando problemas de saúde, mas a sucessão desses episódios políticos¹³ provocou a sua saída de Recife, indo assim trabalhar no SPHAN (Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e viajar por vários estados brasileiros, entre eles com larga permanência em Minas Gerais e no Rio de Janeiro. É também no meio deste ir e vir de reprimendas que ele parte, mesmo que forçadamente, para uma temporada pela Europa, entre Lisboa, Madrid, Paris entre outras cidades, e que o faz passar pelo Uruguai, rapidamente. Numa anotação seguinte, uma espécie de nota avulsa da polícia, datada de 20 de junho de 1938, sete dias após sua segunda prisão, se diz: “embarcado neste porto [Recife], a bordo do vapor “Highland Brigade” (*sic*) com destino ao porto de Lisboa.” Este é o mesmo navio no qual ‘embarcara’ Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa e personagem no livro de José Saramago, **O ano da morte de Ricardo Reis**: “Um barco escuro sobe o fluxo soturno, é o *Highland Brigade* que vem atracar ao cais de Alcântara. O vapor é inglês, da Mala Real, usam-no para atravessar o Atlântico, entre Londres e Buenos Aires, como uma lançadeira nos caminhos do mar, para lá, para cá, escalando sempre os mesmos portos, La Plata, Montevideú, Santos, Rio de Janeiro, Pernambuco (...).” (SARAMAGO: 1998, 11) Esta imagem do embarque como

¹² Nesta nota, toda a parte em itálico é o texto do registro policial; o que está grafado de forma normal são alguns comentários de Geraldo Santana para complementar as informações. Uma cópia do original deste registro me foi cedida por Maria da Paz Ribeiro Dantas.

¹³ Um desses episódios políticos aos quais me refiro, o que de fato provocou a saída de Joaquim Cardozo de Recife, diz respeito ao fato de que ele, num discurso proferido em 1939 para uma turma de formandos em Engenharia, “criticou duramente a péssima atuação da Secretaria de Obras do governo de Agamenon 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 injusta distribuição de renda.” (DANTAS: 2003, 44) Num bonito trecho deste famigerado discurso, Joaquim Cardozo diz: “Os problemas brasileiros são do tipo dos que somente podem ser resolvidos nas sociedades socializantes pelas economias dirigidas ou pelos monopólios coletivos orientados por uma política, por um poder controlador do caos individualista, caos que alguém já quis comparar ao das moléculas de um gás e de onde, por meio de sondagens estatísticas, se pode extrair também uma lei de distribuição de riquezas.” (DANTAS: 2003, 45)

uma partida forçada e com esta atmosfera que está neste trecho do livro de Saramago e da imagem de quando Fernando Pessoa se vê atravessando – e sendo atravessado – por inúmeras vezes, pode sugerir e provocar sentidos de acedia e contemplação no gesto poético de Joaquim Cardozo, sentidos que ultrapassam as noções de tempo e de espaço na construção do que é a sua noção de paisagem, uma outra, estrangeira, estranha; e é esta escavação que prisma a imagem de um *contemporâneo do futuro* que aparece no título do livro de Maria da Paz Ribeiro Dantas¹⁴ – **Joaquim Cardozo: Contemporâneo do Futuro**. Um *contemporâneo do futuro*, ela argumenta, seria aquele que se move numa troca de temporalidades, uma troca que se dá entre um “presente que passa e um passado que se conserva; a estrita contemporaneidade do presente com o passado que ele será, do passado com o presente que ele foi. É o tempo, ele mesmo, que surge e recomeça seu desdobramento, sem finalização, pois a troca indiscernível é sempre reconduzida e reproduzida.” (DELEUZE: 1990, 325) Esta sugestão via Deleuze é também trazida por Maria da Paz na página 60 do livro citado, no capítulo intitulado *O mundo em Processo*.

Deleuze vai elaborar este ir e vir a partir dos cristais do tempo na sua imagem-tempo do cinema; para ele o que se vê no cristal “não é o curso empírico do tempo como sucessão de presentes, nem sua representação indireta como intervalo ou como todo, é a sua apresentação direta, seu desdobramento constitutivo (...)” (DELEUZE: 1990, 325), mas sim esta troca indiscernível que é sempre reconduzida e reproduzida; algo como espelhos ou germes do tempo, aponta. Diz ainda que “é a simultaneidade das pontas de presente, rompendo estas com qualquer sucessão exterior e efetuando saltos quânticos entre os presentes redobrados do passado, do futuro e do próprio presente (...)” (DELEUZE: 1990, 325/326) Assim, para montar esta imagem de uma natureza do tempo – *contemporâneo do futuro* – que se apreende por uma experiência escavada, Maria da Paz sugere que o gesto de Joaquim Cardozo abre as noções de tempo de sua poética a partir desta imagem das “pontas de presente simultâneas”; diz ela:

Sem abrir mão da fantasia e do delírio, como o entende Platão no *Fedro*, Joaquim Cardozo mostra, entranhado ao saber da matemática, da física, da lógica, o ser da poesia: o mundo em liberdade, onde o poema transpõe os becos sem saída em que muitas vezes nos vemos fechados pelos condicionamentos culturais inscritos nas

¹⁴ **Joaquim Cardozo – Contemporâneo do Futuro**, publicado em 2003. Antes deste livro, Maria da Paz – que tem se dedicado nos últimos anos a pesquisar sobre e a partir do trabalho de Joaquim Cardozo - também já havia publicado a partir da poesia de Joaquim Cardozo e de sua biografia dois outros trabalhos: **O Mito e a Ciência na Poesia de Joaquim Cardozo** e **Joaquim Cardozo – ensaio biográfico** (ver todas as referências destas publicações na Bibliografia deste trabalho).

estruturas mentais com que percebemos o mundo. Visto assim, Cardozo continua sendo não somente um poeta do seu tempo, mas um contemporâneo do futuro.

(DANTAS: 2003, 117)

Uma outra imagem suplementar a essa primeira – das pontas de presente simultâneas – é a de um *“acontecimento branco”*, imagem que fulgura em um poema de seu livro *Trivium*, de 1970, poema intitulado *Visão do último trem subindo ao céu*¹⁵. Essa imagem está vinculada ao imprevisto do tempo, ao acidente, ao poema que se abre como ferida, no dizer de Derrida, já citado na introdução deste trabalho, mas que abre ferida também, como a imagem do ouriço. O poema é o que, ainda segundo Derrida, vem para “desamparar a memória, desarmar a cultura, saber esquecer o saber, incendiar a biblioteca das poéticas. (...) comemorar a amnésia, a selvageria, até mesmo a burrice do ‘de cor’: o ouriço.” (DERRIDA: 2006, 115) E ainda prossegue movendo o ouriço para criar uma órbita por fora dele, descontrolada: “Ele se cega. Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculista e inadaptado (pondo-se em bola, sentindo o perigo na estrada, ele expõe-se ao acidente).” (DERRIDA: 2006, 115)

O poema se vincula ao mundo como um descontrole, um demônio do coração, um acontecimento branco, para colocar todos os seus signos agudos para fora, e passa a ser “um animal convertido, enrolado em bola, voltado para o outro e para si, uma coisa em suma, modesta, discreta, próxima da terra, (...) transportando-se com isso ao nome para além do nome, um ouriço catacrético, todas as flechas para fora” (DERRIDA: 2006, 115). Isto propõe que há uma idéia da natureza do tempo que só pode ser apreendida por uma experiência escavada, limite, suplicante, contemplativa, por dentro de uma acedia que ao mesmo se faz ausente e participante, um *acontecimento branco*, em que “Seu acontecimento sempre interrompe ou desvia o saber absoluto, o ser junto de si em-autotelia. Esse ‘demônio do coração’ nunca se junta, antes se perde (delírio ou mania), expõe-se à sorte ou deixa-se, antes, despedaçar por aquilo que vem sobre ele.” (DERRIDA: 2006, 116). É o acontecimento que se faz numa superfície suprema, tornando-se a própria superfície, o poema como espaço que erma-se como espaço que é, ermar-se espaço, *spatium*; ou mais simples, como sugere Joaquim Cardozo no trecho do poema abaixo, em duas passagens: numa primeira, “sem fronteiras / sem sentidos”, e numa segunda “Sem métrica e metria, sem ordem física, / Sem orientação e sem origem”. Diz, pois, todo o trecho:

(...)

¹⁵ Poema que será analisado na última parte deste trabalho e que talvez seja um de seus poemas mais radicais. Mas agora, para constar a imagem, recorto apenas a passagem final.

O trem caiu sobre uma superfície suprema
 E nela se integrou no para-sempre.
 Caiu num corpo de substâncias infinitas:

Um Toro, um Anel, um Elo de corrente
 Uma Aldrava, uma Argola, uma Algema
 Um toro cortado, torcido e recomposto
 Num campo de direções sem módulos
 sem fronteiras
 sem sentidos
 Representante de todos os números:
 Os que são, e os que poderão/poderiam ser.
 – E no âmago desse espaço, último e total
 Sem métrica e metria, sem ordem física,
 Sem orientação e sem origem;
 – No centro dos centros, do anúncio de todos os possíveis,
 Erguido em Glória, em Majestade, em Grandeza,
 O Acontecimento Branco.
 Divino? Eterno.

(CARDOZO: 1970)

Penso no rumor que estas duas imagens podem causar – *"contemporâneo do futuro"* e *"acontecimento branco"* – se postas bem "no centro dos centros, do anúncio de todos os possíveis" e integradas ao infinito num rocio da imagem viva e oscilante, uma imagem para um *désouvement*, também, como um reflexo das coisas incorpóreas e ausentes que estão presentes na poesia de Joaquim Cardozo o tempo todo, e que segundo Maria da Paz estão ali para contrastar com a existência real. Ela diz que "Estamos diante de um poeta capaz de montar numa só imagem encontro e desencontro, oscilar do que é sentimento para o que se mostra como realidade perceptível no espaço e tempo dos sentidos" (DANTAS: 2003, 60). O que essas duas imagens tendem a provocar quando se tocam, quando se roçam, e ainda se juntá-las à imagem que pode advir da várzea, e aí não apenas como uma paisagem da planície, mas ao mesmo tempo tentando propor um mover-se para a experiência do cume, contemplativa e trágica, vivente e desviante – e também como um sem fim, entre o termo e o começar, e que espécie de atrito podem provocar ou ser provocadoras ao se partir estas mesmas imagens ao meio, quebrá-las, rompê-las: de branco e futuro e linha chã de mangue e pântano, movediças, fronteirças; mas não apenas como aquilo que separa, mas como aquilo que junta, une, e

se move em estados de *hibridez*, e faz desaparecer, apagar, rifar do mundo a sua condição de pertença. Essas imagens se remetem também ao gesto de que escrever não tem a menor importância, de fato, a Joaquim Cardozo; de que um poema não tem mesmo importância alguma, é só um gesto para não morrer, é só um começar para incluir a vida num projeto de passagem, ou num ponto furo de uma imagem delicada da vida dilacerada, num *secretum*, e numa capacidade para armar outros sentidos ao sem sentido do sentido. Blanchot diz que “Escrever, por acaso, consiste em levar à superfície algo assim como o sentido ausente, em acolher o impulso passivo que ainda não é pensamento, mas que já constitui o desastre do pensamento. Sua paciência.” (1990: 71) Um dito de Maria da Paz é precioso para esta questão: “Mas Cardozo, seja por desinteresse ou falta de tempo, nunca se empenhou pessoalmente na edição de um livro. Em 1947, teve a surpresa de ver seus poemas, até então esparsos, aparecerem em livro, com prefácio de Carlos Drummond de Andrade.”¹⁶ (2003: 47)

São essas imagens – “*contemporâneo do futuro*” e “*acontecimento branco*” – que parecem montar o deserto, que parecem montar uma existência justa, uma nudez, um começar e, principalmente, um ancho para dentro e às avessas. São elas que parecem montar o deserto de Joaquim Cardozo como um sentido ausente e um *com-fim*. Numa proposição que não solicita resposta, nem lugar, ou um senão que estaria na poética de Joaquim Cardozo: deserto que é o seu próprio impasse e o seu próprio elemento desviante. Um deserto que pode ser pensado também como um deserto sem qualidades, um deserto entre ir e vir, numa troca ininterrupta das unidades temporais, um fora. Na expressão radical de Blanchot, sem brecha ou fresta, porque é uma expressão que é toda ventilação, abertura, com-fim, contingente etc: o *deserto* é o *fora*. E Blanchot antecipa dizendo para uma compreensão dessa expressão que:

O deserto ainda não é o tempo, nem o espaço, mas um espaço sem lugar e um tempo sem engendramento. Aí, apenas se pode errar, e o tempo que passa não deixa nada atrás de si, é um tempo sem passado, sem presente, tempo de uma promessa que só é real no vazio do céu e na esterilidade de uma terra nua onde o homem nunca está presente, mas sempre *fora*. O deserto é esse fora, onde não se pode permanecer, pois estar aí é sempre já estar fora, e a palavra profética é então essa palavra em que

¹⁶ Maria da Paz refere-se ao primeiro livro de Joaquim Cardozo, **Poemas**, publicado em 1947, pela Agir, com o prefácio – já citado neste trabalho – de Carlos Drummond de Andrade. Esse livro foi uma idéia de Eustáquio Duarte, companheiro de trabalho de Evaldo Coutinho (filósofo e muito amigo de Joaquim Cardozo) que era um admirador da poesia de Joaquim Cardozo. Juntamente com Meyer Faimbaum, que dividia a casa com Joaquim Cardozo no Leme, Rio de Janeiro, organizaram tudo para comemorar o seu cinquentenário com a edição do livro.

se exprimiria, com uma força desolada, a relação nua com o Exterior, quando ainda não há relações possíveis, impotência inicial, miséria da fome e do frio, que é o princípio da aliança, quer dizer de uma troca de palavra de que se desprende a espantosa justiça da reciprocidade.

(BLANCHOT: 1984, 88 / 89)

Este lugar onde o homem nunca está presente, mas sempre fora, este lugar onde não se pode permanecer, mas apenas convir a um fora, e numa troca indiscernível que é sempre reconduzida a um fora, é que parece ermar o sujeito, e tocá-lo num corte do que se anota como distância (como *fora*) e, principalmente, como esta imagem de uma experiência limite, a do deserto, que se faz na palavra profética, segundo Blanchot. Ele diz que há um princípio de convivência, o que chama de aliança, ou de uma relação nua com o exterior, uma contemplação, talvez. E também, para Blanchot, para confrontar a expressão consigo mesma, como fora, o deserto é “esse lugar sem lugar que é o único lugar onde a aliança pode ser concluída e onde é necessário regressar sempre, como àquele momento de nudez e de arrancamento que está na origem da existência justa.” (1984: 88) Esta imagem do deserto como um *fora* pode incluir ainda, como condição suplementar, o camelo de Bataille, retirado de seu *Dicionário Crítico*. Bataille diz que o camelo é aquele que tem um lugar correto no deserto, porque se associa ao deserto através da forma, da cor e do ar; e que os orientais o chamam de ‘navio do deserto’, por causa do passo regular e silencioso que fende o deserto quase sem tocá-lo, de fato. O que parece ajustar o camelo ao deserto é uma aliança, uma relação nua com o exterior. O camelo é aquilo que pesa enquanto é também leveza, é quase a água, torna-se o espaço que interrompe. Bataille termina dizendo que “o camelo é algo que está no mais crítico ponto de toda a vida, onde existe a mais dolorosa das impotências” (BATAILLE: 1994: 93).

Evaldo Coutinho escreve, num texto publicado em 1995, chamado *Perfil de Joaquim Cardozo*, na Revista Comunicação Arte, da Universidade Federal de Pernambuco, que a literatura era o território em que os devaneios de Joaquim Cardozo traçavam um percurso da profundidade (uma paisagem, profundamente), “sobretudo no âmago das coisas singelas”; diz ainda que resulta intacta à sua vida uma unidade de pensamento e de estrutura moral, e que de todos os seus dons “eleva-se o da simplicidade na arte e na vida.” (rever a nota 10, quando Oscar Niemeyer diz, entre outras coisas, acerca da personalidade Joaquim Cardozo: “Do nosso contato nesses vinte anos de trabalho, devo-lhe amizade e admiração, não vendo no meu amigo apenas o técnico aprimorado, o poeta sensível e culto que todos reconhecem, mas, também, o homem simples que se situa, modesto e lúcido, diante do mundo transitório em que vivemos, pronto a denunciar suas discriminações e injustiças.”) As passagens do texto de Evaldo Coutinho levam a uma recordação afetiva do amigo, suspeita e

imprecisa como tal, mas ao mesmo tempo muito importantes porque dão as pistas de certa condição distraída pela melancolia feliz numa contemplação daquele que mesmo no ponto mais crítico de toda a vida, onde mora uma dolorosa impotência, deixa-se poeta numa tentativa de tocar a linguagem imprecisa do mundo em sua experiência escavada do cume. A linguagem poética como aquilo que pode ser a coisa, aproximar o mais prenhe possível uma palavra da coisa que significa, a coisa significada da palavra que lhe suplica falar, num estatuto primitivo da linguagem, em que palavra e coisa não são senão uma mesma sombra, um mesmo fantasma, uma entranha da palavra profética como esperança: acontecer como um branco, ser contemporâneo de um tempo sem tempo algum, praticar uma palavra sempre dita e nunca ouvida, um eco prévio e um rumor de vento e um murmúrio paciente. Evaldo Coutinho diz que não recorda de “outro intelectual e artista que fosse tão invariavelmente simples”, e que “Nunca era transgredida a unidade de sua concepção acerca de tudo quanto há no universo. Não me esqueço de ele me ter afirmado que a matemática e a poesia intimamente se aliam, como inerentes à mesma substância.”

É esta mola simples do mundo, esta condição serena e tênue, quase retabular, que faz com que João Cabral de Melo Neto declare num depoimento feito em 7 de novembro de 1997 (pouco antes de morrer), ao *Correio das Artes*, um suplemento literário que circula encartado quinzenalmente no jornal **A União**, de João Pessoa, na Paraíba, editado por Linaldo Guedes:

Joaquim Cardozo foi um dos maiores poetas que conheci. No Recife, não tive oportunidade de conviver com ele, que havia sido expulso de lá pelo governo do Estado. Mas, quando me mudei para o Rio, em fins de 42, passamos a conviver diariamente. Foi o homem mais culto que conheci na minha vida. Sabia até chinês. E isso dentro da modéstia que lhe foi sempre característica.

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

Estava sempre compondo um poema. Se alguém pedisse, ele dava. Se não, esquecia. Uma vez, chegou um português no escritório dele, que só tinha duas cadeiras. Ele estava falando sobre poesia e deixou o português em pé na porta. Logicamente o português reclamou, porque tinha negócios a tratar. Cardozo então disse: ‘passe, seus cálculos estão prontos’. E virou-se para mim: ‘vê, já não se pode conversar sobre poesia’.

É o maior pernambucano que conheci. Encorajei-me a escrever poesia pernambucana por causa do Cardozo.

(CABRAL: 1997)

Se a palavra profética, como diz Blanchot, “é uma palavra errante, que recua até a exigência original de um movimento, ao opor-se a toda morada, a toda a fixação, a um enraizamento que seria repouso.” (1984: 88) ela é ao mesmo tempo esta palavra que no depoimento de João Cabral anuncia que Joaquim Cardozo estava sempre compondo um poema, mas podia esquecê-lo; e este é um ponto para a captura deste fora, como raspa ou ranhura, como um corte que Joaquim Cardozo propõe para o espaço, para ermar o espaço: Cardozo não procurava ninguém. O que sem ser modernista se depara com o “verdadeiro estilo moderno” e que também absorve o lastro pernambucano, uma eira e uma beira de Pernambuco, como os telhados em tribeira que estão no desenho das casas que alimentam o imaginário de um país em devir, um outro Brasil, que Joaquim Cardozo frequenta entre a renúncia, a debilidade e a passividade de sua resistência humanista radical. A sua súplica, uma fala incessante e silenciosa, é para uma vida pequena, a vida pequena que aparece citada no final de um texto que era o discurso que deveria ter sido proferido na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade de São Paulo, por ocasião da colação de grau dos novos arquitetos de 1965 e que não o foi por circunstâncias alheias à sua vontade, intitulado *Sobre o problema do ser e do estruturalismo arquitetônico*: “Esta vida pequena que nós os homens vivemos, pequena claridade entre duas grandes sombras, partícula iluminada atravessando uma câmara de névoas, esta vida pequena precisa que se torne mais longa, precisa que seja de bem estar para todos e de felicidade.” Aqui, de novo, uma das mais dolorosas das impotências.

Esta “vida pequena” é também um tema incerto e impreciso da poesia de Joaquim Cardozo, uma poesia da vida pequena, que é uma paisagem de uma experiência sensível entre a terra como um espaço aberto porque não se erige mais como pátria ou região (mesmo que Pernambuco e o Nordeste apareçam o tempo inteiro e nominalmente na poesia de Joaquim Cardozo), o que conta é uma experiência interior para colocar em questão a si mesmo, por dentro de si mesmo, entre noções de valor, de autoridade, de ser, e que vislumbra a si própria como experiência para tocar um seu fora e um a si mesmo através das coisas pequenas da vida pequena. Bataille diz que uma experiência interior “sempre teve outros fins além dela mesma” (1992: 15) e também que um “si mesmo não é o sujeito isolado do mundo, mas um lugar de comunicação, de fusão do sujeito e do objeto” (1992: 17); o que passaria a contar não é mais apenas um enunciado acerca da coisa, mas a coisa por dentro de seu enunciado, a palavra e o seu aspecto. O bonito exemplo que ele usa é acerca do santuário dos hindus: o sopro. Sopro, que já em Aristóteles, nomeando-o como vento, o vento é o ar que sopra, ocupa o lugar

do desejo, o sopro é Eros: "(...) os melancólicos, em sua maioria, são obcecados pelo sexo. Porque o ato sexual põe em causa o sexo. A prova é o pênis, a maneira pela qual ele conhece de pequeno que é, uma extensão rápida, porque ele se infla sob o efeito do vento." (ARISTÓTELES: 1998, 81 / 105) O sopro, de outra forma e procedimento, para os hindus, numa esguelha da respiração mas também como desejo, conduziria à interioridade, e abriria os segredos do coração, em pleno silêncio; mesmo que o silêncio seja uma palavra que não é uma palavra, e que o sopro seja um objeto que não é um objeto.

Diz Bataille que estamos diante de "uma sensibilidade tornada por desapego daquilo que atinge os sentidos, tão interior que todas as manifestações do exterior, uma queda de alfinete, um estalo, têm uma imensa e longínqua ressonância." (BATAILLE: 1992, 25) Isto, me parece, é o gesto poético de Joaquim Cardozo: o gesto ausente para tornar-se espaço, desejar o desejo, querer o querer e, principalmente, ser deserto; o gesto de uma sensibilidade inteira movida pela acedia num procedimento para o aberto, o gesto que também é político, ético e resistente. Bataille diz ainda que "Na noite normal, nossa atenção é dada inteiramente ao mundo dos objetos, por via das palavras, que persiste. O verdadeiro silêncio acontece na ausência das palavras; se cair, então, um alfinete: como se fosse uma martelada, pulo..." (1992, 25) O silêncio acontece numa espécie de anatomia metamorfa e louca, como nos versos de Maiakovski¹⁷: "*Eu para mim é pouco. / Algo se empenha em sair de mim / como um louco*" (1981: 113) ou "*Doravante não sou mais dono de meu coração! / Nos demais – eu sei, / qualquer um o sabe – / o coração tem domicílio / no peito. / Comigo / a anatomia ficou louca. / Sou todo coração – / em todas as partes palpita.*" (1981: 143) O silêncio então acontece desta forma também em Joaquim Cardozo, como sugere Bataille: "Neste silêncio feito a partir de dentro, já não é mais um órgão, é a sensibilidade inteira, é o coração, que se dilatou." (1992: 25)

quarto móbil

No poema de Joaquim Cardozo intitulado *Os Objetos Antes da Noite*, há a imagem de uma noite que não chega e de objetos que somem como se engolidos por uma sombra que parece turvá-los, esta sombra que não é senão fantasma e assombração, um desdobramento da palavra, e espicha os objetos até uma linha tensa de desfazimento de cada um. Eles somem antes da noite, se tornam silêncios, pequenos ecos prévios de silêncio e vento, emagrecem em seus limites da forma; são o *informe*, halos extremos e quase sumidos. São seres do ante-ser, são só o que parecem: "Um trismo

¹⁷ Vladimir Maiakovski era um dos poetas que freqüentava muito as leituras de Joaquim Cardozo, que lia poemas e romances russos no original. A sua biblioteca se compunha de uma boa quantidade de livros em russo.

da forma, um cirro mudo / De uma esquecida morte: incerto vulto." Estão completamente fora do que os sentidos podem absorver, apreender, capturar, porque parecem estar mortos, e até estão também fora do que se poderia pensar como "*la cosa mentale*" porque são apenas "as vontades mais puras do coração". (CARDOZO: 1965). São as marcas de um poema que prisma o fragmento, as cores-fora das sombras, a primeira entrada da sombra da linguagem e dos objetos que poderiam ser nomeados e que agora provocam silêncio; o poema então incorre numa fala suplicante que insiste, numa sensibilidade inteira que gesta uma paisagem que não há numa noite normal. E se cair agora um alfinete? Qual a ressonância de uma imagem que antecede a sombra, mas que de tão viva se faz noite antes da hora? Qual a ressonância de uma imagem que é bem antes da forma que se lhe possa atribuir? São imagens de uma poética que é a fratura e a fenda de uma sensibilidade inteira, e estamos diante de um poema que nos anuncia os objetos perdidos e que só podem ser tocados num excesso da língua e do poema até o infinito do espaço, como o que Barthes ajusta ao dizer que "é necessário exceder a língua, manter-se em sua margem suplementar, isto é, no seu infinito sem profundidade." (2004: 88)

OS OBJETOS ANTES DA NOITE

Por que os objetos se esvaziaram
 Se desocuparam dos seus volumes?
 Das suas cores se derramaram
 E emagreceram nos seus limites,
 Deixando no ar, apenas, halos extremais?
 – Por quê ? Se ainda não é noite. . .

A sombra ainda não chegou
 E sem a sombra todos eles não perderam
 A sua utilidade, e, nem enlou-
 queceram.
 Por que então ficaram assim noturnos?
 Por quê ? Se ainda não é noite. . .

De transparências inconstantes
 De arquiteturas oscilantes
 Parece que regrediram ao ser do ante-ser
 À sugerência do que seriam antes da forma que lhes deram.
 – O que aparece é o que parece: um parecer
 No seio do que ainda não é noite.

Por que essas imagens de fraturas
 E dentre as fendas um sorriso oculto?
 Um trismo da forma, um cirro mudo
 De uma esquecida morte: incerto vulto.
 É como se fragmentos já fosse tudo.
 Por quê? Se ainda não é noite. . .

Fora da ilusão dos meus sentidos
 Oh! meus pobres objetos anti-diurnos
 Quanto mais guardados, tanto mais perdidos
 Tão tristes e taciturnos,
 Tão tristes que parecem que estão mortos
 No esquecido seu lugar ¿noturno?

Mas, por que brilham? De uma luz de fora?
 Em verde, azul, e rosa de anúncios luminosos
 Quando começa a escurecer nas ruas da cidade.
 Cores fora-surgindo da primeira sombra
 – Primeira camada do crepúsculo dourante –
 Por que brilham? Se ainda não é noite. . .

É que talvez, talvez. . . é que
 A noite: várias sobrepostas:
 Tardes sobre tardes, sobre muitas,
 Muitas de muitas outras acrescidas
 – A noite: monte de tardes, é que vem tarde
 Vem tarde.
 (CARDOZO: 1970)

Os objetos perdidos de Joaquim Cardozo não são apenas objetos amorosos, no sentido de uma paixão do poeta por algumas várias mulheres (tema que alguns dos poemas de Joaquim Cardozo tratam, mas que especificamente não são o foco deste trabalho), mas apenas no sentido do quanto o fantasma dos objetos perdidos se envolve como uma membrana dos entornos do poema, sopro e vento, desejo e querer, como no citado poema acima, para empenhar um desejo e uma intenção melancólica da contemplação do vazio, do ausente, através da constituição de um ermo que é a acedia

ou o deserto, acedia e deserto. Agamben diz que o “objeto da intenção melancólica é, contemporaneamente, real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado” (2007: 46), ao mesmo tempo. Escrever esta dialética seria uma tentativa de dar corpo aos próprios fantasmas, de tornar predominante numa prática expressiva da linguagem, no poema de Joaquim Cardozo – que está como exemplo aqui –, aquilo que não poderia ser captado nem conhecido. Não é, em momento algum, uma tentativa de tomar a posse dos objetos, mas sim de mantê-los – em seu desaparecimento ou não aparecimento – em seus limites como uma profanação, num gesto, para interromper o mito do objeto ausente, perdido, nomeado. Para interromper a história numa súplica que é a fala inacabada do poema, uma interrupção ou um *começar* ativo – “Tardes sobre tardes, sobre muitas,/ Muitas de muitas outras acrescidas / – A noite: monte de tardes, é que vem tarde / Vem tarde.” –, uma fala que está ali para inacabar uma participação, para montar um deserto.

Note-se que no poema, nos primeiros versos, os objetos já aparecem sem volume, sem cor, sem limite de forma e vazios. Assim, os objetos depositos de sua forma por Joaquim Cardozo estão fazendo frente ao fetiche, porque não ousa fazê-los existir outra vez, dar-lhes outra forma, alguma que seja, mas prefere mantê-los na fantasmagórica realidade do objeto perdido, sem desespero, sem nenhuma revolta, mas apenas uma experiência interior que opta por uma “oscilação da arquitetura”, uma forma oscilante, o informe. Nos versos “Fora da ilusão dos meus sentidos / Oh! meus pobres objetos anti-diurnos / Quanto mais guardados, tanto mais perdidos / Tão tristes e taciturnos, / Tão tristes que parecem que estão mortos / No esquecido seu lugar ¿noturno?”, ele inverte e retira o procedimento melancólico do EU para os objetos, e sabendo que nestes não se pode evocar nada que não seja a partir do fragmento da palavra que os tenta roçar, integralmente como sensibilidades inteiras, numa presença da ausência, imaterial e intangível, para um além de si mesmo. Objetos sem epifania, sem valor de uso, sem valor de troca. E o que interessa é a noite que demora a chegar trazendo uma superposição de tardes conjuntas, o que interessa é que junto com a noite cheia de tardes vem uma sombra, uma assombração, esta figura para além do humano, este mistério, esta outra matemática, esta “fantasmática inapreensibilidade do ser vivo” (AGAMBEN: 2007, 87) em que a poesia pode fulgurar como assombração.

A imagem da sombra, da mancha, da sombra manchada, que comparece no poema *Canto do Homem Marcado*, que abre esta parte do trabalho – “Sou um homem manchado de sombra / No sonho, no sangue, no olhar, / Sou um homem marcado” –, é a mesma que se revolve num poema de seu livro de 1975, *O Interior da Matéria*, intitulado *As Sombras Manchadas*. Este poema recupera a volubilidade da noite, que é o nome e o tempo *sem*, escuridão e limite, possibilidade e infinito, que sempre vai fulgurar a vida tomada por dentro da sombra, em todas as suas manchas fragmentadas, que seja. A noite é um dos temas que indica algumas sugestões à vida pequena no seu mais terno e

resoluto desamparo; mas é ao mesmo tempo aquilo que pode preservar esta mesma vida pequena, como imagem, e que faz da poética de Joaquim Cardozo uma articulação com a idéia da vida sempre em curso, como um curso ininterrupto, uma autobiografia radical (anamnese ou esquecimento, acidente ou contemplação distraída, mas autobiografia radical).

E assim “la vida es conducida hacia el día, hacia el lenguaje, hacia el mundo, pero el día del lenguaje, el día del mundo tienen a sus espaldas esa silenciosa noche infantil del comienzo” (SLOTERDIJK: 2006, 50), em que podemos revolver a imagem da criança e o seu ato do desembrulho, referida por Bloch, para retomar naquilo que pode ser a imagem da sombra, a assombração, o fantasma. Sloterdijk continua dizendo que “sigue a la transparente noche de la Nada en donde el mundo busca su ocaso antes de que pueda ponerse; sigue a los inhóspitos crepúsculos en los que crecen las sombras de los nombres y destinos no pronunciadas” (2006: 51). É a transparente noite do nada com seus inhóspitos e ao mesmo tempo doces crepúsculos, onde crescem as sombras e o desconhecido, é a noite que vem como uma imagem recorrente nesta poética do *começar*. O poema *As Sombras Manchadas* aponta para este lugar de esquecido, uma noite múltipla, que expõe o ser à sua ausência, a um fora de si, por causa de sua frágil e forte condição, a de que pode morrer; expõe assim a um outro real, o deserto. Ou àquilo que Levinas aponta contra o desastre, contra o *HÁ*; porque o *HÁ*, diz ele, é uma passagem da existência ao existente, “nem alegria nem abundância: é um ruído que volta depois de toda a negação do ruído” (1988: 40); e para esticar até aquilo que se pode ler como “horror e desvario” (1988: 40), ou ainda como “um acontecimento que não é nem o ser nem o nada” (1988: 42). Diz ele que uma forma para se sair do *HÁ*, não é necessariamente se pondo, mas depondo-se, “fazer um ato de deposição, no sentido em que se fala de reis depostos. A deposição da soberania pelo EU é a relação social com outrem, a relação des-in-ter-essada.” (LEVINAS: 1988: 43). E a isto, e assim, como contra discurso, só através de uma carga de esperança. O poema de Joaquim Cardozo parece tocar esta sombra manchada de desinteresse, através do não-sentido da noite, porque ela é apenas mancha, sobra, resquício e, principalmente, um fim da consciência objetiva, uma inversão do real. O poema desconfia que antes da linguagem está um fora em relação ao vazio absoluto, um fora todo ele preenchido de outros, e de assombração:

AS SOMBRAS MANCHADAS

Pelas sombras manchadas
 Há um ritmo de cinzas que se unem,
 De tintas neutras, de sépia; cinzentos de pérola
 Que se compõem, que se organizam.

Sombras de noites antigas, fragmentos
 Que restaram das velhas noites fechadas,
 Das noites velhas com seus pretos de marfim;
 Sombras que agora não existem mais,
 Manchas de noites que de todo se apagaram
 Fazendo luminoso, brilhante, nascer o sol.

Mas aqui ainda há restos e resquícios
 De sombra e luz sumidas desde aquele tempo.

Na primitiva noite não havia
 Continuidade entre luz e sombra;
 A luz era só, a sombra a envolvia:
 Sombra a mais densa de todas.
 Luz, brilho intenso a se esfazer no espaço longo
 Em várias tonações de cinza e sépia.

Fragmentos de luz, fragmentos de sombra
 Eram a forma primeira, dos primeiros dias.
 Nas manchas estão noites antigas;
 A luz, os restos de manchas sombreadas
 Em tudo agora é perene, agora se conserva.
 O branco alvíssimo, o preto de marfim
 Das velhas noites já perdidas
 Estão no ar para sempre, contidos e lembrados.
 (CARDOZO: 1975)

Para articular um agenciamento desta noite de nada, desta noite como mancha de sombra, ou sombra manchada, numa memória involuntária da recordação fragmentada da sombra, dos restos, das coisas já perdidas, resquícios de sombra e luz, há um outro poema, um pequeno poema do livro **Poemas**, de 1947, intitulado não à toa de *Mal-Assombrado*, em que Joaquim Cardozo impõe o seu *começar* agora através da desmesura da alma de outrem, a plena assombração do mundo e da vida pequena – cosmologia e infinito – e que é também um limite último: aquilo que o pensamento não pode alcançar de todo, o inteiro, mas que pode gerar como participação ativa num gesto radical e intenso ao seu *começar*. Agamben diz que “el limite último que el pensamiento puede alcanzar no es un ser, no es

un lugar o una cosa, por muy exenta que esté de toda cualidad, sino la absoluta potencia, la pura potencia de la representación misma: la tablilla para escribir." (1989: 14) A assombração passa a ser o UM OUTRO do ser, o inalcançável, o inatingível, o impossível de se dar a conhecer, ou "aquello que no puede ser nunca primero le permitia vislumbrar, al desvanecerse, um inicio." (AGAMBEN: 1989, 15) E assim volta-se a tocar numa deriva, o vazio do sentido, entre estas "paredes altas, nuas, planas, desertas" do verso inicial de Joaquim Cardozo, até a altura do coração – "medo de ver a tua alma" – no último verso do poema.

O outro é o por onde se pode pensar num ermo do espaço, num tornar-se espaço que se figura na imagem da noite, por exemplo. O outro, diz Blanchot, é "aquello que en mi no coincide conmigo, mi eterna ausencia" (1987: 26) e que provoca "el enigma que se desarregla el orden y se opone al ser: la excepción de lo extraordinario, la puesta fuera de fenómeno, fuera de experiencia." (1987: 27). É um vazio articulado por uma palavra pura, que representa apenas a si mesma, numa recordação involuntária do contingente do espaço, uma paisagem que se erma por dentro do poema como uma falta que constrói a fala que suplica num gesto, mesmo que seja um gesto de recuo. Uma recordação involuntária se elabora naquilo que nos "devuelve la cosa olvidada, la olvida a su vez y este olvido es su luz" (AGAMBEN: 1989, 49), porque o que passa a interessar como território é o subterrâneo do pensamento, o caminho entre as ruínas do que se pode articular como pensamento, algo muito próximo do sonho mas que não é senão este terreno mal-assombrado. É um desvio da forma, é por onde se pode tocar o informe, a forma formante, o objeto ausente, porque é também frente à linguagem, como uma espécie de "memória histórica consciente", propõe Agamben, que podemos montar uma desesperada sobrevida frente a uma tradição da qual, por exemplo, como Joaquim Cardozo, não se faz parte. Assim, o poema abaixo expõe aquilo que não se pode montar como imagem posta, mas sim o que se pode montar como imagem-deserto, numa exposição da inaparência, a que passa a ser a terra silenciosa, a que evita a desolação desta mesma terra, através do sentimento de homem trágico que se avulta e intervém abrindo o gesto para uma possibilidade e para um outro lugar sem época histórica: a sombra, a mancha. Segue o poema:

MAL-ASSOMBRADO

Paredes altas, nuas, planas, desertas.

As cortinas modulam formas de colunas longas...

Luz indireta, luz diabólica...

Tocavas no piano grande e negro harmonias transparentes:

Havia um ponto brilhante em tua mão.

Eu tive medo de ver a tua alma.

(CARDOZO: 1947)

Estamos diante de uma imagem que é toda ela fulguração de uma sombra, é alguém que toca um piano numa armadilha da imagem oscilante, e viva, porque provoca medo. A música é transparente e vem em meio a uma modulação de luz infernal, diabólica, indireta. A luz, por sua vez, pode ser algo que produz uma morada para a linguagem como figuração de si mesma, porque nesta luz desenhada por Joaquim Cardozo não se consegue ver nada que não seja o abandono dos objetos ausentes, o informe. Agamben sugere que a luz é um pressuposto de seu contrário, a escuridão, e o que a luz nos dá é o mesmo habitar do escuro, uma escuridão hipotética. Que “la luz no es más que el sucederse de la oscuridad a sí misma.” (AGAMBEN: 1989, 103) Esta luz indica também, de volta, a noite como tema na poética de Joaquim Cardozo, numa espécie de *chiaro-oscuro* da experiência limite, extrema, da vida como uma espécie de ciência do morrer, que se pode morrer. São fragmentos de luz, fragmentos de sombra. É como o que ele diz da luz na pintura de Rembrandt – num texto de 1956, de título homônimo ao nome do pintor, e publicado na **Revista Para Todos**, que se auto-intitulava o “quinzenário da cultura brasileira” (Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 6, p. 1,5, 1ª quinzena / agosto. 1956) –, e aponta nessa pintura a vertigem do drama puro e simples entre os temas do nascimento e da morte. Diz ele que são dramas que vão percorrendo os espaços de sombra nos quadros, e nestes espaços surgem figuras “incertas e imprecisas que caminham para uma região iluminada, aos poucos se organizam em formas seguras e exatas, para logo se dissolverem destruídas de novo pelo impacto violento da luz”. Estas figuras representam seres assomados dentro da escuridão e do desconhecido, seres que “se expandem, por certo tempo, em pleno fulgor da existência, e depois desaparecem queimados pela luz da consciência, desfeitos pelo ardor da própria vida.” Para Joaquim Cardozo as gravuras de Rembrandt, algumas delas, figuram um ciclo que seria “exatamente representado como um traço de uma linha que atinge, em sentidos opostos, dois infinitos que se confundem, em que a luz é revelada, numa graduação crescente e alcança a mais intensa vibração, como se resultasse de uma queda vertiginosa de altos níveis de energia.” É essa luz que interessa a Joaquim Cardozo, uma luz assombrada, que cobre esses seres assomados dentro da escuridão com uma luminosidade deserta que parece descer do céu como um raio, mas que de fato penetra o espaço íntimo por “uma janela como um jorro, uma chuva de partículas fulgurantes”, para explodir “no centro da tela como a desintegração instantânea de substâncias nucleares”. E é, enfim, uma “luz para onde avançam, atraídos e dominados, todos os seres que aspiram viver e dentro da qual são abrasados e

consumidos.” Uma luz tão forte que fulgura no medo que aparece no verso final do poema, “tive medo de ver a tua alma”.

É sempre possível tocar e recuperar essas imagens por dentro das perspectivas desenhadas nos textos de Joaquim Cardozo, tanto como uma “história figurada de acontecimentos passados”, como ele mesmo se prenuncia ao falar de Rembrandt; e também como algo que se desvia entre a observação da vida e da fantasia que pode se fazer da vida ao entrar no espaço, como ermo, como deserto, tornando-se espaço oscilante, assombrado. E aí tanto faz se num poema, se numa carta, se num esboço ao esquecimento, ou se em um trecho solto de um de seus *Bois* (o seu teatro popular e de radical transfiguração); as imagens de Joaquim Cardozo parecem sempre nos empurrar a esta modulação do *labirinto de traças* que elabora o território como um às avessas ao lugar, mesmo que de uma outra forma, como agora no que ele expressa levemente às voltas com uma idéia de desejo num desenho garatujado de um outro: “cada um faz a flor que pode”. Esta vinculação da possibilidade que passa por um desfolhamento da escultura, um livro de areia, aparece outra vez num outro texto – também muito bonito – de Joaquim Cardozo, uma espécie de texto-carta dedicada e dirigida a Oscar Niemeyer, intitulado **Conversa com o velho amigo**, de 1957, e em ocasião dos 50 anos do arquiteto. O olhar que se dirige ao imprestável, ao acidente, para tocar o mais perto possível da imagem vivente dessa flor que é aquela que impõe o que cada um pode, uma flor que é toda ela o informe, para abrir caminho, criar espaço, montar um contingente que possa interromper de novo a ordem, a arrumação, interromper a tristeza e apontar a um outro lugar: o do maravilhoso, assombrado, capaz de magia, mágico, alumbrado ao simples da paisagem como uma experiência sensível para o aberto, como um espaço para a vida pequena:

(...) uma vez o poeta Manuel Bandeira trouxe-me um álbum, um desses álbuns em que as moças costumam reunir um pouco das idéias e dos sentimentos de pessoas mais velhas e de sua proximidade, trouxe-me para que nele escrevesse um pensamento meu. De posse do livro, percorrendo as suas folhas encontrei o desenho de uma flor, uma flor maravilhosa tomando quase toda página, e bela, caprichosamente trabalhada, e que era, creio eu, da autoria de Portinari ou de Santa Rosa, não me lembro mais; entretanto, ao pé dessa flor extraordinária havia uma outra, pequenina, de três pétalas, pobremente traçada, ao lado dela uma legenda: “Cada um faz a flor que pode”, assinado: Lúcio Rangel.

Pois, prezado amigo, cabe também aqui no nosso caso dizer: cada um faz a flor que pode. E como, para quem conhece o assunto, possa parecer que quero ficar com a autoria da flor suntuosa, isto é, a grande flor de trinta metros, e, aos outros, atribuir a empobrecida, a triste, de três pétalas somente, ou seja, de três misérrimos vãos,

procuro explicar que no caso presente a flor soberba e convencida é precisamente esta e não aquela, é esta, a que certamente apareceu depois de cálculos matemáticos muito exatos, com circunstâncias difíceis de *randwert* e *eigenwert*, isto é, de valor de contorno e valor próprio, belas especulações do espírito humano que não deixam de ser uma maneira inteligente de o homem brincar com o infinito.

(CARDOZO: manuscrito)

Na poética de Joaquim Cardozo – uma poética da palavra pura, mas onde toda a idéia de revelação passa por uma impureza: “uma outra, pequenina, de três pétalas, pobrememente traçada” – ficamos diante de uma acedia que impede a fala, do indizível da fala, diante de algo que se compreende a si mesmo como incompreensível, o deserto. Agamben diz que “solo el hombre es capaz de interrumpir, en la palabra, la infinita lengua de la naturaleza y de situarse por un instante frente a las cosas mudas. Sólo para el hombre existe la rosa intangible, la Idea de la rosa.” (1988: 97) Por isso também a fala é antes e depois uma súplica, um ato gerador e um gesto a um *começar*, por dentro e por fora, e por onde a linguagem não toca, uma interrupção e um intangível frente às coisas mudas, mas por onde pode fulgurar, como uma maneira de o homem brincar com o infinito através de um desembrulho radical da história: a sua assombração.

dois

deserto – assombração

primeiro móbil

Carlos Drummond de Andrade, no prefácio para o primeiro livro de poemas de Joaquim Cardozo (prefácio já citado anteriormente), acentuou que “o incessante compor-se e recompor-se de um mundo mais contemplado do que vivido – não assinalam o caráter de *coisa mental* da poesia de Joaquim Cardozo”, apenas – e isto é o ponto que considero mais importante e mais rigoroso do que Drummond reivindica depois, em forma de interrogação para uma idéia de *um fugitivo das figuras*, das coisas, dos objetos ausentes que a poesia de Joaquim Cardozo faz fulgurar por dentro do deserto, os objetos ausentes que se margeiam pelo deserto como uma sensibilidade inteira. Estes objetos ausentes, este fugitivo das figuras, são um acento à *coisa mental* (*la cosa mentale* na poética de Joaquim Cardozo é uma contemplação de uma paisagem íntima, imaginada e depois esquecida, para muito além das vinculações da razão, muito prenhe de embaraços, tomada por linhas vertiginosas e pautada por uma paixão silenciosa e um segredo do poema entre o vivido e a sombra provocada por uma contemplação distraída e ativa) da poética de Joaquim Cardozo e são também algo a que prefiro chamar de *assombração*. Drummond, numa estrutura interrogativa desse seu texto, pergunta o quanto Joaquim Cardozo “repara desde logo no fugitivo das figuras e nelas se compraz em estabelecer outro jogo além do jogo natural que lhes é próprio – um jogo do poeta com o mundo, ou do poeta consigo mesmo, através do mundo?”. Esta pergunta de Drummond é também por onde pode se tornar possível a montagem de uma fulguração do deserto como uma paisagem de sombras, como uma construção de uma *cena fulgor* ou como a própria *cena fulgor*, um encontro da poética de Joaquim Cardozo com um inesperado da assombração por dentro da paisagem, um encontro inesperado com a assombração.

Numa outra possibilidade desta fulguração do encontro inesperado, há uma percepção elaborada pelo poeta Edmond Jabès acerca do deserto em um trecho de seu poema de número V, do seu livro **Un étranger avec, sous le bras, un livre de petit format**¹ é interessante também como um desvio a uma idéia do deserto como paisagem. Jabès vai dizer que o deserto é uma ausência de

¹ Este trecho está numa edição organizada e traduzida pelo português Pedro Tamen; o livro é uma antologia bilingüe de Edmond Jabès sob o título de **A obscura palavra do deserto**, que é a que uso aqui. Segue a tradução do trecho feita por Pedro Tamen: “*Não se pode falar do deserto como de uma paisagem, porque apesar da sua variedade, ele é ausência de paisagem. Esta ausência lhe atribui sua realidade. Não se pode falar do deserto como de um lugar; porque ele é também um não-lugar; o não-lugar de um lugar ou o lugar de um não-lugar. Não se pode pretender que o deserto seja uma distância, porque ele é ao mesmo tempo real distância e não-distância absoluta por causa da sua ausência de referências. Tem por limites os quatro horizontes e é o que os liga e os separa. Ele é a sua própria separação onde esta se torna lugar aberto; abertura do lugar. Não se pode pretender que o deserto seja o vazio, o nada. Não se pode pretender que seja o termo porque ele é igualmente o começo.*” (JABÈS: 1991, 61)

paisagem, que não se pode falar do deserto como se fala normalmente de um lugar qualquer. Para ele, neste poema, o deserto é um não-lugar; ou como ele mesmo diz: “o não-lugar de um lugar ou o lugar de um não-lugar”. Depois, adiante, que não se pode ter a pretensão de mensurar o deserto, porque o deserto não pode ser mensurado, não pode ser uma distância. Não pode ser porque, diz ele, o deserto “é ao mesmo tempo real distância e não-distância absoluta por causa da sua ausência de referências”. Veja-se o trecho inteiro que separei do poema de Jabès:

On ne peut parler du désert comme d'un paysage, car il est, malgré sa variété, absence, de paysage.

Cette absence lui octroie sa réalité.

On ne peut parler du désert, comme d'un lieu; car il est, aussi, un non-lieu; le non-lieu d'un lieu ou le lieu d'un non-lieu.

On ne peut prétendre que le désert soit une distance parce qu'il est, à la fois, réelle distance et non-distance absolue à cause de son absence de repères. Il a, pour limites, les quatre horizons, étant ce qui relie et les sépare. Il est sa propre séparation où elle devient lieu ouvert; ouverture du lieu.

On ne peut prétendre que le désert soit le vide, le néant. On ne peut, non plus, prétendre qu'il soit le terme puisqu'il est, également, le commencement.

(JABÈS: 1991, 60)

É porque o deserto para Joaquim Cardozo também não se fulguraria como uma representação de uma paisagem ou da ausência de paisagem, apenas, ou do que quer que seja, mas também como uma figuração, como sugere o poema de Jabès, e esta figuração que é uma abertura do lugar, um lugar aberto e sem referências, entre vazio e nada, entre distância e não-distância, entre termo e começo. E uma figuração também no sentido daquilo que Barthes aponta em seu pequeno livro **O Prazer do Texto**: que a figuração é ao mesmo tempo um ritmo e uma narração, e que não é possível distinguir o dizer e o dito, separar a história do discurso, um tema e uma maneira. Barthes diz também que a figuração ainda pode ser pensada como um “modo de aparição do corpo erótico (em qualquer grau e sob qualquer modo) no perfil do texto.” Ou, mais intensamente, que é “o próprio texto, estrutura diagramática, e não imitativa, (que) pode revelar-se sob a forma de corpo, clivado em objetos fetiches, em lugares eróticos.” Uma figuração passa a ser necessária à fruição e atenta contra uma dominante ideológica, contra uma ordem injustificada. A poética de Joaquim Cardozo aponta também que esta figuração, a partir da imagem do sopro ou do vento, por exemplo, é uma intensidade erótica singular frente às fórmulas de repetição normativa específicas daquele “excesso de Brasil” apontado por Carlos Drummond de Andrade para se montar deserto.

Numa passagem de uma peça de Joaquim Cardozo, intitulada *Coronel de Macambira*, publicada pela primeira vez em 1963, uma das personagens, chamada Bastião, que é um negrinho servil, mas ao mesmo tempo destemido porque solto no mundo, uma espécie também de retirante que perambula sertão adentro, um desconhecido com memória encoberta, num gesto de auscultar a terra, monta o informe para tocar as variantes de um encontro inesperado com a assombração e para montar também uma perspectiva ampliada do deserto no espaço, como um “antiespaço”. O negrinho Bastião põe o ouvido no chão e, nas palavras do próprio Joaquim Cardozo em posfácio ² à edição da peça, “adquire sentido cósmico de ouvir-ver que lhe dá uma maneira quase antiespacial de sentir as coisas.” (CARDOZO: 2001, 96) A passagem em que Bastião se abaixa para pôr o ouvido na terra tem a ver com uma certa prospecção do rumor, como aquilo para onde o rumor aponta. A pergunta do Capitão, ao apurar o ouvido, e que antecede a belíssima fala de Bastião acerca do rumor é composta de duas perguntas: “Escutem, escutem. Não / Estão ouvindo um rumor? / Um rumor de passos distantes?” (CARDOZO: 2001, 42) O rumor aponta para uma comunidade de corpos, como diz Barthes, uma

² Este posfácio é um texto muito interessante de Joaquim Cardozo acerca de seu teatro e do que pensa como articulação revitalizante do *Bumba-meu-Boi*, e também como um texto de proposição política para o teatro popular brasileiro, para fazer o Boi, por exemplo, ser reanimado como diversão e como forma literária. Cito alguns trechos deste posfácio para dar a ver algumas idéias de pensamento de Joaquim Cardozo como procedimento crítico de re-elaboração desta forma de teatro popular:

“A composição deste *Bumba-meu-boi* representa a realização de um projeto que há muito tempo me prometi, pois, sempre considerei vivo e atuante este gênero de teatro popular brasileiro; a sua decadência, o seu deperecimento correspondem, apenas, a estes mesmos sintomas de declínio na vitalidade, e nas condições econômicas do próprio povo deste país, cuja miséria vem sempre crescendo, como pude constatar pela observação direta, em mais de cinquenta, dos sessenta e muitos anos que já vivi.

(...)

Este trabalho estava praticamente concluído, quando me veio ao conhecimento, através da revista *Das Schönste*, que o escritor japonês Yukio Mishima escrevera seis nós modernos. Trabalho, até certo ponto, semelhante ao que acabo de fazer, uma vez que o nó é teatro de tradição popular para o Japão, como o Boi o é para o Nordeste brasileiro; como o nó, que na opinião de Yeats é forma dramática distinta, indireta e simbólica, como nó, que é texto, dança e canto, o Boi merece a meu ver, ser revitalizado, reanimado, como diversão e forma literária.

(...)

Se estivéssemos, atualmente, num estágio avançado da arte cênica, certas figuras deste Boi, como a cobra, a ema, os bichos da dança noturna etc. poderiam ser *elecmas* que, como é sabido, são os marionetes eletrônicos a que se refere Akakia Viola; convém também observar aqui que o negrinho Bastião, quando põe o ouvido no chão, adquire o sentido cósmico de ouvir-ver que lhe dá uma maneira quase antiespacial de sentir as cousas; advirto ainda que a dança dos bichos da noite é uma dança de atmosfera, com o canto fazendo parte da mesma; a do boi, uma dança de situação, exprimindo o regozijo do dia de Natal; e a do cavalo-marinho, que acompanha toda a peça, uma dança coral, como, em geral, é uma espécie de coro o canto das cantadeiras.” (CARDOZO: 2001, 95 / 96 / 97)

comunidade de corpos que compõem o mundo inteiro, o próprio mundo, sua própria dimensão; daí, talvez faça sentido a composição erótica do rumor barthesiano, também, porque se “o rumor é o próprio ruído do gozo plural” (BARTHES: 2004, 95) ele é também um limite, entre termo e começo, um barulho limite e impossível, um “barulho daquilo que, funcionando com perfeição, não tem barulho; rumorejar é fazer ouvir a própria evaporação do barulho; o tênue, o camuflado, o fremente (...)”. (BARTHES: 2004, 94)

A passagem da peça de Joaquim Cardozo insinua esta evaporação no momento em que a repetição do canto das cantadeiras – “Jardim de plantas de nuvem / Jardim de nuvens de neve. / Jardim do céu, do céu / Jardim do céu. / Jardim do céu, do céu / Jardim do céu.” – anuncia o gesto do Capitão que as faz parar o canto, impor silêncio para também repetir, noutra mover: “Escutem, escutem”. Em diante é o negrinho Bastião quem põe o ouvido no solo, na terra que treme num rumor apagado: a terra que gira, o vento que voa. São estas coisas que rumorejam no ouvido de Bastião. E mais ao longe uma semente que estala, e a terra que em volta da semente se levanta para receber em breve uma nova planta. Bastião chega a ouvir um tempo futuro e o rumor passa a ser um “ponto de fuga do gozo” (BARTHES: 2004, 94) para criar o mais generoso bem da assombração de Joaquim Cardozo: o deserto onde mora uma idéia de termo, de começo, de outro lugar, de *u-topos*. Isso tudo através da palavra que se lança no deserto e por isso é inoperante, do olhar distraído da acedia que contempla o mundo, do poder ficcional para contemplar o sobressalto das coisas pequenas para tocar uma espera por dentro de uma experiência limite e interior. Como já disse na parte anterior deste trabalho, uma poética que lida com uma alteração das formas de olhar o mundo, como uma possibilidade de alterar a história e, principalmente, com uma improbabilidade e com um improvável da linguagem; ou seja, como aquilo que pode manter o paradoxo da imagem. O paradoxo da imagem se abre por dentro desta assombração que, por sua vez e em vezes seguidas a si mesma, abre-se a uma idéia de lugar por dentro de uma *paisagem, profundamente*; de novo, comparecem o infinito e o contingente através, agora, de um rumorejar da imagem, porque a palavra posta nesta zona de lama preta é capaz de provocar a imagem subterrânea, inconclusa e sem pedagogia. É o rumor da natureza que a faz estremecer, silenciosamente, para estremecer o sentido, e o desejo de apuro do negrinho Bastião captura essa linguagem de sombra:

Agora já está formada a maneira de sair; à frente Mateus vai brandindo, floreando as bexigas, após a aeromoça ladeada por Catirina e Bastião; vão-se dirigindo para sair de cena e as cantadeiras cantam.

Cantadeiras

Jardim do céu, do céu
 Rosa branca, rosa breve
 Jardim de plantas de nuvem
 Jardim de nuvens de neve.
 Jardim do céu, do céu
 Jardim do céu.

Jardim do céu, do céu
 Jardim do céu.

Com um gesto o capitão faz parar o canto das cantadeiras, reina silêncio.

Capitão (*apurando o ouvido*):

Escutem, escutem. Não
 Estão ouvindo um rumor?
 Um rumor de passos distantes?

Bastião (*deita-se no chão e aplica o ouvido ao solo*):

Ah! Sim, sim, estou ouvindo
 Um rumor muito apagado;
 É o rumor da terra girando,
 Rumor do tempo voando...

(pausa: Bastião apura o ouvido)

E uma semente que estala
 E a terra em torno levanta
 Já toda se preparando
 Para se erguer numa planta.
 (CARDOZO: 2001, 42 / 43)

Assim, ao tomar emprestada a imagem incessante do deserto e do como falar o deserto no trecho do poema de Edmond Jabès, citado acima, ou na imagem do negrinho Bastião (a belíssima imagem rumorosa de sua ausculta da terra), fica possível esticar uma possibilidade para remontar ao acento que Drummond chama atenção na poética de Joaquim Cardozo: é a imagem do deserto se desfazendo como *ente* num caráter prismático de uma cena fulgor para carregar e instar-se no seu *ermar o espaço* ou na sua *vertigem de especulação ideal*, a sua zona de lama preta, a sua zona de várzea, a sua penumbra poética que rumoreja, que seria aquela zona que é um núcleo e uma

condensação e uma fronteira imersa na bruma difusa e oscilante da fantasia. Estamos falando de um *termo que é também começo / de um começo que é também meio e também termo / um meio que é também começo e também termo e termo e meio e começo / e começo e termo e meio*, até se tocarem numa *enosís*. *Enosis*, que seria, por sua vez, uma espécie de apagamento da distinção entre sujeito e objeto, entre ente e legente, entre poeta e poema, entre aqui e lá, entre lugar e *des-norte*, entre casa e fora, entre território fixo e instável, para atravessar e desenhar um texto-poema qualquer, um "alhures" (noutro lugar, noutra parte) em relação à factualidade da política de Joaquim Cardozo para estar no mundo, feito a de Hölderlin, como a de Hölderlin³: vertiginosa, de outra forma, mas vertiginosa. E que também a todo instante aponta-se como um gesto ao "nenhures" (nenhum lugar, nenhuma parte) e que se convida como uma política da visita, da visitação, porque é também o tempo inteiro uma poesia delirante, manchada de noite, noturna, de objetos sem utilidade e inoperantes. Delirar, diz Remo Bodei, é encontrar outra razão, outro sentido; o delírio é um conceito complementar de razão, é uma palavra que vem de uma metáfora camponesa, do ato de *de-lirar*, de ultrapassar a lira (*leira*), "o canteiro entre dois sulcos. (...) Assim como Ulisses fingindo-se de louco arando a areia, o sujeito delirante esforça-se inutilmente para tornar cultivável um terreno que não dá frutos, dando as costas para os férteis campos da razão." (BODEI: 2003, 15) A perspectiva recuperada do gesto de Hölderlin (que de uma outra forma bem poderia ser o gesto de Bastião) comparece como delírio num frenesi vertiginoso, tomado por uma loucura ou por uma espécie de *assombração*, em que ele passa a fazer uso de uma língua-deserto entre o alemão, o grego e o latim. Uma língua rumorosa ou gaga que constrói uma utopia, um "Ur-welt" para a perfeição e para a felicidade. Um *sem*. Não custa lembrar também, por exemplo, que a assombração se arma numa proposição próxima do nome, é que *Hölder* é o nome medieval do diabo, e que significa também "pequeno sabugueiro", e que o sabugueiro na Alemanha, a terra de Hölderlin, é a árvore da vida, a árvore onde mora o destino.⁴

³ Friedrich Hölderlin, poeta alemão dos finais dos anos 1700 e começo dos anos 1800, antecipa e impõe de certa forma os temas e problemas da poesia moderna. Propunha, à sua maneira, um encontro com uma totalidade cósmica, numa dor ininterrupta de existir provocada por seu delírio e pela prática do orfismo.

⁴ A portuguesa Maria Gabriela Llansol escreveu um pequeno livro intitulado **Hölder, de Hölderlin** (Sintra: Colares, 1985), em que aponta para a questão central da poética de Hölderlin a partir de Diotima, a pulsão de Eros, e que ela é quem medeia o contato entre os homens e os deuses. Diz Llansol que a questão central da poesia de Hölderlin é o regresso dos deuses. Diotima, por sua vez, aparece no **Banquete**, de Platão, como a estrangeira de Mantinéia que ensina a Sócrates que Eros ou o Amor não é um Deus, mas um gênio, um caminho entre o divino e o mortal, um mensageiro dos deuses no mundo dos homens ou talvez, quem sabe, de novo, uma assombração. De outra forma, no **Fedro**, Sócrates diz do delírio que as musas provocam e que é este delírio que ofusca a obra poética inteligente provocando uma outra, mais verdadeira. Um interessante trecho do texto de Llansol diz da gagueira vertiginosa da língua de Hölderlin, quando ele apenas emite sons guturais numa conversa com um interlocutor que seria Joshua: "– Por que se perdeu? (...) – Diz-me, Hölderlin, como

Há uma imagem interessante num poema de Joaquim Cardozo intitulado *Congresso dos Ventos*, de seu livro **Signo Estrelado**, de 1960: um acontecimento, uma reunião de todos os ventos do mundo numa várzea extensa do rio Capibaribe. A assombração do acontecimento é tão vertiginosa, porque acontece num procedimento intenso para a fabulação do desejo, uma pulsão de Eros, uma erótica – “o impulso, ou a descoberta, ou o simples acompanhamento de emoção” (BARHTES: 2004, 97) –, em que o gesto passa a ser quase todo eólico e fronteiro à zona de várzea, a zona de lama preta, uma *enosís*. Os ventos estão ali como se fossem tempos vários, inúmeros, clandestinos, pensos, quase humanizados, numa política do fazer o bem, numa possibilidade para que se possa tocar alguma esperança, num desembrulho do mistério e do milagre, do desconhecido, desfazendo esta história da ruína, entre as coisas mortas e apagadas, e abrindo caminho, arejando através e por dentro de uma outra história que sempre pode nos assombrar a todos, como surpresa, um sobressalto no estremecimento da natureza e seus rumores inaudíveis e assombrados. Tanto que no texto-carta a Oscar Niemeyer, **Conversa com velho amigo**, (já citado na parte anterior deste trabalho), Joaquim Cardozo escreve também acerca de um certo convencimento seu para o milagre, para o mistério e para a assombração através do desconhecido:

cada vez mais me convenço, é preciso aceitar ou, melhor dizendo, crer na existência do mistério e até mesmo do milagre – este tomado num sentido abstrato –; do mistério como antecipação do desconhecido, do milagre como pressentimento do mistério. O mistério é o alimento do conhecimento e da ciência; o milagre, a indicação, a revelação do mistério; sem o milagre não se pressente o desconhecido, sem o desconhecido não há progresso na ciência. Sem crença, sem fé, racional ou intuitiva, se ficará no limbo das coisas mortas e apagadas.

(CARDOZO: manuscrito)

se diz, na tua língua, distante como a palma da mão? – Uuu, respondia-lhe. – Repete, Hölderlin, eu nunca sentira arrependimento por partir, nem remorsos por ficar. – liii. – Diz-me, Hölderlin, a tua razão de partir não foi o amor? – Oooo.” (LLANSOL: 1985, 28 / 29). Em **Torres de Babel**, um ensaio em torno da tradução e da tarefa do tradutor, e também sobre o texto de Walter Benjamin, *A tarefa do tradutor*, Derrida lembra acerca de Benjamin para dizer de Hölderlin e suas traduções de Sófocles, numa “hamornia entre as línguas” e “que o sentido é tocado pelo vento da linguagem apenas à feição de uma harpa eólica”, e se pergunta: “O que pode ser um ponto infinitamente pequeno do sentido? Em que medida avaliá-lo?”. (DERRIDA: 2002, 48). Daí, uma *enosís*, que teria também tem a ver com eno, que seria uma origem, uma referência, ou um terreno; o que pode levar a uma idéia de abalo, tremor, estremecimento. Um pequeno ponto de sentido, um espaço, um desvão, um intervalo, uma passagem de sopro, um vento que faz ressoar uma harpa eólica. Uma *ena*, por sua vez, é um sufixo latino que indica uma idéia de intervalo, de período; daí dezena, quinquena, centena etc.

Agamben diz que é preciso “aferrar el bien – inaplazable y no epocal”, e que “Asumir esta tarea sería la única ética, la única política a la altura del momento.” (1989: 70) A penumbra poética móvel se figura agora numa “velha história do abandono e desprezo dos ventos / Agora, solitários, vagando por todos os quadrantes.” Essa imagem de uma paisagem impossível, como abalo e estremecimento e delírio, a imagem tortuosa do milagre, se articula em algo de um passado que nunca se deu, mas que não custa reconhecê-lo como ele de alguma forma se dá numa consciência tomada por lembranças fulguradas através da escritura do poema, que se quer intervalo, espaço aberto, desejo, erótica, tremor, sopro e deserto. Agamben diz, acerca de uma fala de Hölderlin que em princípio resvala muito nesta perspectiva traçada para a oscilação vertiginosa do acontecimento no poema de Joaquim Cardozo, que “la pura palabra, la interrupción antirrítmica, para contrastar, en su culminación, el suceso encantador de las representaciones, de manera que resulte aparente no ya el alternarse de las representaciones, sino la representación misma.” (1989: 26)

Benjamin, por sua vez, diz em sua *Tese VI Acerca do Conceito de História* que captar as lembranças como elas fulguram (ou lampejam) é articular historicamente algo do passado, e isto só poderia ser feito num instante, numa fulguração do instante, um *cairós*, num instante de perigo. Se levarmos em conta que toda concepção da história é sempre uma certa experiência com o tempo, para que só assim e depois se possa conseguir articular uma outra possibilidade, que seria a de transformar o tempo, mudar o tempo, pode fazer sentido a idéia de que tocar o instante através da imagem de um congresso impossível – o dos ventos –, por exemplo, seria também tocar o instante em si. Agamben diz que “O instante em si, nada mais é que a continuidade do tempo (*synécheia chrónou*), um puro limite que conjunge e, simultaneamente, divide passado e futuro” (2005: 113) Para Joaquim Cardozo o tempo não é um limite, apenas, mas uma assombração; a sua poética coloca em xeque a crise do inteiro: as imagens do labirinto de traças e do acontecimento branco que desembocam na do contemporâneo do futuro, depois na flor possível a cada um, impõem esta modulação desta crise. A crise do inteiro é o contingente e, como tal, para Joaquim Cardozo, este contingente mora no deserto, que por sua vez estabelece e suplementa a sucessão contínua de instantes dispersos, eólicos, eróticos, até romper a história; é o mais puro desejo de interromper a história. Não para negar a história, mas sim para tocá-la mais de perto, por dentro: “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN: 1985, 225). O que, para Agamben, é como se fosse uma contradição fundamental do homem contemporâneo, do futuro, que seja, que é a de “não haver ainda uma experiência do tempo adequada à sua idéia da história, sendo por isso angustiosamente dividido entre o seu ser-no-tempo, como fuga inaferrável dos instantes, e o próprio ser-na-história, entendido como dimensão original do homem.” (2005: 121) Segue o poema de Joaquim Cardozo:

CONGRESSO DOS VENTOS

Na várzea extensa do Capibaribe, em pleno mês de agosto
 Reuniram-se em congresso todos os ventos do mundo;
 Àquela planície clara, feita de luz aberta na luz e de amplidão cingida,
 Onde o grande céu se encurva sobre verdes e verdes, sobre lentos
 [telhados,
 Chegaram os mais famosos, os mais ilustres ventos da Terra:
 – Mistral, com seus cabelos de agulha, e os seus frios de dedos finos,
 – Simum, com arrepiadas, severas e longas barbas de areia quente,
 – Harmatã, em fúrias gloriosas e torvelinhos, trazidos da Costa da Guiné,
 Representante das margens do Nilo credenciou-se Cansim,
 E Garbino, enviado das praias catalãs.

Vieram as Monções das margens do Oceano Índico,
 Os ventos da Tundra siberiana vieram. . .
 E os Alísios desceram do Equador, clandestinos,
 Num grande transatlântico.

Chegaram ainda os ventos da América:
 – Barinez, respirando doçuras de rios azuis, afluentes do Orenoco,
 – Pampeiro, eremita e solidão de horizontes sub-andinos,
 – Minuano, assobiando longamente a tristeza ritmada das coxilhas.
 Também os ventos nordestinos se acharam presentes:
 O Nordeste e o Sudeste; os ventos Banzeiros,
 O Aracati das praias cearenses,
 O vento Terral, velho boêmio das madrugadas.
 Ventos, muitos e todos, ventos de todos os desertos,
 De tempestades selvagens, de escuramente outonos. . .
 Nesse congresso em tantas veemências se afirmaram
 Quanto em glória e rebeldia se exprimiram. . .

Com açoites e eloqüentes rajadas falou Harmatã;
 Com citações de Esopo e de La Fontaine
 Comparou as vantagens da energia do sol e a do vento,

Descreveu com minúcia os modernos fornos solares
E admitiu o emprego futuro de ventos magnéticos.

Depois que Cansim lembrou o seu feito guerreiro
Envolvendo em altas nuvens de areia as legiões do rei Cambises
– Isto, há mais de dois mil anos –
Garbino repetiu com sopros noturnos e vagarosos
A velha história do abandono e desprezo dos ventos
Agora, solitários, vagando por todos os quadrantes.

A assembléia inteira levantou-se amotinada;
Um vendaval sem freio, um furacão,
Percorreu aquelas instâncias de planície tranqüila;
Uma onda de revolta se ergueu contra os motores,
Contra os ventiladores e os túneis de vento.

Mas apesar daquele tumultuoso debater de línguas meteóricas
Podia-se ouvir muito bem a voz lamentosa do Nordeste:
– Eu que, há trezentos anos, desembarquei das velas do almirante Loncq
Na praia de Pau Amarelo,
Que tremulei nas flâmulas e nas bandeiras das naus de D. Antônio de
[Oquendo
Aqui estou, nesta várzea, reduzido a professor de meninos:
Hoje vivo ensinando a empinar papagaios. . .

Voltando a calma, em alentos de aragens murmuradas,
Terral contou como ajudava as plantas nos amores:
– Levando nas dobras do seu manto o pólen das anteras,
Velivolvendo e suspirando entre ramagens.

Por fim, sucederam-se festas, danças de roda. . .
Músicas e cantos de longes mares tempestuosos,
Rodopios, volteios, caprichos, remoinhos, piões e parafusos. . .
– Com sestros de capoeira exibiram-se o vento Banzeiro e o Sulão.
Barinez leu uma mensagem de Romulo Gallegos,
Minuano disse um poema de Augusto Meyer.

E já pelos dias finais daquele mês todos partiram. . .
 Erguendo o seu vôo sobre as nuvens varzinas
 Regressaram, um após outro,
 Para as noites e as tormentas das suas terras natais.

O último que se pôs a caminho foi o vento Aracati:
 – Cortou uns talos de chuva
 Com eles fez uma flauta
 E se foi, tocando e dançando,
 E se foi pela estrada de Goiana.
 (CARDOZO: 1962)

Ora, é este o *cairós*: “um tempo da história em que a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade.” (AGAMBEN: 2005, 128) E um *cairós* é este tempo em que todos os tempos se concentram e que livra o homem da obstinação de medir o tempo, de quantificar o tempo, de pensar a história como se fosse um progresso sem fim, como chega a sugerir Joaquim Cardozo nos versos: “Comparou as vantagens da energia do sol e a do vento, / Descreveu com minúcia os modernos fornos solares / E admitiu o emprego futuro de ventos magnéticos”. Esta admissão não é o que parece interessar a ele, mas sim uma noção de tempo que é uma expansão, um tempo expandido, para provocar na história uma forja que se faça a partir da destruição e que abra caminhos, que se mova arejando, que rompa através das ruínas. E aí, a bucólica imagem insensata, que vai do jogo com a escritura do poema até uma relação com a história, quase uma desistência – “Aqui estou, nesta várzea, reduzido a professor de meninos: / Hoje vivo ensinando a empinar papagaios” – pode ser remontada num outro contágio entre os pontos inextensos e inapreensíveis da imagem para uma libertação através do gesto com a linguagem para tocar uma possibilidade de uma história autêntica, e não a exclusão deste tempo inseguro, outro, que se move como prazer e desejo, como vento e encontro impossível. Joaquim Cardozo termina o poema com uns versos que se misturam ao sabor do vento Aracati, um vento forte, que entra lateralmente na costa nordestina, nordeste a sudoeste, pelo Ceará, e que sai “– Levando nas dobras do seu manto o pólen das anteras, / Velivolvendo e suspirando entre ramagens. / Por fim, sucederam-se festas, danças de roda... / Músicas e cantos de longes mares tempestuosos, / Rodopios, volteios, caprichos, remoinhos, piões e parafusos”.

Numa passagem de um relato de Joaquim Cardozo, um manuscrito sem data, acerca de uma sezão sem fim, que o tomou de assalto dentro de um barco, com ataques de frio e febre, deitado numa rede da Baía da Traição, ou no porão do barco – uma lancha a vela – em que viajou até Cabedelo, depois num banco do trem Paraíba-Recife, volta-se a encontrar a efígie frouxa do *instante* numa paisagem para a acedia que é toda composta por um entorno de imagens do vento, ventos que se iniciam para a impossibilidade de se medir o tempo, de se medir a história e para a compreensão do evento da vida pequena: quando se pode morrer. O ato mais radical do relato é a composição da autobiografia apagada como desvio da escritura, através da figuração do vento que comparece – tanto no poema como no relato abaixo – como a imposição de um vazio acidental e expansivo para dentro, como uma interrupção perigosa da passividade e do desastre. Porque o desastre pode se compor na impropriedade de um nome, na desapareição de um nome; Blanchot diz que o desastre é um tempo em que já não se pode por em jogo uma vida que se procura, nem “por deseo, ardid o violencia” (1987: 41), e que “mediante esse juego, seguir manteniendo, tiempo em que calla lo negativo y a los hombres ha sucedido el infinito inquieto” (1987: 41). O jogo de Joaquim Cardozo com o vento é que há uma morte possível e, como tal, a iminência de morrer passa a ser uma fala que suplica a este infinito inquieto e numa busca da vida através de um desvio da escritura para tocar num rumor as possibilidades de um real impossível, num vento que é o jogo do desvio da escritura: “um vento contínuo, batido, meticoloso; jogava, oscilava, dançava sobre as águas; se erguia, aprumava-se, subia; e de novo, do sul, nos trazia uma vibração de asas diluídas, desfeitas, decompostas, um ritmo pesado, seguro, constante”; e num desafio de enfrentamento do desconhecido que estremece – “penetrávamos com a vela inclinada, até um ponto muito avançado, no mar, como procurando contornar o vento, ou descobrir dentro dele uma passagem; depois cambando e molhando a vela, voltamos até bem perto da praia, num ziguezague lento e monótono” – até uma espera para uma fresta, um neutro da linguagem do vento, seu negativo, sua diferença oculta, seu fragmento de morte: “A lancha velejava sempre ao longo da muralha do vento, à procura de uma fresta, de uma fenda, na ventania desesperada, de uma abertura para poder passar e, do outro lado, encontrar outro vento mais amigo, suave e leal”. O relato passa a ser um informe do vento como um informe da escritura autobiográfica, uma desconfiança, uma falsificação da aparência da própria morte: “escribir para que lo negativo y lo neutro, en su diferencia siempre oculta, en la proximidad más peligrosa, se acuerden mutuamente de su própria especificidad” (BLANCHOT: 1987, 39) :

Agora, de volta, viajamos com vento contrário, o vento Sulão, que soprava do sul, do fundo escuro da noite, de um longe sul de um horizonte que se perdia entre nuvens

espessas; um vento que vinha, lambendo a superfície das águas, erguendo as ondas da maré baixa, impulsionando as nuvens escuras e fragmentadas.

O vento era um vento contínuo, batido, meticuloso; jogava, oscilava, dançava sobre as águas; se erguia, aprumava-se, subia; e de novo, do sul, nos trazia uma vibração de asas diluídas, desfeitas, decompostas, um ritmo pesado, seguro, constante; com ritmos, ora permanentemente do sul, ora ligeiramente variando para leste, para o horizonte do mar; mas sempre contra, contra a nossa vela aberta naquela noite incompleta, naquela noite que, dentro em pouco, iria concluir-se.

Para avançarmos na direção de Cabedelo, precisávamos bordejar, éramos forçados a bordejar, o que iria prolongar a viagem em muitas horas. E os tropeços que iria dar esse bordejo em ziguezague de linhas retas, de linhas líquidas e vacilantes? A que horas avistaríamos Cabedelo? Bordejamos.

O Barco navegava penso de um lado.

Bordejamos, assim, ao longo de toda a costa da Paraíba: desde a Baía da Traição até o porto de Cabedelo: penetrávamos com a vela inclinada, até um ponto muito avançado, no mar, como procurando contornar o vento, ou descobrir dentro dele uma passagem; depois cambando e molhando a vela, voltamos até bem perto da praia, num ziguezague lento e monótono. Depois, puxando de novo as escotas da vela latina da lancha e cambando-a, dirigimos de novo o barco para o longínquo horizonte marítimo. Era um bordo difícil, de oscilações muito longas, um movimento como de negaças diante do Sulão que continuava a soprar sem cessar. A assobiar e a zumbir num assobio agudo e melancólico, um uivo como se viesse de uma matilha de lobos perdidos e famintos naquele mar generoso. Fomos assim bordejando, procurando vencer o forte vento que não nos dava trégua, que continuamente soprava naquele fim de noite, naquela vindoura madrugada; o barco ia adernado de um lado; por isso, ficávamos sentados do outro lado como contrapeso; junto a nós estava o taiassu – a âncora da lancha – para manter melhor o equilíbrio, mas o vento forte continuava a adernar o barco.

(...)

Com aquele bordejo contínuo comecei a enjoar de maneira intensa, mas o bordo continuava. A lancha velejava sempre ao longo da muralha do vento, à procura de uma fresta, de uma fenda, na ventania desesperada, de uma abertura para poder passar e, do outro lado, encontrar outro vento mais amigo, suave e leal.

(...)

Tudo que era da Baía Formosa deixei, deixei os barcos a vela, o vento Sulão, a aldeia de Marcação, as belas praias da Paraíba; somente as sezões me acompanharam,

amorosamente me acompanharam, até Pernambuco, até o Recife, até a Rua da Estância, onde eu morava.

(CARDOZO: manuscrito, s.d.)

A assombração desta passagem permitiria esta mordedura no tempo, este antipensamento fundado agora num tempo saído dos eixos, ou num outro ponto, ínfimo, que seria o do pequeno ponto de sentido que se abre para o infinito, para o deserto. Isto abriria também, numa interrupção, a poética de Joaquim Cardozo para o tal *encontro inesperado com a assombração*, construindo uma ficção dela e nela mesmo, sabendo o quanto disso é o impasse sempre provável e irresoluto do poema moderno sem *u-topos*: uma espécie de *não há como, não houve como, não haverá como*. Um sem saídas e ao mesmo tempo um aberto ao silêncio do rumorejar. Agamben vai dizer que uma idéia da linguagem pode ser um lugar onde realmente exista silêncio, um lugar onde a beleza humana se abre ao silêncio, e que isto “no es simplemente una interrupción de la conversación, sino silencio de la misma palabra, el hacerse visible de la palabra: idea del language.” (1988: 97) Ou ao menos, que seja, o silêncio como rumor e estremecimento de um território mais instável ainda, mais inseguro ainda, silêncio que não é mais um órgão, mas sim uma sensibilidade inteira, o coração dilatado. Uma espécie de corpo giróvago, vazio, sem posse do tempo, sem posse territorial, com o máximo de identidade e sem nenhuma outra que não seja alguma qualquer, a de um deserto sem qualidades, como já disse, por exemplo, ao reproduzir a expressão radical de Blanchot: *O deserto é o fora*.

segundo móbil

Gilberto Freyre, em seu livro intitulado **Assombrações do Recife Velho**, descreve um interessante olhar, como proposta, para tomar a *assombração* numa variante de maneiras do sentimento de pertença a um certo espaço, a um certo lugar, entre lastros afetivos e territoriais. Este olhar de Freyre remete a uma condição da cidade do Recife e seus habitantes, suas brechas e suas reentrâncias de uma arquitetura vazada de geografias e zonas de lama, uma cidade que ele desenha enfiada, como ele mesmo diz, num “espaço urbano caracterizado por sobrados de tipo esguio, de feitio mais nórdico do que ibérico: provável influência holandesa ou norte-européia sobre sua arquitetura” (FREYRE: 2000, 21), e com um gosto encantado pela assombração: um “certo gosto pelas especulações místicas naquelas e outras áreas”. (FREYRE: 2000, 22) E, ainda, uma cidade que tem uma inclinação ao sobrenatural, como entranha, como se fosse uma inclinação ao entre tempos da história: “o sobrenatural é sobretudo uma perseguição do presente pelo passado” (FREYRE: 2000, 28) ou uma “assombração de fora-de-portas” (FREYRE: 2000, 51). Diz ele também que a assombração é

algo solto, livre, mas que estaria vinculada a elementos quase primeiros, como a água, a luz, o mar, o mangue, estes elementos desertos que comparecem exaustivamente na poesia de Joaquim Cardozo. Diz que o mar, por exemplo, “exige de seus devotos do Nordeste silêncio em certas ocasiões como exige cantorias, noutras: ‘Não se canta depois que o sol se põe. Não se grita senão havendo claridade’.” E mais: ‘Não se insulta o mar batendo-lhe com o calcanhar, o joelho ou o cotovelo.’” (FREYRE: 2000, 49) Diz que Recife é uma cidade aberta para o mar, escancarada, uma “cidade talássica – escancarada ao mar – e, ao mesmo tempo, cortada por dois rios e manchada de água por várias camboas, riachos, canais (...) – é natural que no Recife o sobrenatural esteja (...) ligado à água.” (FREYRE: 2000, 47); como se nota na passagem citada acima, num relato de Joaquim Cardozo, entre o vento e a água, por exemplo. Há algo disso que diz Gilberto Freyre no que chamo *assombração*, e é muito provável que apenas um sentido de descolamento se faça presente, que seria algo como esta vinculação imediata de uma *geografia-osso* da leitura de Freyre. Advirto que a questão se apresenta na poética de Joaquim Cardozo muito mais como uma esfera vertiginosa, como uma poética que desmonta a realidade num terreno semovente, que pende para o instável entre o sonho e o que supostamente seria tangível. Maria da Paz Ribeiro Dantas, em um texto que me foi cedido por ela e ainda inédito, intitulado *Ser é paradoxal*, afirma sobre isso que:

Na poesia de Joaquim Cardozo existe uma aparente contradição que, se levada ao plano existencial, chegaria a ser quase um paradoxo. Quase, porque se em alguns momentos de sua poesia encontram-se elementos que remetem a uma visão (não propriamente a uma ideologia) materialista da existência, em outros momentos o poeta demonstra aberta simpatia pelo que eu chamaria de “ilhas do sobrenatural”. Não que ele se transporte para a convicção de um crente; antes, comporta-se como alguém que de repente é envolvido pelo sentimento de uma presença – quem sabe uma reminiscência – a que se pode dar o nome de devoção.

(DANTAS: 2004, texto cedido pela autora e ainda não publicado)

A *assombração* se apresenta também com uma *profanação*, aquilo que parte de um sacrifício e, principalmente, num desdobramento disso, como uma *graça*. A escritora portuguesa Agustina-Bessa Luis diz acerca da *graça* num texto de 1975 que “A *graça*, o que mais se parece com *gratidão*, tornou-se intolerável. Há uma *agressividade oficial* que a impede de sobreviver. O homem é treinado para atualizar a sua *servidão* e não para assumir o seu *sacrifício*”. A proposição de Agustina-Bessa Luís se acresce no espelho de Silvina Rodrigues Lopes quando diz, partindo da frase, uma interrogativa para a literatura através da *graça*: “o que pode a literatura em defesa da *graça*?”; e ainda

que isso estaria vinculado a uma aprendizagem, ou seja, que é preciso “aprender a partir”, que é preciso “aprender sem culpa” e que, principalmente, “É preciso pensar, e não simplesmente conhecer, para que algo se dê.”, para que se possa, ainda segundo ela, fazer uma defesa da literatura e da sua possibilidade de existir, fazer uma defesa do gesto de ‘cativar a leveza’ e do abrir-se generosamente ao mundo e suas tantas mil faces. (LOPES: 2003, 148)

É a partir disso – uma aprendizagem generosa da graça, um pensamento da graça – que imprimo acerca da poesia de Joaquim Cardozo uma outra especulação, que se daria não apenas numa gagueira como sintaxe, nem muito menos numa gagueira como um protocolo vertiginoso na linguagem, mas numa gagueira que se apontaria para um percurso intenso da vertigem (por dentro, e como um *fora*) do desaparecimento de um lugar possível para trás e para diante, ao constatar o elemento de um instante como alteração e perturbação rumorosa, como o ritmo da embolada e do vento como um *ritornelo*⁵ (conceito que exploro mais abaixo, nesta mesma parte do trabalho) a favor de algo que se pode não ouvir, se pode não dizer, ou que quando se diz se pode não ouvir, e ao ouvir pode ter sido algo que não chegou a ser dito, tudo isso para fazer desaparecer o ente, aquele que escreve, e deixá-lo sendo numa ruína circular e desviante, como a do ritornelo: uma defesa do poema em sua condição de sombra, de *assombração*. Qual território fixo, qual território de passagem, qual idéia de território, qual *mistério*, numa oposição entre a história e o devir. Num canto: entre o poema e uma *graça*, um pensamento da graça, que o profana. Porque a graça é aquilo que assinala um ponto que comparece como forma de socorro, gratuitamente, e que se interpõe sobre a nossa gravidade para diminuir nossa distância – nossa distância deserta – do bem, do amor, da acolhida e de uma espera. Simone Weil diz que a graça tem a ver com o nosso “nada ser”, e que “a graça é a lei do movimento descendente. Rebaixar-se é subir no que diz respeito à gravidade moral. A gravidade moral nos faz cair para o alto.” (WEIL: 1993, 04) Para Blanchot, o “pensamento da graça” que nos propõe Simone Weil é ao mesmo tempo um esquecimento e uma criação por dentro do exílio que somos no mundo; o pensamento, diz ele, “quanto mais longe na expressão de si próprio, mais deve manter em alguma parte dele uma reserva e como que um lugar que seria uma espécie de não-pensamento, inabitado, inabitável, algo assim como *um pensamento que não se deixaria pensar*.” (BLANCHOT: 2007, 61) Este não pensamento, ou este pensamento da graça, se vincula ao sopro, ao esquecimento que nos sopra, como elemento divino, um vento bom, “o esquecimento tem talvez sua origem nessa lacuna inicial e só

⁵ Um conceito do *Ritornelo* aparece no volume 4 (edição brasileira: São Paulo: editora 34, 1997) dos **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**, de Gilles Deleuze, no capítulo intitulado *Acerca do Ritornelo* (com tradução de Suely Rolnik). Isto é também um desdobramento do conceito de “*desterritorialização*” que está, antes, no seu livro com Felix Guatarri, **O Anti-Édipo** (Rio de Janeiro: Imago, 1976).

ele nos faz pressentir-lhe a realidade 'imediate'. Esqueçamo-la, pois para recordá-la apenas pelo esquecimento." (BLANCHOT: 2007, 61)

Esta graça que comparece na figuração de um sopro, o sopro divino, comparece também num poema de Joaquim Cardozo intitulado *Autômatos*, do livro *Poemas*, de 1947, para indicar a atenção como um prisma de que os homens relegaram em favor dos maquinismos mais pueris da vida moderna: "Oh! Com certeza os homens morreram / E às máquinas legaram / O sopro divino." É nesta atenção que, segundo Simone Weil, mora um arejamento por onde se pode tocar o mundo e a graça do mundo, e tem a ver com a felicidade; a atenção, diz ela, desaparece sem mais nem menos por meio da infelicidade dos homens no mundo, e é a relação da linguagem com o pensamento que atravessa a lacuna da infelicidade e não pode tornar presente a si própria. Para Simone Weil, claramente, como nos avisa Blanchot, "a linguagem é o lugar da atenção" (2007: 67) O pensamento como vida, como uma criação, uma linha de rupturas, de cortes, para montar aquele pouco de possível, para evitar o sufoco. Deleuze diz que pensar é sempre experimentar, e que a experimentação é sempre a nossa atualidade e o que se está em vias de fazer. E diz principalmente que "a história não é experimentação; é apenas o conjunto das condições quase negativas que possibilitam a experimentação de algo que escapa à história" (1992: 132) O lugar da atenção para Joaquim Cardozo é exatamente o mesmo lugar do que escapa à história, como pensamento e experiência limite, o que pode escapar como imagem desviante, como instante de interferência na captura possível de uma retomada do sopro divino, como no poema abaixo:

AUTÔMATOS

No barulho das usinas,
Na sombra áspera e pálida que desce dos *sheds*,
Um dia os homens desapareceram.
No entanto
Braços de ferro gesticulam enérgicos,
Bocas, abertas, de fogo vociferam,
Ouvem-se vozes telegráficas de comando.

Autômatos!

Os homens se encantaram,
Se enlearam, se perderam
Nas formas e movimentos dos grandes maquinismos?

Ou são as almas que trabalham,
 Almas forçadas, almas perdidas, almas penadas?

Oh! Com certeza os homens morreram
 E às máquinas legaram
 O sopro divino.
 (CARDOZO: 1947)

Este poema, que culmina na imagem desviante do “sopro divino”, é um entre alguns em que Joaquim Cardozo especula acerca do lugar do homem na vida moderna e suas novas paisagens urbanas. Foi um engenheiro preocupado com certas questões das cidades e seus entornos, com as articulações protocolares do espaço urbano para uma condição da vida na e pela rua, ou dentro de casa, numa intersecção modernista da cidade experimental. Preocupado também com a cidade como linguagem, o que terminaria por perder de vista esta assombração do espaço – como lugar *sem* – que fulgura como um mistério que reveste os espaços vazios do homem e que aparecem mais notadamente em vários outros de seus poemas. A nota mais simples ao tomar o rumo de uma leitura dessa questão na poética de Joaquim Cardozo diria de certa crise da relação do homem com a cidade moderna, num miasma às avessas, tendo em vista que este seu primeiro livro, **Poemas**, de onde retirei o poema acima, aparece bem no meio desta crise das rarefações da cidade moderna e do que seria uma cidade moderna brasileira – e ainda é também uma marca, posto que já se anuncia para Joaquim Cardozo, na brevidade do olhar em tropeço e trapaça às maneiras de escrever a cidade, por exemplo, da poesia de Carlos Drummond de Andrade ou de Manuel Bandeira,⁶ ou como tema de representação ou como um referente imóvel de uma memória da infância etc. Depois, como um tema bucólico, desistido e triste e como nota de antecipação terna da rua e da experiência da rua. É possível indicar também num gesto mais simples e catalogado que também apareceu, noutra exemplo, na poesia de Mauro Mota: “A chuva cai, desce das torres das igrejas do Recife, / corre nas ruas, e nestas ruas, ainda há pouco tão vazias, / agora passam, de capote, transeuntes / do tempo longe, esses fantasmas de

⁶ Manuel Bandeira que escreveu sobre Joaquim Cardozo e o incluiu na **Antologia dos Poetas Bissextos Contemporâneos** (Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1946). E sobre esta idéia dos poetas bissextos, Manuel Bandeira disse mais tarde, em “tom de simpática desculpa”, no seu **Itinerário de Pasárgada**, publicado pela primeira vez em 1954 (a edição que uso é de 1984, Rio de Janeiro: Nova Fronteira): “As retardadas edições em livro de Américo Facó, Dante Milano e Joaquim Cardozo vieram tornar a minha **Apresentação da poesia brasileira**, escrita antes de 1945, um livro truncado. Deus me dê tempo para atualizar aquelas páginas”. Note-se aqui, na passagem de Bandeira, uma importância atribuída por ele para a publicação desses livros, entre os quais o de Joaquim Cardozo, intitulado **Poemas**, de 1947.

mãos frias". (MOTA: 2004, 99) É possível ainda tomar como referência aqui o trabalho específico de Joaquim Cardozo como engenheiro calculista num tempo depois do seu primeiro livro e em meio à construção do seu segundo livro, de 1960, **Signo Estrelado**, o evento que foi a construção e a inauguração de Brasília⁷ como marco de uma mobilidade da arquitetura modernista e como uma nova possibilidade da entranha territorial e da pluralidade do desenho para as cidades modernas.

Em um depoimento intitulado *Uma arquitetura para o homem*⁸ (lido no Encontro Nacional dos 50 anos da Arquitetura Moderna Brasileira, que foi realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em novembro de 1971, organizado pelo Departamento da Guanabara do Instituto de

⁷ No livro **Brasil Brasis Brasília**, Gilberto Freyre diz algo de um certo vislumbre nacional que, de certa forma, não é muito o de Joaquim Cardozo em nenhum momento, mas é por outro lado com uma temática marcada por uma idéia de sombra, uma protuberância da sombra sobre as marcas da cidade: Gilberto Freyre aponta que o território é como um corpo, que a cidade arreventa a solidão de uma terra vazia de gente, como se ali antes não houvesse sentido algum: "A Goiânia não faltam raízes deitadas já e profundamente dentro dessa terra generosa: o aparente improvisado urbanístico correspondeu, no seu caso, a um desses amores à primeira vista que ligam de repente, e para sempre, uma cidade nova a uma paisagem antiga mas ainda viril, como se a cidade tivesse nascido, confiante e frágil, para fazer ao sexo forte desse sertão esquecido a companhia que lhe faltava; para quebrar a solidão em que esse grande sertão vivia, infecundo e triste; para dar-lhe formas e cores, belas e como que de mulher, capazes de completarem as suas agrestes, rústicas, másculas, ásperas, nativas, telúricas, sem as destruírem. Casamento de amor, quase sem noivado; mas nem por isto mal sucedido, tanta foi desde início a afinidade de Goiânia com Goiás: a mesma afinidade que todos desejamos se desenvolva entre Brasília e o Brasil. (...) entranhamos em cidades de repente encravadas pela técnica dos arquitetos no interior do Brasil, com arrojos os mais modernos de arte urbana, como ontem Goiânia e agora Brasília, não é o repentino desses enclaves arquitetônicos ou a intrusão dessas audácias urbanísticas que as técnicas de hoje permitem e as artes atuais facilitam; e sim o fato dessas cidades criadas para da noite para o dia se casarem com os sertões ásperos, viris, bravios, não se prepararem para tais núpcias senão fazendo-se embelezar pelos arquitetos e polir pelos urbanistas; (...). Em Goiânia, como em Brasília, brasileiros de um novo tipo, mais puramente nacional, estão já nascendo desse conúbio, para o serviço do Brasil. Brasília representa uma nova perspectiva para o Brasil inteiro: a perspectiva de um Brasil verdadeiramente inter-regional no seu modo de ser Nação una e, ao mesmo tempo, plural: um Brasil feito de Brasis." (FREYRE: 1968, 177) Mas antes, como engenheiro, Joaquim Cardozo aponta sim a momentos definidores de sua utopia em relação à cidade moderna, no caso específico, Brasília: o que diz de Lúcio Costa, num texto de 1957, intitulado *Urbanismo e Arquitetura: "para ele as cidades continuam a nascer como sempre nasceram: à margem dos caminhos; os caminhos antigos, ásperos e difíceis, por onde passaram as legiões gregas e romanas, os caminhos menos belicosos das peregrinações da Idade Média, os nossos caminhos brasileiros, da aventura e da ousadia de sertanistas e bandeirantes. Brasília também surgirá de um caminho, o mais livre e arejado caminho das rotas aéreas, começará com linhas simples e bem orientadas das pistas de um aeroporto".* E depois, adiante, no mesmo texto: "*Brasília nasceu de duas linhas cruzadas, nasceu numa encruzilhada. Duas linhas cruzadas, duas direções, quatro sentidos, quatro pontos cardeais; duas linhas cruzadas: um aperto de mão, um signo de paz, de compreensão, de cordialidade entre os homens.*"

⁸ O texto original, manuscrito a lápis, foi entregue, na ocasião, por Joaquim Cardozo ao arquiteto Geraldo Santana, que o mantém arquivado. Todas as citações deste parágrafo constam deste texto de Joaquim Cardozo.

Arquitetos do Brasil, em comemoração do cinquentenário da sua fundação, que reuniu centenas de arquitetos de todo o país, com destaque para alguns pioneiros do que se chamou Movimento Modernista da arquitetura brasileira), Joaquim Cardozo elabora um desdobramento da cidade a partir de sua idéia de habitação para o homem, lugar para o homem, e diz da necessidade de uma compreensão de que era preciso habitar, um “espaço para habitar e habituar-se”, e que “com o desenvolvimento da civilização uma outra necessidade, aquela que limita a vizinhança entre os espaços habitáveis”. Mas é na interessante passagem acerca da invenção da porta que Joaquim Cardozo vai dizer que o homem conseguiu começar a sonhar. Diz ele que o homem, desde “a invenção da porta, nas primitivas cavernas, que é o fecho, o isolamento último, indispensável para evitar toda agressão exterior; que é o limite, a reparação definitiva da proximidade indesejável”, e que só assim “conseguiu dormir em paz, (...) conseguiu a tranquilidade para habituar-se – hábito – prática que se converteu em artesanato e ofício e profissão, o homem começou a sentir uma nova categoria para o seu espírito nascente: o sonho”. E disse também que é a partir disso que se pode achar “as distâncias compatíveis com as regras do bom viver entre o mesmo e os outros”. E é destes espaços marcados, como o desenho da porta, que abre uma possibilidade de sonho, uma possibilidade a que se pode chegar perto para ler a cidade de uma outra forma na poesia de Joaquim Cardozo, porque ele vai dizer também que foi no espaço da vizinhança, do hábito, o que leva ao trabalho e ao artifício, que o homem também se afasta do campo, das habitações rurais, das aldeias, muitas sem nome, até as pequenas cidades e as metrópoles, estas urdiduras, quase sempre representadas, e representadas quase sempre “num conjunto melancolicamente uniforme”, para constituir o artifício que o ato de habitar tem a ver, dignamente, com uma arte para a vida, é uma morada para o sonho, para um direito ao sonho.

São muitas as questões, na e pela idéia de cidade, que compõem as habitações do sonho como um lugar da assombração na poesia de Joaquim Cardozo; habitações que aparecem como invisibilidades, contrárias às cidades amorfas do desamparo e sem forma desejanse de um tempo carcomido pela ruína da mesma idéia de cidade, mas que aparecem também como elemento protocolar e como tema⁹. Mas isto me parece limitar a leitura do jorro e do gozo plural desta poética, a

⁹ Há um bom trabalho publicado a partir da poesia de Joaquim Cardozo em direção à cidade como tema, como elemento protocolar do espaço urbano, escrito por Moema Selma D'andrea, de 1998: **A cidade poética de Joaquim Cardozo (elegia de uma modernidade)**. Esse trabalho se concentra numa leitura para desfazer a confusão entre a cidade e o texto que a ela se reporta, e propor uma outra “paisagem cultural”; traçando um percurso, itinerário e trajetória mesmo, de Joaquim Cardozo em direção a cidade do Recife, do seu trabalho como engenheiro calculista (principalmente o trabalho com Oscar Niemeyer, na construção de Brasília) e da sua poesia como uma percepção da experiência modernista acerca da cidade, a cidade como lugar moderno por excelência, como linguagem e também como um vetor da história e da poesia modernas. Daí, experiência, melancolia, multidão, cotidiano, choque, solidão, as cenas montadas, o fragmento, as novas relações de

sua invisibilidade por dentro do deserto e como uma experiência-limite, como um “infinito real”, que é também um espaço fictício, lugar e região de *nenhures*, e os movimentos de partir de um lugar – um *alhures* – para não chegar a nenhum outro – um *nenhures*. A ver, por exemplo, que o Nordeste de Joaquim Cardozo é o lugar do encolhido que se expande até o infinito da mancha e da noite e da sombra, o território todo partido e *sem*, a ponta mais desértica do país, como sempre, mas que enquanto não está ali, está, estando. Maria da Paz Ribeiro Dantas¹⁰ diz que a poesia de Joaquim Cardozo tende a romper uma noção da história, da história linear, e que não seria apenas uma poesia que não tem lugar, não seria apenas uma poesia do sem lugar, e sim que é uma poesia que passa a implodir radicalmente a própria noção de lugar. É num poema importante de Joaquim Cardozo, intitulado *Poesia da Presença Invisível*, deste seu mesmo **Poemas**, de 1947, que a imagem da natureza assume a precária presença do sonho, até a noite e a sombra, a mancha do mundo, uma natureza melancólica e sozinha que arrebenta no meio das perspectivas do real moderno que se representa no desenho marcado da janela, como uma esfera modernista (a moldura daquele que vê de dentro de casa a experiência do mundo lá fora, na rua), mas como aquilo que “configura a linguagem do espanto diante do mistério que irrompe no meio do habitual, (...), talvez pela noite.” (DANTAS: 2004, 26) Esta possibilidade natural da assombração que passa a interessar não é a janela nem o que se vê por ela, mas o que a janela pode atingir como cume de uma contemplação ausente:

POESIA DA PRESENÇA INVISÍVEL

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

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

trabalho, de política etc, estão desenhadas neste trabalho de Moema Selma como uma espécie de “flancos do presente”: ler a poesia de Joaquim Cardozo como “uma terceira margem poética” em diálogo com as leituras mais oficiais de nossa tradição poética.

¹⁰ Esta fala foi organizada a partir de algumas falas de Maria da Paz Ribeiro Dantas em entrevista que fiz com ela para o Jornal Correio Braziliense (LIMA, Manoel Ricardo de. **A Estrutura Perfeita - sobre Joaquim Cardozo**. Caderno Pensar, Brasília, DF, p. 06-07. 16 setembro de 2006), juntamente com um pequeno texto em que apresento algo mínimo do trabalho de Joaquim Cardozo como poeta.

Agora, na praia deserta estou sozinho

– Caminho

Com os pés descalços na areia.

Nesta tarde morta o perfume das almas

Invade as enseadas, estende-se sobre os rios, paira sobre as colinas

– A Natureza assume a precária presença de um sonho;

Um trem corre sereno na planície dos homens ausentes;

Do fundo de minha memória sobe um canto de guitarras confusas;

Sinto correr de minha boca um rio de sombra,

A sombra contínua e suave da Noite.

(CARDOZO: 1947)

O poema desfaz as marcas do território, a matéria da memória é uma lembrança futura de uns homens que poderiam ter sido amigos caso tivesse nascido em Cingapura, o orientalismo¹¹ vem pousando sobre a poética de Joaquim Cardozo como diferença, desde os *Nô*s modernos de Mishima, até o desejo do lugar como móbil, território desfeito, espaço que dá voltas em torno de si mesmo, num *ritornelo desterritorializado*, para compor o seu poema invisível, de uma presença ausente para a diferença como um espaçamento, o que se torna o espaço ao praticar o seu próprio ermo: “Agora, na praia deserta / Estou sozinho / - Caminho / com os pés descalços na areia”, “Um trem corre sereno na

¹¹ Joaquim Cardozo diz sobre sua relação com o oriente num depoimento sem data ao poeta José Mário Rodrigues: “Meu encontro com o Oriente ocorreu a partir da leitura que fiz dos pré-socráticos, que, segundo Zerner, estão associados aos filósofos hindus e chineses da mesma época, esses filósofos pré-socráticos que Zubiri achava indispensável serem conhecidos pelos alunos do seu curso de Introdução à Filosofia. Mas esse meu encontro com o Oriente não foi apenas através de Zerner e de Zubiri e sim também dos poetas hindus: Valmiki, Kalidasa, Harsa, Bhartrihari, Amaru, etc. Ou dos chineses: Wank-Wei, Du-Um, Du-Fu, Li-Tai-Po e, sobretudo, Bai-Kiu-Yi, a quem Wales, notável sinólogo inglês, dedicou um livro – ou dos japoneses Basho, Issa, Kikaku etc. ou ainda dos próprios árabes: Al-Mutanabi, Inru, Ulquais, Abu Nuwas, Umar Banal Farid, Zurat etc. ou dos metros utilizados por esses poetas: o *Cloka*, o metro épico hindu, de 32 sílabas, dividido em dois hemistíquios de 16 sílabas cada um, que é um metro usado em vários textos sânscritos. Além deste, também os Gathas – que vieram dos livros de Zoroastro. Na China, os metros de quatro versos e cinco palavras ou quatro versos e sete palavras ou os versos mais longos de Bai-Kiu-Yi. Na poesia árabe, o Muwaxxaha, o Rajaz, o Hadit, o Ramal e muitos outros. No Japão, o Tanka, o Hai-Ku ou o Renga.

O que, porém, mais me seduziu na cultura oriental foram as danças. Vi, no cinema, a bailarina Lhanta Rao dançar o Bharata-Satyan. Ainda no cinema, vi a brahmine que ajudou Jean Renoir no filme *O Rio* e aí ela dança o *Kathakali*. E da China vi as danças da *Ópera de Pequim*, em espetáculo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Vi a Dança dos ‘Três Encontros’; vi a ‘Despedida da Favorita’, a ‘Dança das espadas’ e muitas outras.”

planície dos homens ausentes”, da boca um rio de sombra, uma sombra contínua e suave, a sombra da noite que parece inferir a graça num buraco negro do mundo e suas vivências da paisagem comum e o buraco negro do cosmo com sua assombração. No poema *As Janelas, as Escadas, as Pontes e as Estradas* (poema de uma emoção viajeira, reminiscente), de **Signo Estrelado**, 1960, há dois versos que se repetem numa variação dos termos – “Para mim, caminhante solitário no deserto, no noturno.” e “Para mim, caminhante deserto, no noturno e solitário” –, que indicam esta invisibilidade deserta observada pela janela não mais como moldura, apenas. Em outros versos as janelas aparecem como “fronteiras, limites / De invenções, de ambições, de desejos de horizontes; / São molduras sobre a paisagem em que me encontro”. Estes versos, a partir da janela como um rumor de “sono-silêncio” e de “sono-limite”, colocam a questão da repetição como uma vertigem para o abismo do ser em meio às cidades, que por sua vez são estruturas abissais e de espanto numa região de alhures e nenhures, de um *ritornelo desterritorializado*.

Esta poética volta a colocar frente a si mesma a aprendizagem e o pensamento da graça: *até onde o poema pode tocar*. Deleuze sugere que o conceito de *ritornelo*, conceito por onde imagino que o pensamento da graça na poética de Joaquim Cardozo tenha provocação contemplativa como mover-se à sua acedia, é “todo conjunto de matérias de expressão que traça um território, e que se desenvolve em motivos territoriais, em paisagens territoriais (há ritornelos motores, gestuais, ópticos etc). Num sentido restrito, falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou ‘dominado’ pelo som (...)” (1997: 132). Aqui, o próprio Deleuze se pergunta acerca do privilégio do som sobre o gesto, por exemplo, ou sobre a visualidade das coisas. Mas pondera quando aponta também para a questão do território que se armaria por dentro de uma idéia do ritornelo, como som, como unidade sonora, como um território instável, de passagem, um *Em-casa* que é antes um devir, um agenciamento, um território que é também sempre fronteira, ou um próprio corpo, um ente desfeito, um corpo que se leva consigo e, ainda, “uma margem de desterritorialização que afeta o próprio território” (1997: 137), um intermezzo da consistência à consolidação, um “vetor desterritorializante, como o ritornelo, que garante a consistência do território” (1997: 138). E tudo isto se daria num conjunto de três elementos: terra, território e reterritorialização. O que pode sugerir também uma imagem do deserto como um território paradoxal, que proporia, mais ao largo, um “contorno intocável da experiência”, as “linhas de fuga” e uma “zona de experiência”. E daqui, à cosmogonia, quando o ritornelo é pensado como fábrica do tempo, do tempo “implicado”. São elementos que se distam e se misturam, num contágio, como conjuntos comunicantes, como “vasos comunicantes”, desde a questão do caos, elemento formador das cosmogonias antigas, de onde se tiram os meios e os ritmos. Por isso, e assim, o *ritornelo* aparece como um elemento sonoro fincado como um fora do buraco negro.

A idéia seria então, nesta leitura da poética de Joaquim Cardozo, “desterritorializar o ritornelo” (1997: 170), como sugere Deleuze a partir de Schumann, como canto (vento e mar, assombração e aparição, ausência e institucionalização do *sem*) e graça (como força e combate, delicadeza e ética) para a construção de uma cosmogonia através de uma poesia que insiste em tocar o buraco negro do cosmo e também, ao mesmo tempo, como um ser em estado de acedia e contemplação ausente tocar as imagens ordinárias vindas dos dias. Diz Deleuze, ainda, que

(...) produzir um ritornelo desterritorializado, como meta final da música, soltá-la no Cosmo, é mais importante do que fazer um novo sistema. Abrir o agenciamento a uma força cósmica. (...) No entanto, uma já estava na outra, a força cósmica estava no material, o grande ritornelo nos pequenos ritornelos, a grande manobra na pequena manobra. Só que nunca estamos seguros de ser suficientemente fortes, pois não temos sistema, temos apenas linhas e movimento.

(DELEUZE: 1997: 170)

É num certo caráter de inacabado, entre linhas e movimento, que se abrem a uma força cósmica, entre linhas e movimento, e numa incompletude a novos sistemas que vai se desfazendo como a paisagem das imagens viventes, e aí poderíamos armar uma possibilidade do ser poético de Joaquim Cardozo: “A poesia me apareceu com as descobertas que fui encontrando em mim mesmo, na medida em que vim vivendo. Hoje penso que a poesia, no seu mais alto sentido, está, como primitivamente, ligada a uma mitologia e a seu mistério.” (CARDOZO: manuscrito, s.d.) A imagem do deserto comparece, pois, como a sua força cósmica, a sua ilha sobrenatural e a sua assombração. Uma imagem que se apontaria para a aparição de um outro lugar, um outro sentido a uma tradição do poema que não houve nem está, e que de uma forma ou de outra, principalmente, não precisa estar e pode continuar não estando. Mas que é principalmente também aquilo que está ali para perturbar, alterar, desacelerar, desfazer, desmontar, enferrujar, apodrecer (etc) a história, mas que num movimento de revés e no aberto se apresenta então como uma possibilidade de construir um mundo, e talvez, como o que ao mesmo tempo é aquilo que lhe dá potência, delicadeza e combate por dentro de sua perspectiva mais tensa, como num instante para a profanação, e para a graça. É essa linha movente, como uma zona preta, de lama, de mangue e mar e força de água que indica a pista para uma poética, que é um *encontro inesperado com a assombração*.

Em um artigo que escrevi sobre a música e as canções de Otto, músico pernambucano, que me disse ter como pauta algo da vertigem assombrosa da poesia de Joaquim Cardozo (e que numa linha de fuga pode ser pensado como um desses amigos-futuros de Cingapura a que Joaquim Cardozo

não se deu a conhecer, mas sim a lembrar), insisti em apontar exatamente para essa imagem da assombração que tomo como vivente e desviante.¹² São certas modulações não-legitimadoras do canto de sombras de Joaquim Cardozo, como corpos eróticos do desejo que correm por dentro e ao longe, que compõem a paisagem vertiginosa de sua poética. Otto incorpora estas modulações ao seu canto e passa a articular esta fantasmagoria numa assombração percussiva. Atravessa o canto com uma sonoridade que vem do agreste de Pernambuco, cidadezinha de Belo Jardim (onde se diz que “até o prefeito é músico”, seja lá o que isso signifique ou nem diga) e com uma outra entoada pela água, pelo mangue, pelo mar e pelo mistério do Recife, como sugere Gilberto Freyre. Ele toma emprestado do vento uma potência da qual não se tem ciência, uma espécie de felicidade inominável que vem num som repetido infinitamente, até tocar uma graça. Quase todas as suas canções partem de uma idéia da repetição de frases e batuques, enquanto sussurra e grita palavras desencontradas que mancham a si mesmas. São frases quase messiânicas e ressequidas por uma amargura política, uma infelicidade e ao mesmo uma imensa alegria; num contraste. A condição de sombra – o que não se nomeia – poderia ser vista ao se tomar uma das vestes do músico em alguns shows, como exemplo: um manto azul que pode ser epíteto da assombração em meio a versos que diz com os braços abertos, tais como “*compreender / só pode ser voando*” ou “*na lama do Recife sou Xangô*” ou “*Ninguém sabe de onde é*” ou “*No dia seguinte, como continua o mundo? / Eu não sei, não; eu não sei, não*”, ou ainda “*A chuva nasce molhando as faces da Terra e o céu vem anunciar / Vai dar outra trovoadá*”. Otto é como uma continuação de outra forma do sem lugar ou do lugar sem limites de Joaquim Cardozo; é um vulto por dentro de si mesmo, através da diferença, da fantasmagoria e da idéia de sombra e assombração da poesia de Joaquim Cardozo: “*o ser fora do homem*” e um “*espectador sensível da máquina do universo*” (as expressões são de Joaquim Cardozo).

O crítico Evaldo Coutinho, em um outro trecho de seu pequeno texto de 1995¹³, já citado anteriormente, chega a dizer da figura física de Joaquim Cardozo, numa espécie do que ele chama de “ritualidade de uma lembrança”, em uma espécie de perfil que mais parece ser um instante do enquanto temporal da filigrana, um contorno de uma “triste figura”, um outro cavaleiro da triste figura, o Quixote de Pierre Menard, talvez, o da obra subterrânea, inconclusa, e alegre em sua assombração. Joaquim Cardozo como um vulto – o que também tento apontar, ver e ler na efígie de Otto –, mas um vulto sem manto. E também como Otto, impostando uma voz alta, rouca e rindo, num canto

¹² **Diário Catarinense**. Caderno Variedades. Florianópolis: página 08, 2006. Otto tem três discos gravados: **Samba pra Burro** (1998), **Condom Black** (2001), **Sem Gravidade** (2003). Os versos citados no parágrafo são, respectivamente, de canções do terceiro disco de Otto, **Sem Gravidade**: 1) da canção homônima que dá título ao disco, *Sem gravidade*; 2) *Lavanda*; 3) *Quem sabe Deus*; 4) *Pra quem tá quente*; 5) *Imaginar a vida*.

¹³ *Perfil de Joaquim Cardozo*, in Revista Arte Comunicação, UFPE, nº 3, Recife, dezembro de 1995.

percussivamente possível de uma página de Alfred Jarry, um seu quase retábulo, um seu ritual, uma sua festa: “a efígie de Cardozo a ler em voz alta, rindo muito, uma página de Alfred Jarry” e “a cena de seu vulto aureolado por estantes de livros.”; e depois, a cena de Joaquim Cardozo ao piano, “a estudar a música de um clássico”, sempre em tons do que pode ser uma sombra retabular:

Em meu repertório de evocação, assume especial relevo e frequência a figura de Cardozo contornada por livros. Isto, independentemente de ele ter sido um notável escritor de livros. Com efeito, na ritualidade da rememoração, que é um agradável exercício para a ternura da alma, sempre me ressurgem um painel acontecido há uns trinta anos: a efígie de Cardozo a ler em voz alta, rindo muito, uma página de Alfred Jarry. Nesse encontro, em seu apartamento, a sala tinha as paredes revestidas de livros.

Dentre as centenas de retábulos em que o vi, durante convivência, este episódio veio a integrar-se, em privilegiada posição, na ritualidade de minhas rememorações acerca de Joaquim Cardozo: a cena de seu vulto aureolado por estantes de livros. A propósito da ritualidade da lembrança, que em retomadas tanto se positiva em cada um de nós, me permito mencionar que em toda a galeria de painéis alegóricos e simbólicos que fixei nos volumes de minha Ordem Fisionômica, as personagens se apresentam semi-ocultas, com a identidade apenas regida pela inicial ou iniciais do nome próprio, o que induz à sugeridora representação, a do perdimento inexorável comigo. Mas, em nenhum desses retábulos situei Joaquim Cardozo no larário das estantes. Faço-o agora, valendo-me desta ocasião, num breve adendo à obra que escrevi.(...)

(...) Uma tarde, em 1931, em companhia do amigo e poeta José Auto da Cruz Oliveira, deparei-me, num sobrado da rua da União, com Joaquim Cardozo ao piano, a estudar a música de um clássico. Ficou-me, como inigualável no gênero, a agudeza e serenidade críticas ao comentar obras de pintura, de escultura e de arquitetura. Contribuía, em parte, para acuidade da observação, o atributo de ser ele, Cardozo, um privilegiado desenhista, inclusive de modelo-vivo. E a literatura era o território onde, no seio da criatividade poética, se perfaziam os seus devaneios de ir a caminho da profundidade, sobretudo no âmago das coisas singelas.

(COUTINHO, 1995)

Algumas das sinuosidades do texto de Alfred Jarry interpõem-se nas imagens que Evaldo Coutinho monta de Joaquim Cardozo; o que lê como se fosse a construção de uma fulguração do retábulo, numa “galeria de painéis alegóricos e simbólicos” em que “as personagens se apresentam

semi-ocultas, com a identidade apenas regida pela inicial ou iniciais do nome próprio, o que induz à sugeridora representação, a do perdimento inexorável comigo". Jarry, em seu *L'amour Absolu* (na tradução brasileira, de Carlito Azevedo, *O Amor Absoluto*. Rio de Janeiro: Imago, 1992), diz coisas como "A eternidade é por demais inextensa para caber na prisão, mesmo brilhando como estrela." (p.11) Ou ainda: "Todavia não se matou, ou se não compreenderam que ele matava, não tem outra prisão senão a caixa de seu crânio, e é só um homem que sonha sentado ao pé de sua lamparina." (p. 12) E mais: "O medo que não podemos evitar é o inofensivo que a tudo orna." (p. 38) Este confronto das imagens ressalta que o retábulo, aquele objeto quase sempre de mármore, ou madeira, cheio de labores, que fica por trás ou acima do altar encerrando painéis pintados, e que ocupa um lugar prehe no imaginário nordestino, refaz muito das cenas cotidianas e corriqueiras para transformá-las em cenas de retábulo, milagrosas, assombradas. Deleuze, em seu texto *Um precursor desconhecido de Heidegger, Alfred Jarry*, publicado em *Crítica e Clínica* (Trad. De Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. pp 104 a 113), diz que Jarry "mostrará em seu último escrito, *La Dragonne*, como o Possível supera o presente e o passado passa a produzir um novo amanhã." (1997: 107). É esta idéia de uma abertura para um possível, como se um *princípio-esperança*, como está em Ernst Bloch, de alguma forma, numa sugestão para o agenciamento desta imagem retabular de Joaquim Cardozo, também como assombração, como este "Possível para além do ser" de Jarry.

Sobremaneira, em Otto, como uma fulguração da assombração da poética de Joaquim Cardozo, de um certo presente para um certo futuro, há o problema com os nomes secretos (ver a canção de Otto logo abaixo, *Amargosa*, que guarda um lugar leguminoso e regionalizado, apenas, se quisermos, mas que também pode descolar o nome para uma outra cor tópica, outras ressonâncias e outros sentidos), os nomes capazes de fazer magia. Há também um esfacelamento do peso do lugar, como território, que incorpora de Joaquim Cardozo de uma forma tão visceral, que este peso passa a ser extirpado e morto para se manter mais vivo, num *instante*, também como um território instável, numa linha de assombração no meio do mangue, do rio, de uma morada deserta.

Em duas pequenas letras de Otto, nas canções *Amargosa* e *Único Sino* (que reproduzo na íntegra, abaixo, dos discos já citados na nota 12, *Sem Gravidade* e *Condom Black*, respectivamente), fulguram alguns problemas interessantes para esta questão acerca do deserto. Na primeira está um senso que refaz o poema de Jabès, citado antes, de que o deserto pode não ser uma paisagem, e se apresenta como se não fosse uma paisagem; mas ao mesmo tempo está ali, como se também fosse uma distância e uma não-distância, uma sombra ausente, que é o gesto para o exterior, um fora, um ponto perdido no vazio sem território do mundo; o que também pode ser extra leguminoso, fora da terra, e segredo do nome, no nome etc. Na outra, o som percussivo do músico percussionista de Otto,

o Toca Ogan, que tem nome secreto e que tem o verbo “tocar” dentro do próprio nome, invade a palavra; é um tambor que repete batuques. Esta canção é também, num senso desfeito, uma canção política, mas em que jamais se consegue atingir imediatamente o veio deste sentido; o sino vermelho figura a assombração da construção imaginária de um lugar, de um *u-topos*, mas que fica possível apenas como leitura da experiência radical do cume contemplativo do deserto na paisagem que ela elabora:

AMARGOSA

Amargosa, por que choras no deserto?
 Amargosa, o deserto é para chorar
 Quem dera eu achasse água
 No leito da minha alma
 Pra te colocar pra beber
 Minha mágoa
 Minha alma

ÚNICO SINO

Único sino tocava
 anjo vermelho cuida de mim
 vem combater
 eu combatia
 meu pai dizia
 vou proteger
 e o tambor tocava
 bonitas melodias
 como é lindo
 ver o Toca Ogan tocar

O nome “amargosa” está vinculado a uma afetividade e a uma abertura de afetos, e não apenas a uma idéia de coisa, de um objeto, mas é antes uma casa aberta ao vento no deserto, um teatro, um ponto solto e lançado no meio do deserto. Tanto que ousou tomar um trecho de uma correspondência pessoal, um *e-mail* de Otto para mim, do dia 22. 02. 2007, quando ele me relata, a partir de uma conversa sobre estas suas canções citadas acima, o seguinte procedimento para estas letras citadas acima:

sobre *Amargosa* poderia te dizer que fica na Califórnia e é um pequeno ponto no deserto (Death Valley), no meio do nada. Lá existe este pequeno teatro. A dona deste teatro é uma atriz que não teve oportunidade em Hollywood, e se instalou naquele remoto lugar. Hoje, para assistir suas peças, tem que se fazer reservas com muita antecedência. Uma historia sensacional. *Único sino* é a última chance de sermos um país, o anjo vermelho remonta ao nosso presidente, Lula. Isto seria um dos caminhos por onde esta música vai. Enfim justiça, xangô!

O dado importante é que este pequeno ponto no deserto, o teatro de nome Amargosa, é um projeto de vida de Marta Becket, a atriz a que Otto se refere no trecho acima, e fundadora do **Amargosa Opera House**. Este teatro está ali quase também como uma assombração, um algo no meio do nada. Marta Becket diz numa frase (que também me foi enviada por Otto, em correspondência particular) – acerca deste *mover-se* de seu teatro: "*I am grateful to have found the place where I can fulfill my dreams and share them with the passing scene...for as long as I can.*" Do outro lado do nome há também a cidadezinha de Amargosa, no dentro-interior baiano, bem no Vale do Jiquiriçá. O nome remonta, por sua vez, a uma história vinculada aos índios Karirís, de língua Karamuru e Sapuyá, até meados do século XIX, quando estes foram massacrados definitivamente pelos colonizadores; e, depois, ainda, empurrados para fora com a chegada dos negros. Mas importante também, de outro lado ainda, é que o nome também se refere a uma outra Amargosa, a planta leguminosa, conhecida vulgarmente como Dente-de-leão; do gênero *Taraxacum*, uma planta medicinal herbácea conhecida no Brasil também pelos nomes populares de *taraxaco*, de *amor-de-homem*, de *amargosa*, de *alface-de-cão* ou de *salada-de-toupeira*, e que no Nordeste é conhecida e tomada para provocar uma esperança, para tomar um sentido de uma esperança, ou várias. O gesto habitual e cotidiano é de se abrir todos os dias as janelas das casas, à tardinha, para que se possa deixar a "esperança", que vem trazida livre pelos ventos tortos, entrar por dentro das casas e romper de generosidade e felicidade as vidas que moram ali, é um transporte a um lugar melhor. Em Portugal, por sua vez, Amargosa é conhecida pelos nomes *quartilho*, *taráxaco* ou *amor-dos-homens* – e as crianças conhecem a planta pela brincadeira engraçada da expressão "*o-teu-pai-é-careca?*", que resulta como nome de um jogo infantil, um jogo que supostamente mostraria se o pai de outra criança, a quem se faz a pergunta, seria careca ou não, depois de soprar os frutos desta planta que, ao serem levados pelo vento, deixam uma base semelhante a uma cabeça careca. Sempre, no instar do nome Amargosa, uma sugestão para o vento e, principalmente, para a esperança, como se fosse um "amor-dos-homens". A amargosa é, pois, assim, uma política para o bem. Uma assombração sem época, um sem tempo.

É, pois, nesse périplo de um nome, como Amargosa, que não se pode perder de vista a relação (ou agenciamento) que, de alguma forma, Otto incorpora, mesmo que por empréstimo, de algo daquilo que Joaquim Cardozo já havia desenhado em seu trabalho. A segunda canção de Otto aqui citada, *Único sino*, por sua vez, demonstra assim, no caráter de sua anotação – “a última chance de sermos um país, o anjo vermelho remonta ao nosso presidente, Lula. Isto seria um dos caminhos por onde esta música vai. Enfim justiça, xangô!” – está no viés mais simples, mas não menos importante, de sua tomada de posição em direção ao miraculoso da assombração, que é o mesmo que está por dentro do nome amargosa, o de uma espera, o de uma esperança: há um desejo de tocar uma simbologia da esperança que está sempre presente na figura do retábulo, ali, por trás do altar, como uma mancha nos seus labores. A canção não é senão, também, uma fulguração sonoro-percussiva da representação do retábulo no imaginário nordestino. Retábulo que pode se vincular, numa *arquitetura oscilante*, à fulguração do gesto profanatório, uma devoção às avessas porque o retábulo se faz em qualquer lugar, é um retábulo móvel. Note-se que num poema de Joaquim Cardozo, intitulado *O silêncio expectante e a voz inesperada*, de **Signo Estrelado**, o livro de 1960, esta idéia do retábulo que surge e se faz sozinho, numa devoção, fulgura numa sala de laboratório comum, um “ambiente inerte e indeterminado”, no meio de um silêncio sem fim e rumoroso, um “silêncio-fronteira”, em que se procura descobrir algo acerca do espaço, um “espaço completo e geral”, um espaçamento, aquilo que esgarça o espaço, como uma pulsação que possa de novo comover o coração de um homem – “Pulsção que fosse o sangue de futuros nascimentos e de novas cosmogonias” – e fazer deste coração comovido algo muito próximo à essência do milagre. Ora, o poema de Joaquim Cardozo diz de uma assombração que poderia se desfazer na voz que sai do rádio no final do poema, a voz de uma mulher que canta algo que vem das Antilhas; mas não é esse o procedimento. A assombração permanece e se mantém exatamente na voz que sai do rádio, porque é esta voz sobressaltada que rasga este silêncio que espera (o que está já no título), que vem na figuração da onda ligeira, a onda perdida e vagabunda que rondava a sombra do jardim e invade a vida comum, pequena; esta voz sorrateira e de fresta cumpre o lugar da penumbra poética, do informe, da experiência limite (para tocar por dentro o homem que não espera mais nada) e da atenção à felicidade num seu gesto primeiro, um *começar*.

O SILÊNCIO EXPECTANTE E A VOZ INESPERADA

Na penumbra da sala do laboratório, uniforme e absolutamente fechada,
 Isolada do som e da luz, isolada do tempo e do espaço,
 Procedia-se à investigação memorável.

Procurava-se descobrir o espaço completo e geral
 Onde se pudesse definir a pulsação originária;
 Pulsação que seria a substância de todas as vibrações,
 Desde as que iluminam as estrelas Cefeides
 Até as que comovem o coração humano,
 As que marcam, domesticamente, o tempo civil nos relógios
 E as que passam ondulando nas cordas dos violoncelos;
 Pulsação que fosse o sangue de futuros nascimentos e de novas cosmogonias.
 Dela viria a angústia da matéria dispersa em meio às nebulosas
 E que ainda não pôde se converter em estrelas,
 Viria a angústia das almas inascidas que, com o frio, e o medo de não nascer,
 Se abrigam no ventre das mulheres.

Naquele ambiente inerte e indeterminado
 Reinava um silêncio liso e sinistro:
 Um silêncio que fora a conseqüência de rumores especiais e preciosos,
 Um silêncio-fronteira de ruídos apagados em macios de paina e de veludo.
 Temia-se, porém, a inversão do tempo ou o pânico da luz,
 Temia-se, sim, temia-se alcançar a essência do milagre. . .
 Foi então que uma onda ligeira, perdida e vagabunda,
 Uma onda que rondava, que rondava na sombra do jardim,
 Entrou sorradeira, inesperadamente,
 Por uma fresta imperceptível no rádio:

Era uma voz de mulher cantando nas Antilhas.
 (CARDOZO: 1960)

E é este gesto profanatório dentro da sala fechada que se abre para o inesperado que interrompe a vida pequena e a mantém menor ainda, mas ampliada, através de uma problemática da *assombração* que está naquilo que comparece como uma fala contrária ao real ou a uma mera representação do real, mas comparece principalmente como uma atenção para tocar uma graça. Há uma personagem das lembranças infantis de Walter Benjamin, o homenzinho corcunda, que é um “inquilino de vida torta”, em que olhar para ele é perder a capacidade de prestar atenção: “aquele que é olhado pelo corcundinha não sabe prestar atenção. Nem a si mesmo nem ao corcundinha. Encontra-se sobressaltado sobre uma pilha de cacos” (BENJAMIN: 1995, 142). Há uma recusa neste gesto, para não se criar a torpeza do esquecimento, e sim uma atenção, porque é através dela que se pode tocar

uma graça. Há nos poemas de Joaquim Cardozo uma espécie de repetição da frase de Ernst Bloch, citada na introdução do trabalho: "*Meninos destroem o que lhes é presenteado: eles buscam por mais, desembrulham-no.*" A assombração que, por sua vez, aparece nos versos de Otto, por exemplo, pode estar e ser um *devir-criança*, um "vento" ou um "princípio esperança" ou um "amor-dos-homens", "e também um "sem nome" da linguagem, tanto antes como depois, num entre, como um problema que se ajusta a partir de algo da poética de Joaquim Cardozo, também como deserto, e também como um "princípio esperança", de uma maneira *retabular*, como no poema citado acima por causa do inesperado do deserto. Por outro lado, um expandido da linguagem, talvez, e / ou aquilo a que Derrida diz como proposição interrogativa: "O deserto não seria uma figura paradoxal da aporia?" (DERRIDA: *Salvo o Nome*: 1995, 34). Assim, na poética de Joaquim Cardozo se monta uma possibilidade para a magia, por dentro do deserto, como paisagem, desejo e como instante. Um vento saído da harpa eólica de Eros. O desejo se posta, pois, assim, como uma recuperação de nossa capacidade de fazer magia; aquilo que se faz para não morrer. A assombração, como tema e incorporação na poesia de Joaquim Cardozo, se apresenta como possibilidade de fazer magia. Como diz Agamben, acerca da magia, que "la magia es esencialmente una ciencia de los nombres secretos" (2005, 24). Joaquim Cardozo monta a experiência do cume na sua poética como um ponto perdido, mas capaz de fazer magia em meio ao deserto. Assim, quem seria este outro secreto da linguagem? O outro "sem nome" da linguagem? Um expandido, talvez. Como também sugere Agamben, que se alguma justiça é sem nome, ou magia, aquilo que é privado de nome pode ser desejo, pode ser um gesto para o desejo, e como gesto radical pode vir a pensar uma ética superior que parte do sacrifício para gerar uma profanação. A poética de Joaquim Cardozo é um *sem* que aponta para um outro lugar, sem assinatura, num mesmo-outro país, como um não, como um *modernismo ausente*. Agamben diz que:

El nombre secreto es, en realidad, el gesto con el cual la criatura es restituida a lo inexpressado. En última instancia, la magia no es conocimiento de los nombres, sino gesto: trastorno y desencantamiento del nombre. Por eso el niño nunca está tan contento como cuando inventa una lengua secreta. Pero su tristeza no proviene tanto de la ignorancia de los nombres mágicos como de su dificultad para deshacerse del nombre que le ha sido impuesto. No bien lo logra, no bien inventa un nuevo nombre, tiene en sus manos el salvoconducto que lo lleva a la felicidad. Tener un nombre es la culpa. La justicia es sin nombre, como la magia. Privada de nombre, beata, la criatura llama a la puerta del país de los magos, que hablan con gestos.

(AGAMBEN: 2005, 24/ 25)

Agamben propõe que as inserções destes nomes secretos são, sobretudo, inserções de monogramas, libertações da linguagem, porque tornam a restituir as coisas e os seres – através de um gesto – ao inexpresso, ao incomensurável, ao indizível; o que antes, na poética de Joaquim Cardozo a partir das canções de Otto e vice-versa, chamei de uma potência que não temos acesso, aquilo do que não sabemos, uma espécie de felicidade inominável que está num som que se repete infinitamente até tocar uma graça, por exemplo. O que Joaquim Cardozo tenta fazer no nome mais misterioso, Nordeste, e nas imposições que perfazem o nome como este entrelaçamento de letras e de nomes, pessoas ou entidades etc. Na sua peça intitulada **De uma noite de festa**, publicada em 1971, encontramos uma rede de significações ampliada desta questão. A peça (um bumba-meu-boi popular, como todas as peças de Joaquim Cardozo) trata de um núcleo de forças dos Bumbas, numa síntese de palavras e imagens que imprimem sobre o texto uma dimensão e uma perspectiva de circularidade elástica para a *noite*, como nome e como tema. A noite que é, na peça, como diz João Denys Araújo Leite no prefácio a edição de 2001, “uma geradora do sono e da morte, dos sonhos e das angústias, da ternura e do engano.” (2001: 07) Os bois de Joaquim Cardozo tendem a misturar as reentrâncias do real nas reentrâncias do assombro, como margem, como dobra, e muitas vezes como enigma. Denys chama a isso de transfiguração poética (ver a nota 3, do capítulo anterior), o que também se vincula ao fato, de em seus bois os animais terem fala, o que normalmente não acontece no Bumba popular; além de uma outra suspensão que vem num percurso de assombro por dentro do sonho de alguns personagens. É uma demarcação zoomórfica de encontros, desencontros, buscas, desmascaramentos e jogos de vida e de morte, por dentro de suas personagens-morte. Este boi insere a Guerra dos Cabanos, que foi uma contenda de deserdados que, segundo João Denys, “resistiram à fúria da oficialidade no conflito em terras pernambucanas, no século XIX” (2001: 09) e para quem Joaquim Cardozo “ergue um fragmento composto por personagens que são pedaços pulsantes da terra.” (2001: 09) Esta pulsação para a terra remete às fronteiras imaginárias que Joaquim Cardozo monta, e “estilhaça” (o termo é de João Denys), para abrir o território e a topografia de uma geografia osso até os confins das possibilidades de um texto, das possibilidades de se fazer magia, tocar uma graça, um começar. João Denys avisa que Joaquim Cardozo nos

reserva para **De uma noite de festa** o desfecho e a cerimônia fúnebre mais intensa, mais poética de todos os seus Bois. Ao encontrar o boi desaparecido do presépio, entre a vida e a morte, sobre um monte de capim, o grupo do Capitão fica estupefato. Não há a iniciativa, como nos outros Bois, para providenciar um “salvador”. Este surge sem chamado, mas anunciado pelas Cantadeiras como um curandeiro que chega para salvar o boi, a vida, o povo.

O Ervanário é um feiticeiro, um xamã, um pajé, todos reunidos em uma só personagem, embora ele afirme não ser nem doutor, nem mágico, nem feiticeiro; apenas um simples curandeiro. Seu longo discurso, em face do silêncio atônito e da quase imobilidade do Capitão e dos seus, vai desvelando, criticando radicalmente os doutores, com um procedimento poético e teatral diametralmente oposto ao realizado em **O coronel de Macambira**, pois recoberto com uma atmosfera que evoca o ritmo oriental, mais precisamente o chinês, taoístico. Por isto, a despeito da declaração do autor que o caracteriza como uma figura típica do Nordeste, somos tentados a vislumbrar o Ervanário como uma sombra de Lao-Tzu, cavalcando em seu boi preto.

Na peça comparecem as personagens-mamulengos que vêm numa nomenclatura de siglas e numa língua das siglas (SUNAB, IPASE, DASP e DENOCS), misturada a uma coreografia e a uma orquestração de risos e risadas, depois das coreografias de danças particulares vêm ainda alguns recursos semelhantes à montagem cinematográfica, tudo numa profusa cadeia que toma como ponto de partida a opção de Joaquim Cardozo em defender os insurretos, os sem mundo, abrindo o flanco para impor o seu pensamento da graça até uma revolução da terra que se confunde com uma revolução de todos os seres humanos, sem abismar-se num localismo historicista, mas mantendo o seu gesto radical no ermo por dentro do espaço, para tornar-se espaço, ser deserto. Um pensamento que entra naquilo que Blanchot considera como nossa falta original, ao propor que devemos a nossa força à nossa fraqueza, uma “força que é força da fraqueza, isto é, pensamento” (2007: 226). Isto está vinculado a uma idéia de desejo de interferência na história, um “desejo cuja essência é ser eternamente desejo, desejo daquilo que é impossível de alcançar e mesmo de desejar.” (BLANCHOT: 2007, 226) João Denys, por sua vez, diz que Joaquim Cardozo opera um “desnudamento dos hábitos de uma cultura. Hábito como vestimenta, hábito como atitude, gesto e fala. Uma completa transfiguração: da imobilidade ao movimento, do rígido ao flexível, do intocável ao tangível, do passado ao presente” (2001: 11); depois, acrescenta acerca de algumas posições políticas ao nos apresentar este boi com seus discursos de morte, com o seu mundo embaçado e deformado, para tentar romper, num estrito gesto de desejo, com “a imobilidade e o imobilismo de uma história unilateral relatada pela classe dominante” (2001: 12), para tentar tocar uma outra história e os seus bagaços de história, o que só poderia se dar na “cerimônia fúnebre mais intensa e mais poética de todos os seus Bois”. O próprio Joaquim Cardozo diz acerca da assombração como uma experiência limite posta neste Bumba – “é contra os doutores”, “contra a voracidade que tem o homem pelo sangue” –, uma experiência-limite que é assim “a própria experiência: o pensamento pensa aquilo que não se deixa pensar!” (BLANCHOT: 2007, 193); diz ele:

Como bom ervanário, o que se apresenta aqui, neste “Boi”, é contra os doutores, e contra a vida destrutiva, contra a voracidade que tem o homem pelo sangue, e, instintivamente, contra a possibilidade de uma científica e, já admitida, antropofagia.

A sua ação é uma demorada procura, no sentido de fazer despertar o boi que, segundo ele, não está morto, e, sim, apenas em dormição; admitindo como um fato, a dormição do boi, o ervanário acha natural lhe aconselhar o uso da Marijuana, não como um vício (do contrário não seria ele, honesto e sincero ervanário), mas como uma medida de alcance apenas medicinal, e dentro do seu conceito de curar os seus doentes, dentro dos processos da vida produtiva.

Há nessa figura, possivelmente, qualquer coisa que lembra *Dit de l'Herberie*, de Rutebeuf, pois neste poema há um charlatão; ou melhor, o poema é um *boniment de charlatan* onde aparece um *herboriste* que se diz *mire* (médico) e vende ervas milagrosas, que são verdadeiras panacéias. O ervanário deste “Boi” não é charlatão. A sua figura é tipicamente nordestina e, é possível que, no Nordeste, ainda hoje exerça o seu ofício.

(CARDOZO: 1971)

A partir daí, desse prisma do deserto da experiência como sua própria assombração desejanter, o que temos é um amálgama que faz uso tanto da garrafa de Klein (que é um espaço topológico – o que tem a ver com convergência, conexidade e continuidade – obtido pela colagem de duas fitas de Möebius – estas superfícies com componentes de fronteira e continuidade –, e funciona matematicamente como uma superfície compacta, não orientável, conexa. Esta garrafa é uma superfície de um lado só, que não se cruza sobre si mesma num espaço de quatro dimensões) quanto de alguns caracteres chineses para exprimir o vazio que se alarga como um longe sobre uma linha de horizonte; João Denys diz que temos um boi que morre, temos seres estáticos e uma voz “em *off*”, fora, à margem, numa “dicção poética que traduz todo esse aglomerado de signos que convergem para a morte” (2001: 15) e que estamos diante de um “teatro híbrido e imaginativo” (2001: 15). E assim começa a peça de Joaquim Cardozo, o primeiro quadro, para que se possa articular algum entendimento sobre o procedimento de sua escritura e de sua elaboração de pensamento para a escritura:

Numa região e numa época indeterminadas do nordeste brasileiro. No recinto estão violeiros e cantadeiras. O espetáculo começa com as cantadeiras anunciando as terras e as praias do nordeste:

Cantadeiras

Manguezal do Mamanguape

Na barra de Coqueirinhos;

Praia da Ponta de Pedra;

Cabo de Santo Agostinho.

É Garanhuns

É Gurihem

Tapirahim

Tracunhaém

De Tambaú, gameleiras

Barreiras do Tambiá,

Cajueiros de Catuama,

Ilha de Itamaracá.

É Igarapeba

É Beberibe

Ibiratuba

Camaragibe

Curvas de brancas areias

Por Gaibu, pelo Suape;

Luz da Manhã, luz subindo

Pelos Montes Guararapes.

(CARDOZO: 2001, 21)

Essa peça é um jogo que escapa, que excede o procedimento, a partir de uma experiência limite do homem trágico, o seu interior, que por sua vez esbarra num não pertencimento a um lugar, e também e principalmente naquilo que se abre como impossível. Isto não é senão a falta que exige o seu excedente, a sua sombra, o impossível do pensamento que se funda no não sentido do desejo, da paixão, de tudo aquilo que “é em nós o coração infinito da paixão do pensamento.” (BLANCHOT: 2007, 190) Blanchot vai dizer que há algo neste impossível, como experiência-limite, que se subtrai a qualquer empresa ou fim, que nos escapa ao poder de provar e a uma prova da qual não conseguiríamos escapar; diz ele que a impossibilidade nos aguarda atrás de tudo que vivemos, pensamos e dizemos, mesmo que sempre tenhamos estado no fim de uma espera. Voltamos ao desejo daquele que não deseja mais nada, senão o próprio desejo. Os nomes secretos, que estão na língua

das siglas, são um fantasmático desejo de impossibilidades, forma-formante, informe, forma imperfeita, capacidade de fazer magia. A assombração, outra vez, como incorporação na poética de Joaquim Cardozo, se apresenta como magia, e a magia como algo que pertence essencialmente aos nomes secretos. É a experiência do cume capaz de fazer magia em meio ao deserto para expandi-lo. Estamos diante de um Nordeste que antes de ser uma marca conhecida e clara, é uma cifra: “Numa região e numa época indeterminadas do nordeste brasileiro”, feito de praias e terras nominadas em acumulação e associação sonoras, mas sem descrições aparentes que possam marcar um território. Depois há uma luz da manhã, uma luz de qualquer manhã em qualquer lugar, uma luz que sobe, e mais adiante vêm os nomes dos lugares, os lugares etc, para logo em seguida desaparecem outra vez por dentro de algumas imprecisões da forma logo na passagem seguinte, ainda do primeiro quadro, quando o coro anuncia: “À medida que as cantadeiras cantam, entram quatro figuras esquisitas, monstruosas, deformadas”, e segue com a linguagem secreta das siglas. Língua secreta porque as siglas compõem um bumba popular que, de certa maneira, desdenha a importância da ciência do que elas significam e opta pela facilidade de suas repercussões sonoras, dos batucos das sílabas e dos sons desertos no meio do diálogo entre Bastião e Mateus que ficam atabalhoados, mas diplomatas no saber da Sublândia, uma espécie de debaixo do mundo, onde nada parece ser nem é. E tudo passa a ser um lugar de riso; como podemos ver logo abaixo:

As cantadeiras anunciam a entrada dos mamulengos.

À medida que as cantadeiras cantam, entram quatro figuras esquisitas, monstruosas, deformadas: nas formas habituais usadas nas marionetes.

Cantadeiras

Sim, são quatro mamulengos

Vindos da Manemolândia,

No passo manimolente

De quatro urubus malandros.

Sim, são quatro mamulengos:

SUNAB, DASP e DENOCS

No passo mais que molente,

Puxando IPASE a reboque;

Trazem na cara, careta

Com um nariz de batoque.

Vêm armados de cacete,

De relho, laço e bodoque;

Fazem música fanhosa

Soprando uns cornimboques.

Sim, são quatro, sim: SUNAB

IPASE, DASP e DENOCS.

Entram os mamulengos

DASP – OEA COCEA, DENOCS, ESSO
ST KAMI NAZARÉ?

DENOCS – COCEA SUPRA, DASP, KAMI
NAZARÉ KOME CON UNESCO.
IAA IAPI IRGA CADE.

SUNAB (*pára, escutando; parece ouvir som de sino*)
– ORIT ! ORIT ! SAM CINIC IRGA
NAZARÉ?

Bastião Que língua é esta Mateus?

Mateus É a língua que se fala
Na Manemolândia.

Bastião Ah!

Mateus, você entendeu
O que estes homens disseram?

Mateus Parece que estão incertos
No caminho a prosseguir;
O som longínquo dos sinos
Da Igreja de Nazaré,
Estão procurando ouvir.

PASE (*fazendo gestos de precaução*)
PUC! PUC! COSIGUA! IN ET TERR
TIEMP TRA, SUDENE, UNE COBRA

SESI

DENOCS UNE COBRA?

IPASE COSIPA! MAFERSA! ILAFA UMES
SPANT!

DASP CEPEL OEA USAID?

IPASE IAA? FIESP...

SUNAB (*r*) HA! HA! HA! FIESP... IAA:
IAPTEC! – COBRA OTAN.

Bastião Agora, Mateus, que disseram?

Mateus Um deles disse que ali (*aponta*)
Naquele canto ele viu,
Tempos atrás, uma cobra
Tremenda, horrível. Fugiu
Com medo.

Bastião Ah! E o outro então
Respondeu que se fosse ele
Matava a cobra. Não foi?
Não é essa a tradução?

Mateus Isso mesmo.

Bastião (*sorrindo*)
Esta língua é
Mais fácil do que o caçanje
Que aqui falam em Sublândia.
Eu e você, sem trabalho,
Podíamos ser diplomatas,
Os dois, na Manemolândia.

De repente ouve-se um som muito longe, de sinos, os mamulengos se agitam, se apressam, atordoados, confusos.

DENOCS (*em atitude de quem escuta*)

– ORIT! ORIT! SU ONU CINIC IRGA

NAZARÉ!

Saem atabalhoados e em grande confusão. Agora ouve-se um som de risadas que vem se aproximando

(CARDOZO: 2001, 32 a 35)

Esta figuração torna a se abrir como enigma, e o enigma é aquilo que tem como o seu caráter mais consistente e apropriado a sua aparência. A única coisa que podemos tocar por dentro ou por fora do enigma é a sua aparência. Agamben diz que este é o *pathos* do enigma: “nada puede ser más desesperante que constatar que no puede existir el enigma, sino solo su apariencia.” (1988: 91) Agamben vai dizer que a única coisa da qual temos medo é da verdade, porque também não temos uma imagem da verdade, mas apenas o seu nome e, mais longe ainda, o seu pressentimento. E com isso o que seria de nós, homens, todos, sobre a terra, quando nossos problemas mais vitais não podem nem sequer ser tocados, porque estamos mergulhados no limite sem fim da linguagem, a sua insuficiência. O que nos sobriaria seria uma intenção de tocar este sem fundo, este fundo raso da linguagem, por onde Bastião e Mateus (as personagens de Joaquim Cardozo) se arvoram a ir, acima, no trecho da peça citado. A intenção, diz Agamben, que poderia escapar a toda possibilidade de engano seria a ausência absoluta de toda intenção, o que poderia nos levar de novo ao mito antes de suas interrupções, o que não é o caso da poética de Joaquim Cardozo. Quase ao final desta peça, por exemplo, há um soneto intitulado *Soneto do Raso*, por onde cresce uma possível especulação sobre o enigma, através do deserto de sombra que é a linguagem e por onde Joaquim Cardozo fulgura como ser numa experiência limite e trágica com o mundo. Ele constrói um às avessas à sua torção ao cume, e no bagaço da experiência toma a palavra como se pedisse silêncio, que as histórias se calem, que as histórias não contem mais porque tudo é chão e linha de horizonte aqui com suas fronteiras arbitrárias, que se anule a luz que sobe o monte e que o refaz, porque tudo é apenas um fundo onde se confundem as noções primárias e radicais de dentro e de fora, onde fica o cheio, sem espaço vazio por onde se possa ermar, compor outra coisa; com o cheio o vazio se evapora, diz ele, e o que resta é o fundo, o fundo raso. Logo em seguida ao soneto aparece um diálogo entre o Capitão, um Primeiro Mateus, um Segundo Mateus, a Catirina e Bastião, todos com uma só pergunta ao Ervanário: *Que*

fazes aqui, que fazes aqui? O Ervanário responde que veio para atender um chamado da natureza, que há algo no ar, algo que a natureza indicava como uma qualquer coisa adormecida, que pode ser uma paz, uma serenidade aberta ou que procura se abrir e que ao mesmo tempo se fecha em tudo. E ali, se depara com o boi, num *entresono*, num *entredormindo*, entre dois mundos e morto para os homens, dizendo categoricamente o que quer dizer, “Quero dizer o que quero dizer”:

Soneto do Raso

Que as histórias calem, que mais não contem
As alturas da vida: imaginárias...
Pois tudo é chão, é linha de horizonte.
Em campos de fronteiras arbitrárias.

E se anule o que vai subindo o monte,
Em sombra, em luz, que são versões contrárias;
Ontem depois, futuramente ontem,
Presenças de passadas luminárias.

Sobre as vertentes há escuro e aurora;
Tudo, todo o existente é fundo, e aflora ...
Eterna flor mantida neste vaso,

Onde se confundem o dentro e o fora;
Com o cheio, o vazio se evapora,
E o que resta é o fundo: o fundo raso.

*Durante a declamação deste soneto, no fundo da cena surge uma linha de horizonte entre céu e mar. Sobre este campo, em tons firmes e bem delineados aparecem a garrafa de Klein e uma citação de Tao-Tô-King.
O grupo do Capitão rodeia o ervanário e o boi.*

Capitão Que fazes aqui?

Primeiro Mateus Que fazes aqui?

Segundo Mateus Que fazes aqui?

Catirina Que fazes aqui?

Bastião Que fazes aqui, que fazes aqui?

Ervanário Vim como chamado por um aviso.

Havia no ar um murmúrio, uns acenos;

Toda a natureza me indicava

Que nela havia qualquer coisa adormecida:

Uma paz, uma serenidade se abria e se fechava em tudo.

Vim, e encontrei este boi deitado:

– Entredormindo!

Todos (*surpresos*)

Entredormindo? Que queres dizer com isto?

Ervanário Quero dizer o que quero dizer:

Que este boi está dormindo entre dois mundos.

Que está morto para os homens.

Todos (*baixando as cabeças*)

Morto! Morto! Morto!

(CARDOZO: 2001, 123)

João Denys diz que Joaquim Cardozo “desconstrói e reinventa o folclore do Nordeste, transfigurado por sua radicalidade poética (...) num discurso dialético de dimensões cósmicas (...) pelos que caminham nos descaminhos, pelos auto-exilados e marcados pela mancha (...) e que dormem entre dois mundos, na sombra bem escura da história” (2004: inédito). O que Joaquim Cardozo solicita não é uma experiência do silêncio, apenas – “el silencio no es su palabra secreta” (AGAMBEN: 1988, 95) –, mas uma morte que se insere como vida, propiciadora de vida, como indica João Denys, uma morte impossível à nossa história terminada, como um impulso ao infinito: tomar a posse do que está morto para os homens e avisar de um entresono, de um entredormindo. Joaquim Cardozo reivindica uma palavra que possa fazer calar o silêncio: dizer o que se quer dizer; uma palavra que possa provocar um grito que recubra todo o silêncio, uma palavra que se paute na súplica, como desejo rumoroso a uma poética do coração. Uma poética que sabe que o fim já nos foi dado, a cada momento

da história imposta; ele prefere a falta essencial à questão para sua poética num mover-se que se faz fragmento no *cairós* de todos os tempos, quando pode ermar o espaço, ser nele: o quanto pode uma poética por dentro de uma assombração no deserto, ao tentar tocar e refazer o seu nome mais misterioso: Nordeste.

terceiro móbil

Para montar uma imagem do *começar*, outra vez, como um aberto do nome Nordeste, é possível partir de um giro que o começo do texto das **Galáxias**, de Haroldo de Campos, perfaz quando propõe uma inserção ou empiria entre mundos, numa sombra mais escura da história que um *começar* pode reger: “E começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remesso e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso me meço por isso começo a escrever mil páginas milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço” (CAMPOS: 2004, 11). Há dois poemas de Joaquim Cardozo que, a meu ver, dizem a imagem do silêncio e da ausência, ainda numa certa assombração de ser, numa casa do nome Nordeste que se desenha não como geografia ou mapa, ponto fixo ou linha de fuga, mas apenas e simplesmente como uma morada daquele que se retira para morrer; e aí, uma linha de horizonte, no fundo do raso, que se aponta como *um somente, um ausente, um aberto*. Um aberto, numa dobra do ser, numa realidade humana como ser das distâncias, algo como o que Deleuze diz de Foucault: “não existe experiência no sentido fenomenológico, mas sempre saberes e poderes que encontram ao mesmo tempo seu limite e seu desvanecimento na linha do fora.” (DELEUZE: 1992, 139) A busca na poética de Joaquim Cardozo seria com a figura desta linha do fora que uma experiência entre saberes e poderes forjam num limite do esforço, e do que se podem propor a este outro lugar, a este mesmo outro nome secreto – o Nordeste – também por dentro de sua poética e de sua acedia à sua poética. A sua poética se armando para “acabar com a escritura para começar com a escritura”, numa composição assombrada do território, esta outra imagem vivente do território, esta acedia movente ao desterritório, num *ritornelo*, e a fulguração disso não é o que não se encontra, mas aquilo que se quer como busca; a sua assombração. Uma busca que está no gesto do inexpresso, do imensurável, da desmesura do deserto, como dissesse: não somos todos de um mesmo lugar triste e sem jeito. Aqui, ali, acolá, não é – de forma alguma – um tanto faz.

Numa perspectiva impressionista desta questão, Paulo Prado, o herdeiro de uma família paulista do café, tentou pintar um desenho para a acedia do homem brasileiro, no seu livro **Retrato do**

Brasil – Ensaio sobre a tristeza brasileira, de 1928, tomando como raiz o prazer e a luxúria dos tempos coloniais e também do Romantismo do século XIX, com uma certa preocupação com o lugar do mestiço no desenho cultural deste seu Brasil triste. A sua idéia acerca da melancolia do brasileiro é retirada de Monteiro Lobato, do conto *Urupês*, de 1918: “*Numa terra radiosa vive um povo triste.*” (PRADO: 1962, 03). Paulo Prado anota coisas como: “é uma interrogação natural indagar se esse estado de coisas não provém do intenso cruzamento das raças e sub-raças.” (1962: XX) E mais adiante chega a projetar uma nação em ruínas, quando avisa que “O Brasil, de fato, não progride. Vive e cresce, como cresce e vive uma criança doente, no lento desenvolvimento de um corpo mal organizado.” (1962: XX) E quando propôs uma idéia de revolução, ao final de seu livro, estava apenas corroborando com um desejo manifestado por inúmeras outras pessoas, ou seja, o seu espelho era quase óbvio. O jogo é outro para Joaquim Cardozo, ou pode ser outro: desfazer e desmontar a generalização da cercania numa acedia por dentro do informe, por dentro da forma imperfeita da paisagem do Nordeste que se elabora outra vez como um outro lugar no seu *começar*, numa busca de um fio interior do pensamento como um arejamento do ser do poema, um informe.¹⁴

O primeiro poema, um poema em redondilha maior, este “verso que veio do romancista hispânico e do cancionero português (tendo ficado como remanescente na poesia popular do Nordeste brasileiro)” (AZEVEDO, 1997, 56), *A várzea tem cajazeiras*, é do segundo livro de Joaquim Cardozo, **Signo Estrelado**, de 1960, e aponta para o que ele sustenta depois, num poema homônimo ao título de seu último livro, *Os Mundos Paralelos* (1979: 160), numa espécie de renga, quando diz um certo *outro* ausente, um silêncio: “Ouço a voz paralela à minha voz, / Ouço o canto que é um eco do que, outrora, foi meu. / Em conflito com o que poderia ser silêncio / Se este pudesse fluir lentamente como o

¹⁴ O que se aproximaria, por exemplo, da “*forma imperfeita*” proposta por Antonin Artaud quando Jacques Rivière, diretor da *Nouvelle Revue Française*, na década de 1920, recusou publicar alguns de seus poemas. E depois, numa conversa, fez críticas severas ao seu trabalho, alegando uma espécie de “má qualidade”, uma certa “imperfeição”. Artaud entendia que seus poemas não estavam lá tão bons assim, mas de punho rápido num certo impulso escreveu uma carta a Rivière dizendo da imposição da “forma imperfeita”, uma forma da qual buscava se apoderar para não perder toda uma idéia, mesmo que esta idéia fosse um às avessas da forma, a sua imperfeição: “Sofro de uma terrível doença do espírito. Meu pensamento foge-me de todas as maneiras possíveis, do simples fato do pensamento em si mesmo ao fato extremo de sua materialização em palavras. As palavras, a conformação das frases, o fio interior dos pensamentos, as simples reações da mente – estou sempre em busca do meu ser intelectual. Quando, por isso, ocorre apoderar-me de uma forma, embora imperfeita, anoto-a, receoso de vir a perder toda a idéia. Estou abaixo de meu próprio nível, bem o sei, sofro com isto, mas prefiro submeter-me a morrer de vez.” (ESSLIN: 1978, 25)

tempo / E ser, se pudesse, confundidamente tempo-silêncio".¹⁵ Um apontamento para o que diz Joaquim Cardozo seria lembrar a condição anódina de sua poesia quando ela tende ao esquecimento, e que pode fulgurar, porque não foi anotada por causa de um esquecimento proposital, um *perder-se*, para fazer do poema o seu próprio *acontecimento branco*. A questão, pois, pode estar resumida em *não ser, não estar* e mais radicalmente em *não*, daí a imagem da várzea, como um fora. O poema, assim, a partir desta imagem da várzea, vai abrindo o compasso para uma percepção da história através do enigma; e o enigma, mais uma vez, como um perigo que o desastre tome corpo, se imponha, e a catástrofe – que a história se repita incessantemente – se mantenha permanente. O enigma comparece como uma ausência de pergunta, é o que sugere Blanchot, ali onde nem sequer há lugar para introduzir uma pergunta, mas também que se pode através de uma fala crítica voltar uma resposta a este lugar da ausência de uma pergunta. Lezama Lima diz que "A poesia é a anotação de uma resposta, mas a distância entre essa resposta, o homem e a palavra é quase ilegível e inaudível." (1996: 19) Este é o ponto, este pode ser o gesto de um *começar*.

A VÁRZEA TEM CAJAZEIRAS

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

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

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

Nessa várzea sou planície,

¹⁵ Importante lembrar que nestes versos desce uma linha manuscrita, desenhada, partindo do final da palavra "silêncio", do terceiro verso, dando a volta na palavra "tempo", do quarto verso, e fazendo uma volta maior ainda, como circulasse, tomasse para si, a expressão do quinto verso da estrofe, "tempo-silêncio".

Vaga dimensão dormente;
Tendida no chão conforme
Sou de mim sombra somente.

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

Em redes de ramos verdes
Me estendo como um caminho,
Me espreguiço dessa várzea,
E me embalo desse ninho.
(CARDOZO: 1979)

A quase pergunta de Joaquim Cardozo por dentro do poema, como a construção de uma paciência, é “Rumos de céus desvelados / Onde chego e me afugento!?” A *mora*, onde chego, onde me afugento, como uma idéia de lugar, uma morada, está no poema como uma partícula de deslocamento da ciência e completamente empestada de assombração, e cumpre um remendo ao que a ela mesma se postularia como medida, mas que de fato comparece por vezes como uma desmedida, um desvio da pergunta. Perceba-se que os versos seguintes dizem, antecidos de um travessão como pressuposição de uma resposta “– Já me escuto como em sonho / De tão longe que me ausento!” –, que a morada não é senão uma escuta de sonho, um longe a que se ausenta para decorrer numa peculiaridade das frases interrogativas, como sugere Blanchot, que é o silêncio, um silêncio provocador do abandono, do desprendimento, onde a pergunta se livra de si mesma, “abrindo-se e abrindo a frase de tal modo que, nessa abertura, esta já não parece ter o seu centro em si, mas fora de si – no neutro.” (BLANCHOT: 2001, 44). Joaquim Cardozo explica que a *mora* é uma “medida de uma demora, de um espaço de tempo, medida de uma voz, de um som: a vogal breve possui uma *mora*; a vogal longa possui duas; três, possuem certas vogais da língua védica, as *pluti*; e muitas *moras* possuem a vogal em certas neumas do canto gregoriano.” (CARDOZO: 1966, 21/22) A *mora* é uma partícula quase nenhuma, neutra, é um momento inaparente, é onde uma questão trazida por uma frase interrogativa, por exemplo, no neutro, se configura como um desejo do pensamento. Para Blanchot “a resposta é a desgraça da questão” (20001: 43), assim é que o poema de Joaquim Cardozo se abre para o mais profundo da questão, para o mais subterrâneo pensamento, a sua luta cósmica.

O crítico pernambucano César Leal, em um texto inédito que leu na *XV Feria Internacional del Libro*, em Guadalajara, no México, em 2001, diz o quanto as preocupações de Joaquim Cardozo não admitiam que o seu espírito geométrico, por causa de seu ofício de engenheiro calculista, o envolvesse numa espécie de forma racionalista do ser da história, que estas preocupações eram com uma maneira outra de pensar a história, e que elas o colocavam ou estariam muito próximas de uma luta cósmica; e que poderíamos penetrar radicalmente e em verdade aquilo que nós próprios criamos, como propunha Vico para dizer o que compõe uma sentença poética a partir da paixão, do afeto e do desejo: nossas fantasias. Seguem duas passagens em que esta penetração se compõe naquilo ou a partir daquilo a que Vico chamou *dignidade*, o que teria a ver com uma ética e com um pensamento da graça, se quisermos; porque para ele é a poesia que funda essas *dignidades*. Isto estaria numa evidência das imagens poéticas que o homem precisou construir desde a infância, como lugar de fantasia (*fanciullo*), porque para Vico a fantasia é uma memória, uma dilatação, uma compósita. Numa primeira passagem, diz Vico: “Os homens primeiramente sentem sem se aperceberem, a seguir apercebem-se com o espírito perturbado e comovido, e finalmente, refletem com mente pura. Este aforismo é um princípio das sentenças poéticas, que são formadas com sentidos de paixões e de afetos.” (1979, 46). Numa outra passagem, uma segunda, ele prossegue: “Os homens às coisas dúbias ou obscuras, que lhes dizem respeito, naturalmente as interpretam segundo as naturezas constitucionais das mesmas, ou seja, como resultantes de paixões e de costumes.” (1979, 46) O fato é que se a história comparece como uma luta cósmica, entre paixões, costumes, coisas obscuras, dúvidas, ela também comparece como aquilo que criamos para penetrá-la: os seus enigmas e as suas assombrações, o que nos confirma César Leal acerca da luta cósmica de Joaquim Cardozo com a história:

Engenheiro, matemático, dos maiores e mais completos do mundo em cálculo de estruturas, participando dos arrojados projetos arquitetônicos de Oscar Niemeyer, autor dos sofisticados teoremas matemáticos que permitiram a edificação dos palácios de Brasília, Joaquim Cardozo não admitia que o espírito geométrico, presente em sua profissão de engenheiro, envolvesse em um cinturão racionalista o ser da história. Não negava os achados da física teórica e, assim, o ser da natureza também se unia ao âmbito de seus interesses. Diz Cassirer, cuja *Filosofia das formas simbólicas* Cardozo tanto admirava, que só podemos penetrar verdadeiramente aquilo que nós próprios criamos. Cardozo estava de acordo com esse pensamento cuja origem remonta à filosofia da história de Vico. É esse um dos motivos porque a poesia se tornou o objeto primordial de suas reflexões quando se viu obrigado a ultrapassar as “realidades” da Ciência. Cardozo conhecia a “teoria das formas do mito” e, apoiado nela, consegue romper o núcleo duro da Física das partículas, tão bem analisado por

Cassirer, em sua Filosofia onde expõe os conceitos de espaço, tempo e número, mostrando-nos que a humanidade em sua totalidade e o homem em sua individualidade não estão à margem da grande luta cósmica.

(LEAL: 2001, inédito)

O segundo poema, intitulado *Soneto Somente*, publicado no livro **Mundos Paralelos**, de 1970, toma a ampliar a ausência numa planície da paisagem que é apenas o lugar de nascer, o lugar de nascer somente. O poema antes do problema de contexto que discuto, entre a assombração, o silêncio e a ausência de ser, numa certa assombração de ser, numa morada para o nome Nordeste além da geografia, leva a um parêntese importante por causa de uma outra problemática: estamos diante de um soneto em decassílabos, esta forma acusada de degeneração, com rimas ABBA / ABBA / CCD / EED, e ainda com o nome 'soneto' marcadamente no título, *Soneto Somente*, o que pode levar a um sem número de sugestões de olhares sobre tal expressão; num primeiro desvio de olhar, por exemplo, pode-se propor um desvio da forma que apontaria um contra movimento àquilo que já estaria decretado como *crise do verso* por Mallarmé, e via poesia Concreta, no Brasil, também por exemplo; ou antes por um modernismo paradoxal que propunha desfazer a norma e a fôrma poética e imprimir um novo estatuto que não deixa de ser retangular, e estrutural: a morte da forma.¹⁶ A radicalidade do ato de Joaquim Cardozo é rasurar o seu gesto quando indica por dentro do título uma ironia quase severa: é um soneto, somente, um soneto somente, mais nada.¹⁷

¹⁶ Sânzio de Azevedo, em raro tratado atual de versificação existente no Brasil, talvez o mais recente, **Para uma teoria do verso** (Fortaleza: UFC, 1997) diz que "Alguns poetas brasileiros do Modernismo compuseram sonetos sem rimas, como se na presença ou na ausência delas estivesse a antiguidade ou a modernidade de um poema." (1997: 208). E não sei se como intenção irônica ao deboche modernista, mas termina por atenuar a esteira simplista da discussão entre alguns poetas modernistas, sem esticá-la, quando diz que "Cassiano Ricardo que, por exemplo (grifo meu), nos anos 1930, quis decretar a morte do soneto (RICARDO, Cassiano. *A academia e a poesia moderna*. São Paulo: *Revista dos Tribunais*, 1939, p. 16), chegaria a compor sonetos, tanto sem rimas como perfeitamente rimados". (1997: 208) Mas isto é sugestão para um outro desdobramento provocativo e aberto, e que não cumpre agora as intenções deste trabalho.

¹⁷ Para isso, tomo como importância abrir um rápido parêntese (que não é a questão deste trabalho, mas está aqui e comparece apenas como parêntese, de fato) a partir de um texto (apenas porque não custa lembrar tal questão), de Felipe Fortuna, intitulado *Cardozo, a equação do lirismo*, que foi publicado no *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro, 7 de março de 1997), em que o autor diz acerca do procedimento de Joaquim Cardozo com as formas do poema, não apenas com o soneto, mas com desdobramentos simultâneos de experimentação visual que vão desde recursos gráficos no espaço da página até o retábulo das imagens de assombro que fulguram alguns de seus poemas, peças, relatos etc:

Já em **Signo Estrelado** (1960), ele resgatava o soneto com versos que continham 'rimas à esquerda', rimas interiores, assonâncias e quase-rimas, assim como certos efeitos de halo e

E num segundo desvio de olhar que é possível desdobrar a imagem da várzea na do “labirinto de traças”, já citada antes, para se poder ler / ver isso como uma idéia-abertura de sua poética: onde toda e qualquer questão colocada se arma como assombro no que não se pode dizer, num mover-se infinito de uma morte que é antes, que é quando se nasce; como diz no último verso do soneto: “– Nessa várzea nasci, nasci somente.” Assim, é naquilo que se retira de algo como marca do acaso que se pode propor uma outra marca, a de ser, somente, talvez como exílio, talvez como sombra, talvez como deserto. O poema de Joaquim Cardozo segue o mesmo princípio de percurso, o desenho de uma fratura entre o que se deseja, o próprio desejo e o inapreensível do objeto a que se deseja. A palavra

de filtro poéticos que, ao meu ver, ainda são rimas, embora já livres do formalismo dos fonemas, o que lhe permitia configurar, em poesia, uma ‘arquitetura nascente’. Mais uma vez, foi esse poeta quem melhor executou um projeto urgente à época, ou seja, o aparecimento do signo não-verbal. Estranhamente, Joaquim Cardozo jamais se fez elogiar pelos concretistas – que louvam o ‘Un Coup de Dés’, de Mallarmé, como poema que simboliza a morte do verso, e ignoram o ‘Poema de Eloí’, ou o magnífico ‘Poema Para Uma Voz e Quatro Microfones’ em que o poeta recifense radicaliza os experimentos de simultaneidade, o uso significativo do espaço da página e explora recursos gráficos. A sua absurda omissão dos manifestos concretistas talvez tenha uma razão de ser, caso seja observada a seguinte tese: Joaquim Cardozo é, no Brasil, quem efetivamente aproximou a percepção verbivocovisual da expressão poética, harmonizando sua prática com o domínio de mais de uma dezena de idiomas e de filosofia da linguagem. Nesse sentido, sua poesia, tanto pela base cultural, quanto pela realização, é largamente superior à de Oswald de Andrade – o mesmo que, naquele período, teve sua obra desastrosamente aproximada de Joyce. Ironicamente, o respeito que os próprios concretistas nutrem pela poesia de João Cabral agrava essa inexplicável ignorância: pois, sob certa perspectiva, não se pode compreender a poética do autor de **Morte e Vida Severina** (1955) sem se referir à de Joaquim Cardozo.

Referendando ainda que mesmo que a questão não seja o traço desta dicotomia simplista do texto de Felipe Fortuna, *superior / inferior*, ou ainda este descabimento impressionista e historicista que para compreender isto que vem depois é preciso antes compreender aquilo que veio antes, é aferido que este problema, se é que se pode pensar algum problema, entre a Poesia Concreta e Joaquim Cardozo, insiste num lapso da referência absoluta da primeira à tradição da poesia no Brasil em detrimento do trabalho de Joaquim Cardozo, por exemplo; e assim, a meu ver, a poesia concreta não é nem seria o corte epistemológico radical do que se convencionou chamar de poesia *verbivocovisual* ou de *vanguarda* no Brasil; e se muito, sim, claro, um corte nas beiras superficiais do que se fazia em São Paulo e seus arredores que quando esticados podem levar até a exposição de poesia concreta na cidade do Crato, na região do Cariri, no Ceará, em 1958, por exemplo. Mas a questão não é tocar outra vez os meandros dessa discussão empobrecida feita numa falta de sofisticação do pensamento daqueles que ainda povoam o território dessa premissa com a mesma dicotomia simplista, e sem desdobramento: ser contra ou a favor, tomar como inferior ou superior; mas apenas apontar a um dado, porque também não é objeto deste trabalho reiterar o empobrecimento a este lapso. E assim, está fechado o parêntese.

poética habita esta *mora*, este pequena partícula entre o desejo e a palavra, o seu fantasma, a sua assombração. Joaquim Cardozo termina por sair desses desenhos da geografia mais simples de um espaço, a geografia-osso, até tornar a sua palavra uma condição daquele que erma o espaço, daquele que lança o poema e o poeta num ermo do espaço, o gesto é *tornar-se espaço*, uma experiência poética que transforma o espaço em algo não mensurável. Não há mais o que dizer, as coisas de superfície são humanamente vãs, o rio com seu peso de água e a noite e a terra com suas lamas pretas, suas zonas de sombra, por dentro de um universo em que tudo aquilo que se pode tocar é a esfera do proibido pela palavra. É uma “força imensa operando num espaço infinitesimal”, como diz Deleuze, na tentativa de captar “forças não pensáveis” (1997: 159). O que se exhibe é a imagem da várzea do rio, o fora, o exterior e outras forças que têm como marca um pensamento da graça, um pensamento que é aberto para uma luta cósmica. Assim, segue o poema:

SONETO SOMENTE

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

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

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

De glórias e de alturas e universos
 Não tenho o que dizer nestes meus versos:
 – Nessa várzea nasci, nasci somente.
 (CARDOZO: 1979, 196)

Destes poemas, há ainda uma outra duração que aproxima essa leitura de um problema da poesia de Joaquim Cardozo, como peso e aquilo que erma no espaço de uma tradição, que seria uma

outra trajetória, também sua, mas outra, como se fosse a confirmação de um *encontro inesperado com a assombração*. Ora, a poesia de Joaquim Cardozo não é senão, como já disse, a crise do inteiro, ou uma poética que impõe a crise do inteiro, ou seja, é o poema que articula uma traça que avança arrastando consigo todo o papel luxuoso de um livro qualquer, nesta cartografia segura da poesia brasileira no século XX: uma ausência, uma escultura folheada, uma imagem desviante, vivente, fora, deserta. Estes poemas parecem roçar um no outro, esbarrar um no outro, são vitupérios, como se numa *renga*, entre afirmação e resposta, indagação e manutenção da mesma indagação, até nas mesmas palavras, até no mesmo lugar do inutensílio do que se diz, do como se diz, do para quem se diz o que, mesmo que se queira pensar a cronologia-osso dos oito anos que separam a data da publicação destes poemas em livro.

A *renga* é uma forma ortodoxa, inventada no Japão, um universo que interessava muito a Joaquim Cardozo, composta de *hai-kais* escritos entre afirmação e resposta, com regras rígidas de tema e metro, e sempre praticada entre um pequeno grupo de poetas. É possível encontrar, por exemplo, na quarta estrofe de *A várzea tem cajazeiras*, nos versos: “Nessa várzea sou planície, / Vaga dimensão dormente; / Tendida no chão conforme / Sou de mim sombra somente”. De um outro lado, o segundo terceto de *Soneto Somente*, responde: “De glórias e de alturas e universos / Não tenho o que dizer nestes meus versos: / – Nessa várzea nasci, nasci somente”. Num movimento que é o da *renga*, mas também e ao mesmo tempo é um movimento de uma *tença*. A *tença* é uma derivação, ou mesmo uma deriva, da palavra *tenção*, que denomina uma modalidade (ou modulação poética) medieval com origem na região de Provença, sul da França, e que se constitui num debate ou discussão poética entre dois trovadores, cada um defendendo um seu ponto de vista, idéia ou sentido. Na Idade Média não consta que estes trovadores estivessem cometendo improvisos durante a *tenção*, e ela está remetida mais diretamente às cantigas de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer. O *Cancioneiro da Vaticana* de número 663, registra um debate entre Bernardo de Bonaval e Abril Perez a partir dos ensinamentos das *Leys d'Amors*, de 1356: as *tenções* eram feitas umas contra o outro, cada um podia dizer o que bem quisesse, o outro lhe responderia dizendo sempre o contrário.

O fato é que estas *tenções* chegam ao Nordeste brasileiro, em formato de martelo agalopado, dos livrinhos de cordel aos repentes – agora improvisados, daí o nome, repente, também feito por dois cantadores, muitas vezes seguidos de uma viola ou do pandeiro, que é tocado quase sempre no ritmo da embolada. Esta *tenção* passa a ser chamada, popularmente, na fala cortada do homem do povo, de *tença*. O que interessa no formato tanto da *renga* quanto da *tenção* não é a rigidez de suas presenças formais, mas o embate aproximativo da justa, da *quête*, da aventura, e muito mais do repente, da embolada, e do rocio dos sentidos de uma idéia em outra idéia desdobrada, num impasse da variação,

do improviso, para criar outro senso, montar outras esferas e refazer o impasse poético e do discurso numa série desconexa e vertiginosa do instante, como faz Joaquim Cardozo nestes dois poemas citados acima. Perceba-se que a mesma quarta estrofe de *A várzea tem cajazeiras* roça violentamente o primeiro terceto de *Soneto Semente*, menos “A lua”, numa idéia de superfície numa percepção da planície: “Assim só tenho essa planície... / Pois tudo quanto fiz foi superfície / De inúteis coisas vãs, humanamente”. E por fim, este mesmo primeiro terceto se projeta sobre a quinta e penúltima estrofe de *A várzea tem cajazeiras*: tocar as coisas vãs, tocar a ausência, estabelecer os abandonos: “Rumos de céus desvelados / Onde chego e me afugento!? / – Já me escuto como em sonho / De tão longe que me ausento!”

O uso dos motores da *renga*, caros a Joaquim Cardozo, assim como dos da *tença*, estes mais caros ainda, provocam a justa particular em sua poética, a busca do justo singular em seus poemas, e de uma existência justa. Tanto que ele chega a dizer que “Para se mostrar a importância da recitação na sobrevivência da poesia, basta lembrar que todos os livros chineses foram queimados por um imperador da dinastia Tsin, duzentos anos antes de Cristo; no entanto, a maior parte da literatura chinesa dessa época sobreviveu na memória e na voz cantada do povo.” (CARDOZO: manuscrito, s.d.) Este movimento simples em que um desemboca no outro, numa várzea e planície do deserto e do assombro, é o seu gesto transgressivo mais radical para tocar o nome Nordeste: ao se aproximar o máximo possível do nome e para o que ele aponta está ao mesmo tempo rompendo com este mesmo nome e com esta mesma simbologia a que o nome pode apontar. Ao fazer com que os poemas se rocem, faz também com que este gesto de tocar um no outro seja ao mesmo tempo uma maneira de impor a eles um *lime*, um *confim*; porque quando desembocam um no outro se incorporam como um exílio a si, uma distância a si, uma errância a si, para aí ermar o espaço. Quando os poemas se apontam um para o outro como contágio se apontam também para dentro como sombra, *assombração*, como uma voz que assombra, como seu encontro inesperado com esta sua e outra assombração, fora e deserto.

Massimo Cacciari, em seu texto *Nomes de Lugares: fronteira*, toca esta aventura acerca de uma linha a que se dá o nome de fronteira, ou de *confim*, para propor um desvio outro do território que se faz todo como contato, um contato com o outro. Esta experiência seria o extremo limite de um ser, e o que este ser teria de essencialmente comum com um outro de si. Ou seja, esta linha de fronteira, este *confim*, não é apenas aquilo que separa, mas também aquilo que une, contamina, contagia; o que na poética de Joaquim Cardozo provoca uma *renga* particular, uma *tença* singular, a sua singularidade do deserto. Numa outra sugestão de nomenclatura a este problema, Cacciari chama isto de um *com-fim*:

Eliminando o confim-contato se elimina o lugar. A idéia de que o lugar possa se definir por exclusão se remete com evidência à sua imagem como vaso, continente, algo de separado dos corpos que o habitam e de seus movimentos. (...)

Por isso, quanto mais nítida se desenha a linha de contato, o confim, quanto mais ele é soleira, é *limen*. Nenhum corpo pode transgredir o próprio limite, sair de si, mas é o confim a fugir de toda rígida determinação, o contato para recusar todo significado unívoco. Não são os corpos a transgredir, mas é o próprio confim que sempre transgride. A transgressão é o modo de ser do confim, já que o confim implica *polemos* entre os diferenciados (segundo todas as acepções de *polemos*) – mas o confim sempre se determinará novamente, exatamente porque os corpos não podem ultrapassar o próprio *eschaton*. O confim não é transgredível, pois é transgressão.

(CACCIARI: 2004)

Mas esta sugestão de Cacciari para o *com-fim* pode vir a tornar-se nula, *máxima e nula*, numa reprodução da frase de Sêneca, se posta frente à *assombração* como um problema para a poesia de Joaquim Cardozo. Porque o *encontro inesperado com a assombração* pode, de uma outra maneira, através do paradoxo, encaminhar-se a um *desencontro*; porque há neste mover-se, neste devir, também um deslocamento de si, em si, *per sí*, para um outro que seria apenas um seu próprio não, como sombra e também como fantasma. O paradoxo, segundo Deleuze, é aquilo que se monta em dois sentidos e ao mesmo tempo, ao contrário do bom senso que teria uma afirmação de que as coisas têm um sentido determinável; ou seja, para ele, “Na medida em que se furta ao presente o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro. Pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo: Alice não cresce sem ficar menor e inversamente.” (DELEUZE: 2006: 01) Isto seria uma salvaguarda extrema do devir na poética de Joaquim Cardozo, tendo em vista que um de seus problemas suplementares não é a afirmativa determinável de algo ou de um território, como o Nordeste, mas sim o paradoxo do gesto, questionar algo como a construção de um vinco no infinito do ser, se é que isto se pode pensar, como tal: a questão, seria pois, como diz Blanchot, o que nos “questiona nesse desvio que nos desvia dela e de nós” (2001: 46). É a imagem da várzea, nos poemas citados logo acima, que pode aproximar mais ainda este encontro com uma idéia de deserto, de um espaço ao largo, amplo, ao longe, no encantamento da palavra *lejos* por dentro da poética de Joaquim Cardozo – quando tudo é apenas um apagamento, um *encontro inesperado com a assombração*.

Este *encontro* pode ser pensado, ainda, como o de Benito Cereno, uma personagem de Herman Melville, do conto homônimo, que tem a sua condição de miserável destacada por causa de um motim em seu navio. Benito Cereno seria aquele que sai para uma margem de si mesmo, é aquele que pratica a si mesmo uma política da visita, da visitação, porque o tempo inteiro está como delirante em seu assombro com o acontecimento. Algumas questões a partir disso vão comparecendo no texto, o tempo inteiro, como uma das mais interessantes: “onde se poderá tocá-lo sem que se encolha?” (MELVILLE: 1985, 152). E também na repetição de uma frase que se incorpora no corpo, como corpo, numa laceração: “Não posso ir”, “Não posso ir”, “Não posso ir”. Diz o narrador, num dado momento: “– Não posso ir” – reiterou Dom Benito com decisão e repugnância.” (MELVILLE: 1985, 154). Depois, antes, ainda, numa outra passagem quando Benito Cereno foi interpelado pelo capitão Delano, o capitão do navio caçador de focas que tenta entender o que acontece no navio de Dom Benito, para talvez conseguir capturar algo do acontecimento, do que se passa ali entre negros amotinados (o motim é o fato que o capitão Delano desconhece, e mais ainda o que diabos, ou quem, poderia ser aquele trapo de homem que se arrasta pelo convés): “– Não responde, Dom Benito? Vamos: foi meu hospedeiro o dia todo; deseja que a hospitalidade se exerça de um só lado? – Não posso ir – foi a resposta.” (MELVILLE: 1985, 153). A nota determinante de desistência do acontecimento, o que negaria o paradoxo, vem depois de o navio atracar, pôr-se o motim a descoberto e muita confusão e ainda um longo depoimento de Dom Benito para aclarar toda a assombração que permeava o acontecimento ali e que, por sua vez, permeia também o conto e a atmosfera da narrativa. No meio da conversa com capitão Delano, quase saindo, quando parece tarde para ele, diz:

(...) Até o melhor dos homens erra, ao julgar a conduta de outro, com os escaninhos de cuja condição ele não está familiarizado. Mas o senhor foi forçado a fazê-lo; e oportunamente abriu os olhos. Que isto, a todos os respeitos, sempre acontecesse aos homens em geral.

– O senhor generaliza, Dom Benito; e com bastante mágoa. Mas o passado passou; porque sermonear, tomando-o como tema? Esqueça-o veja: o claro sol acolá tudo esqueceu, e o mar azul, e o céu azul, também. Os três já viraram a página...

– Porque não têm memória – respondeu, desanimado. – Porque não são humanos.

– Mas estes suaves alísios que agora lhe abanam o rosto, não lhe trazem um lenitivo quase humano? Amigos calorosos, amigos constantes, são os alísios...

– Com a sua constância, só fazem me empurrar para a cova com seu sopro, senhor – foi a aziaga resposta.

(MELVILLE: 1985, 183)

Benito Cereno é um aterrorizado com o mundo, ele apenas teme, tanto que aos poucos e sem muita perspicácia vai se afastando de tudo para morrer. A questão, pois, em Benito Cereno é o desfazimento, um direito à morte, um *não poder ir*. Algo como nos versos de Joaquim Cardozo: tudo é tão longe que me ausento, porque nasci, somente. O que pode imprimir uma questão: qual o princípio político daquele que *erma o espaço* numa linguagem radical da ausência que se avoluma ou se desfaz, porque é toda movente, para sugerir um outro limite desta mesma linguagem, como na citação acima do conto de Melville e como nos poemas citados anteriormente de Joaquim Cardozo. Assim, a poesia de Joaquim Cardozo parece se montar com as palavras do incomensurável, do gesto inconcluso, do paradoxo e do irrepresentável, para ocupar um lugar transitório. É o gesto de morte de Benito Cereno após seu longo depoimento e a conversa com o capitão Amasa Delano: até afastar-se do mundo para morrer. Há um vento amigo, os alísios, nesta passagem, um sopro, que recupera a imagem da harpa eólica do desejo, mesmo que um desejo de morte, daquele que não deseja mais nada, apenas desejar o desejo, porque ao se deparar com o mistério recupera o enigma da linguagem, entre fundo e forma, de um lado “material, sopro, som, imagem escrita ou tátil, e o outro imaterial, pensamento, significado, sentimento.” (BLANCHOT: 1997, 49) Maria da Paz Ribeiro Dantas diz que “Do ponto de vista afetivo, sua poesia transparece o amor aos seres, à vida no sentido amplo – vida que incorpora a morte como uma forma de existir.” (2003: 06)

Em alguns poemas de seu livro póstumo, intitulado **Um Livro Aceso e Nove Canções Sombrias**, publicado em 1981, retirados de uma parte chamada *Versos Reversos (poemas quase herméticos)*, que é um compósito de vários pequenos poemas reunidos como se formassem um todo, um inteiro longo poema, há uma composição de imagens que se armam como *renga e tença* no sopro de morte de Benito Cereno. O termo reverso que aparece no título remete a algo que pode ter voltado ao seu ponto de partida, e também a algo que se voltou para um lado oposto, adverso; é também o lado oposto de um painel ou de um retábulo, aquele lado do retábulo que não está à mostra, que não pode ser visto senão cumprindo uma volta em torno do mesmo. Reverso carrega sempre uma idéia de um sentido contrário, oposto, outro, mas no título do poema pode ser também uma idéia de repetição dos versos, ou de versos que cumprem um retorno a si mesmos de uma outra maneira.

É importante lembrar também que este livro tem como abertura uma epígrafe que arma algumas referências fundamentais de Joaquim Cardozo, e diz muito do quanto ele as confrontava no seu trabalho. A epígrafe, por exemplo, é uma passagem de Karl Vossler, o lingüista alemão do começo do século XX, que faleceu em 1949, e que foi um iniciador do que se chamou de tendência idealista nos estudos lingüísticos, a ‘neofilologia idealista’, e hoje ocupa um lugar importante também entre os estudos hispânicos, como em trabalhos acerca de Calderón, Lope de Veja, Sor Juana Inés de la Cruz

etc. Esta epígrafe foi retirada do livro **Formas Gramaticales y Psicológicas del Lenguaje**, e é uma frase que propõe para Descartes uma saída da *ratio* através da fantasia, de um pensar por dentro do fantasma, e que o seu antagonista, Giambattista Vico (já citado anteriormente como das importantes referências de Joaquim Cardozo) é quem teria sido de fato o primeiro a nos indicar este pensamento da fantasia, não matemático, que teria começo na linguagem – tomando-a em sua base imaginativa – e como tal a partir dela articulava o seu caráter mais próprio, o paradoxo. Vico teimava em imaginar uma história das mentalidades, o que teria direção efetiva para a luta cósmica, a partir do esforço que os primeiros homens teriam feito para poder pensar articuladamente, e isto era, para ele, o que havia de mais sublime na expressão, porque podia escapar às convenções; isto era uma forma de expressão poética. Segue a tal epígrafe citada por Joaquim Cardozo:

‘Hubo de ser Descartes el primero que vió en la Matemática un pensar que procede del lenguaje, pero que al mismo tiempo lo supera.’ (...) ‘El primero que reconoció en este pensar fantástico, no matemático, ... fué el antagonista de Descartes: Giambattista Vico. Mientras Descartes no hizo más que indicar, pero no construir, su filosofía del lenguaje sobre base matemática, Vico nos desarrolla no menos minuciosamente la suya sobre base imaginativa.’

Se Vico articulava um pensamento muito próximo entre o que a linguagem aponta como significado e a coisa que ela representa, uma espécie de afinidade natural, como propõe Platão no **Crátilo - acerca da justeza dos nomes**, em contraponto à convenção social, e lendo isso à revelia do uso da citação, como sempre fez – “Vico sempre citava seus autores fora de contexto, ou usando trechos deles para seus próprios objetivos.” (BURKE: 1997, 59) –, compõe esta “dignidade” para propor que há uma sabedoria poética que seria a primeira forma de sabedoria do mundo gentio, e que ela precisou começar de “uma metafísica, não racional e abstrata (qual a dos nossos doutrinadores), mas sentida e imaginada (qual deve ter sido a dos homens primevos, já que eles não dispunham de raciocínio algum e eram apenas robustos sentidos e vigorosíssimas fantasias...)”. (VICO: 1979, 75) Este livro de Joaquim Cardozo, **Um Livro Aceso e Nove Canções Sombrias**, desde o título arma o paradoxo da linguagem, para fixar os limites que tendem ao *com-fim*, entre aceso e sombrio, luz e canto, um número para a unidade, o UM, e um outro para o sem fim das unidades, o NOVE, isto para ultrapassar os limites e os restituir, como indica Deleuze, “à equivalência infinita de um devir ilimitado” (2006: 02) através do paradoxo. Deleuze diz que o paradoxo deste devir, com a sua capacidade de furtar-se ao presente, é a identidade infinita, “identidade infinita dos dois sentidos ao mesmo tempo, do futuro e do passado, da véspera e do amanhã, do mais e do menos, do demasiado e do insuficiente, do

ativo e do passivo, da causa e do efeito." (2006: 02) O mesmo impasse que se coloca no título do livro, se coloca no título da parte do livro, *Versos Reversos (poemas quase herméticos)*, que constitui o paradoxo em um dos problemas mais firmes desta equação entre o que seria verso e reverso, entre o que está na *mora* propositiva do título, que é uma palavra que sugere cumprir uma abertura de profanação a partir de um elemento, o do "quase".

Em um texto de Joaquim Cardozo de 1968, já citado antes na parte anterior deste trabalho, intitulado **Dez poetas do Nordeste**, dizia ele que havia ali, naqueles poetas, uma força e uma "vontade de ser" que era autônoma, que se armava ali, provavelmente como jogo, o que ele chamou de um espectralismo, uma "imagem total de uma especialidade dos conceitos da abstração poética ou, de modo mais imperfeito e mais geral, do espaço de ondas do pensamento", ou seja, armava-se ali um "quase". Este mesmo "quase" de agora que na armadilha da anomia proposta como paradoxo se distancia como aventura literária em um *começar*, como conceito, deste mover do espaço para construir um espectro, como gesto e como ato de profanação. Um "quase" não é, porque numa seqüência semântica um "quase" pode ser lido como um 'aproximamente', um 'perto', um 'pouco mais', um 'pouco menos' etc. Mas, principalmente, o "quase" é uma imagem que se desvia de uma leitura do território como marca fundacional. O "quase" é uma possibilidade de apontar para um espectro como desejo, como aquilo que pode romper a história, ou uma geografia. Um QUASE é sempre aquilo que se desgarrar, que é solto, livre, é aquilo que aponta para o não-sentido do sentido, ou para o sentido ausente; é aquilo que aponta para um fora da história como possibilidade de manter a história viva, mesmo que agonizando, para interromper o desastre, a catástrofe. Veja-se que nos poemas de Joaquim Cardozo, citados abaixo, os de número 1, 5, 6 e a primeira estrofe-fragmento do de número 7, parecem ser uma elaboração do paradoxo como uma retomada da passagem que destaquei da conversa de Benito Cereno com o capitão Delano, e também uma proposição para desviar a vertigem como limite, e propor que esta mesma vertigem se amplie ao desviar-se dela.

Logo no poema de número 1, Joaquim Cardozo propõe uma haplogia, que seria uma contração, uma redução, de alguns dos elementos similares de um vocábulo – "As coisas passam por mim / Como se sumissem" –, esta redução de duas palavras parônimas, mas vizinhas, numa só, implica uma idéia de "sumir sem fim", como um desejo de morte, porque o homem que vai figurar o poema está vestido de covardia, sombra e mormaço, por onde todas as coisas passam e se resumem em versos e reversos, todos dispersos e plenos, de toda a poesia. Morre a natureza na morte da ave, que antes chora e soluça. É um homem de pátio fechado, uma aparência sem esperança. Não é uma sombra do acontecimento, nem da história, apenas, é uma aparência que não a toca como imagem

nem como sujeito, quiçá como objeto, é apenas uma falta, sem poder de interrupção, mas que ao fim insiste em compor o poema, para fazer a palavra tornar-se imagem, espaço, tempo, potência.

1

Naquele pátio fechado
 Estava um homem voltado
 Vestido de covardia
 Não há quem diga, não há
 Naquela face tão má
 Que ali houvesse alegria.

No temporado cangaço
 Havia a sombra, o mormaço
 Contidos na sinfonia;
 No peitoril me debruço
 A olhar o choro, o soluço
 De uma ave que morria

As coisas passam por mim
 Como se sumiss' enfim
 Nesta última haplogia
 Pois nestes versos reversos
 Estão todos já dispersos
 Os versos da poesia.
 (CARDOZO: 1981)

No segundo e terceiro poemas citados, abaixo, os de número 5 e 6, fica-se primeiro diante de um chamamento, um convite ao tempo logo no primeiro verso – “Eu quero chamar o tempo” – que impõe a imagem-tempo-cristal de Deleuze, ao “Limpá-lo bem muito limpo”, aquela imagem que nos convida a uma forma transcendental do tempo, como um *hyalosigno*, que são os signos cristalinos, os espelhos ou germes do tempo (DELEUZE: 2005: 325), que ultrapassam uma memória psicológica para uma memória-mundo, numa simultaneidade das pontas do presente, como nos diz Benito Cereno (na passagem citada acima) quando interpelado pelo capitão Delano acerca do sol claro, do mar azul e do céu mais azul ainda – “Porque não têm memória – respondeu, desanimado. – Porque não são humanos.” – no mais subterrâneo de sua acedia, seu estar no mundo, na história e no acontecimento.

A morte, que parece surgir como inação no poema de Joaquim Cardozo, é aquilo a que Blanchot chama de ruína da ação, porque o gesto do escritor – como um senhor do imaginário – é arruinar a ação ao dispor do irreal, mas para colocar a nossa disposição todos os fiapos possíveis de realidade, de vida. Blanchot diz que “A irrealidade começa com o tudo. O imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo.” (1997: 305)

5

Eu quero chamar o tempo
Limpá-lo bem muito limpo
Deixá-lo como um lustral,
Com ele faço os espelhos
Onde durmo de joelhos
Num sono só de cristal.

Ao longe vejo um navio
Que marcha sempre em desvio
Das coisas mortas no mal
Navega o chão da planície
Onde estão na superfície
Sol e azul, azul e sol.

No entanto quem me descobre
Eu que sou triste e sou pobre
Vai me achar bem desigual
Quando morrer, com certeza
Terei silêncio e riqueza
E a terra é meu pedestal.
(CARDOZO: 1981)

A outra figuração de Joaquim Cardozo vem numa imagem do vento, através da imagem do vento, que agora é um vento que morre ou empurra para a morte, como na passagem do diálogo de Benito com o Delano, “– Mas estes suaves alísios que agora lhe abanam o rosto, não lhe trazem um lenitivo quase humano? Amigos calorosos, amigos constantes, são os alísios... – Com a sua constância, só fazem me empurrar para a cova com seu sopro, senhor – foi a aziaga resposta.”, para sugerir que o acontecimento impõe e desfruta de uma irrealidade que nos toca através, por fora e por dentro da

linguagem. Este é um pequeno poema que duvida, porque vai em dois ou vários sentidos ao mesmo tempo e que estraçalha o pensamento acerca de um território, de um lugar, de um espaço fixo. Um poema para desmontar o bom senso e o senso comum dessas marcas, para gerir um começo numa paisagem que desconfigura qualquer perfeita geometria; o vento varre esta paisagem para deixar vivo o paradoxo; “o paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas.” (DELEUZE: 2006, 03)

6

Pensar muito no futuro
 É esforço prematuro
 É final de primazias,
 Vem o vento se acabando
 Vem cansado, vem chorando
 Se esconder nas ramarias.

Entre a folha e a sua flor
 Entre a flor e o fruto, amor
 Há saudades de Marias;
 Tome o lápis e conserte
 Logo tudo se converte
 Em perfeitas geometrias.

Veio o vento novamente
 Veio assim bem lentamente
 Sem doçuras e arrelias
 Desta vez não se escondeu
 Até pensou que morreu
 Entre cinzas e alegrias.
 (CARDOZO: 1981)

E por fim, o trecho do poema de número 7, ao tomar o morrer não apenas como fim, mas como um deixar-se, e também como a construção de um campo de *possíveis*, uma esperança. Diz Joaquim Cardozo num depoimento manuscrito, s. d., que são respostas para algumas perguntas feitas pelo poeta José Mário Rodrigues: “O mistério maior não está na morte, como em geral pensam os sábios das ciências teológicas, e sim no aparecimento da vida, porque a morte, em si mesma, é menos

misteriosa do que a vida, sobretudo para os homens que, segundo Rainer Maria Rilke, têm *existência aberta* – pois sabem que vão morrer; no entanto, nunca souberam que iriam nascer.” Os ditos se ajustam com o que não tem mais importância (nenhuma literatura mata a ninguém, nem ao próprio poeta), quando “o próprio acontecimento da morte não tem mais importância.” (BLANCHOT; 1997, 308) Joaquim Cardozo inscreve um quase acontecimento por dentro de sua especulação imaginativa do pensamento, *u-topos* e graça, a construção de um sentido do assombro, para o assombro, num devir, como o que está imposto a Benito Cereno ao encontrar-se inesperadamente com a sua assombração: aquilo que lhe escapa em meio à vertigem de sua percepção, da linguagem e da história, como experimentação.

7

O que há no homem é fantasma

Fantoches feitos de plasma

É fantasia do mundo

Em vez de dizer – falar

Prefiro dizer – cantar

Um canto triste e fecundo.

(...)

(CARDOZO: 1981)

Joaquim Cardozo escreve uma questão profunda como acontecimento da história em estados de fragmentos para tocar o gesto que é a linguagem, o que dizer do mundo, e para não acabar, para deixar num ponto de começar outros pontos infinitos que abandona outra vez para ir de novo – num começar – além desses mesmos pontos num movimento incessante de assombração para o território onde mora, o deserto: “O que há no homem é fantasma.” Como aquilo que Deleuze propõe ao sentido do acontecimento na história, quando o acontecimento passa a ser o próprio sentido porque ele é toda linguagem, ou como preferia Vico, sabedoria poética, dignidade, imaginação etc: “É fantasia do mundo.” Diz Deleuze: “(...) qual o sentido de um acontecimento: o acontecimento é o próprio sentido. O acontecimento pertence essencialmente à linguagem, mantém uma relação essencial com a linguagem; mas a linguagem é o que se diz das coisas”. (DELEUZE: 2006, 23) Deleuze vai dizer ainda que a história capta do acontecimento a sua efetuação em estados de coisa, e que o acontecimento em seu devir escapa à história. Joaquim Cardozo propõe com sua poética captar, ou capturar, o acontecimento como uma imaginação possível da história, num procedimento de experimentação com

os enigmas do território, numa acedia contemplativa do gesto, transgressivo e profanatório, para manter tensa e viva a figura do paradoxo.

Deleuze ainda, num suplemento a esta questão, diz que “A história não é a experimentação, ela é apenas o conjunto das condições quase negativas que possibilitam a experimentação de algo que escapa à história. Sem a história, a experimentação permaneceria indeterminada, incondicionada, mas a experimentação não é histórica.” (DELEUZE: 1992, 210) Depois lembra que em um livro de filosofia, o *Clio*, de Péguy, este explica que há duas maneiras de se considerar o acontecimento, que “uma consiste em passar ao longo do acontecimento, recolher dele sua efetuação na história, o condicionamento e o apodrecimento na história.” (DELEUZE: 1992, 210 / 211) Mas é a outra maneira apontada por Deleuze que passa a construir uma justa, entre a tença e a renga de Joaquim Cardozo, com o mover-se de sua poética, aquela outra que “consiste em remontar o acontecimento, em instalar-se nele como num devir, em nele rejuvenescer e envelhecer a um só tempo, em passar por todos os seus componentes e singularidades.” (DELEUZE: 1992, 210 / 211), como aquela que cumpre a forja da destruição, que se move abrindo caminhos entre as ruínas da história, arejando, criando espaço numa abertura de flancos, num mover que é também um devir. Deleuze conclui esta passagem dizendo que “O devir não é a história; a história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, das quais desvia-se a fim de “devir”, isto é, para criar algo novo.” (1992: 210 / 211)

quarto móbil

Neste movimento, neste incessante mover-se num mesmo plano de imanência do pensamento para criar algo propositivo, ou novo, à história, que seja, num quadro intenso que pode não aderir imediatamente ao peso institucional, o que incluiria o peso político do pensamento, do trabalho, de uma poética, é onde arrisco pensar a proposta poética de Joaquim Cardozo em sua escritura como uma *dobra*, transformação e abertura de flanco por dentro das ruínas do modernismo brasileiro nacionalizante, arejando-o: ‘o que se poderia ainda inventar’. Tomar a sua poética como coisas em conjunto, coisas cruzadas, “as coisas como conjuntos de linhas a serem desemaranhadas, mas também cruzadas” (DELEUZE: 1992, 200). Algo como criar um campo de possível, o que Barthes indica como e para a escritura: “... a escritura, esta é integralmente ‘o que está por inventar’, a ruptura vertiginosa com o antigo sistema simbólico, a mutação de todo um flanco da linguagem” (BARTHES: 2004, 197). A poética de Joaquim Cardozo como um *ver* outra vez da paisagem, e esta como “um movimento de formas e cores em que quase não se distingue o ver do que é visto.” (DANTAS: 2003, 14) É a imagem do deserto que aparece na imagem da sombra e também como uma anamnese que se

esvazia, como uma *dobra*, é esta outra paisagem que pode ser de alguma forma uma paisagem do *instante* que termina por se estabelecer em advérbios inventados, como o “nuncamente” ou o “noitemente” e no recurso simples do uso do prefixo *de* e *re* para montar duas palavras numa só, de novo numa haplogia: “deprimente”, “reprimente”. Esta outra tença (ou renga) comparece em outros dois poemas, agora de seu livro **Mundos Paralelos**, de 1970: no primeiro, intitulado *Balada Para as Damas de um Outrora Sem Tempo* ele diz “Destino! Uma sombra na pedra! / Uma sombra? De quê? / Propriamente não sei / saberei. / – Sombra de um nuncamente / Que na pedra erguerei: // Sombra – escultura de Jamais.” (CARDOZO: 1970, 159); e no poema *Os Mundos Paralelos*, já citado anteriormente, mas, agora em outro trecho, ele diz: “No que aqui é macio no paralelo áspero / Mundo paralelo! / afogar / Nele é que vou me apagar, me sumir, me perder, / Me esconder, para sempre, no esquecer. / Noitemente amanhecer.” (CARDOZO: 1970, 161) No mesmo poema, antes, confirma-se a questão da dobra do ser como sombra melancólica, da dobra do ser riscada no chão do deserto, levada pelo vento: “Todos os meus atos são atos reflexos / No projeto espelho tempo – espaço, no fechado não denso. / Correspondência injetiva, de (re) primente, fria, de interno entorno”. (CARDOZO: 1970, 161).¹⁸

As esculturas feitas no chão de alguns desertos espalhados pelo artista inglês Richard Long – trabalhos em que a fronteira entre arte e natureza é muito tênue por causa de uma idéia de passeio numa linha que desenha o *com-fim*, no seu movimento de desenhar a linha enquanto caminha o deserto –, são uma sombra da escultura folheada de Joaquim Cardozo. Long é um dos criadores da *Land Art*, e sugere que se possa ler o deserto como uma imagem do *aquilo que caminha sozinho uma paisagem sem*, aquilo que se desaparece numa linha construída para o sumir, para o sumiço. Os trabalhos de Richard Long não apenas marcam um desaparecimento por causa do tempo natural, fugidio, escapado, mas também devido aos eventos naturais do deserto, como os fortes ventos, por exemplo. Quando feitos com linhas de pedra, de lama, de areia, de cascalho, ou um misto disso tudo, ou ainda numa ausência de água, os trabalhos terminam por formar uma espécie de texto possível em que Long pensa e descreve estas suas esculturas numa fronteira entre territórios distintos, desfeitos, apagados. Um primeiro mover seria o do monumento, daquilo que se fixa mas que também se move a partir do olhar que pergunta ou avisa: *olhe por onde pisa*; um segundo mover seria o do gesto mais

¹⁸ Nesta última citação é importante salientar que no verso “No projeto espelho tempo / espaço, no fechado não denso” Joaquim Cardozo separa as palavras tempo e espaço com uma barra, optei por um hífen para diferenciar da separação dos versos feita com a barra. Também o jogo simples com os prefixos *de* e *re* no verso “Correspondência injetiva, de (re) primente, fria, de interno entorno” não é feito na linha do verso como está na minha citação, mas o prefixo *re* está colocado sob o prefixo *de*, montando uma desalinha ao verso. Marquei com parênteses para facilitar a escrita do poema nesta página do trabalho, como citação ao largo do texto e não separada.

simples de uma caminhada: o deixar pegadas, abandonar ao léu algumas marcas, os vestígios, as pistas, e alguma vertigem, o que desfaz o monumento; verso e reverso. O trabalho de Richard Long pode ser, então, uma possibilidade de aberto, como um outro, numa leitura da poética de Joaquim Cardozo, como um ausente, lançada sobre uma planície, uma várzea de assombração, que aparece por exemplo em uma das quadras do poema **A várzea tem cajazeiras**, já citado anteriormente, como uma espécie agora de palavra profética, um “nervo de sua obsessão lírica – a várzea” (DANTAS: 2003, 16); é a imagem da várzea como esta planície que desaparece e faz desaparecer o ser que se erma no espaço: “Nessa várzea sou planície, / Vaga dimensão dormente; / Tendida no chão conforme / Sou de mim sombra somente”.

Dois dos trabalhos de Richard Long, um feito no deserto do Saara, em 1988, que se chama *Dusty Boots Line*, e o outro feito no Peru, *Walking a Line*, em 1972 (ver figuras abaixo, como citação), mostram esta linha marcada como um sulco, com uma imagem do vinco – aquilo que corta a areia do deserto abrindo-a ao meio, num acesso de rasgo, através do gesto de arrastar a sola das botas de calçar. É uma paisagem que se alarga naquilo que Blanchot propõe como deserto (ao falar sobre os profetas e a palavra profética, o que “se mistura ao tumulto da história”, a “história que por momentos se tornou a impossibilidade da história” - BLANCHOT: 1994, 89) e, principalmente, para confirmar que o deserto é um *fora*, a “saída sem saída”: “Nada de simbólico, nada de figurado no que dizem, tal como o deserto não é uma imagem, mas o deserto da Arábia, lugar geograficamente situável, que é também ao mesmo tempo a saída sem saída onde sempre desemboca o êxodo.” (BLANCHOT: 1994, 89)



Figura 1: Dusty Boots Line, 1988.



Figura 2: Walking a Line, Peru, 1972.

O mais interessante a partir destas linhas construídas por Richard Long, como se fossem linhas de fuga, mas sempre também como linhas que compõem um texto, é pensar o lugar sem lugar da poética de Joaquim Cardozo, e o lugar sem lugar de seu espaço desterritorializado como uma travessia contemplativa deste mesmo espaço. Blanchot diz que um texto pode, no seu movimento constitutivo, cumprir a travessia, inclusive ao atravessar a própria obra, o próprio trabalho. (1987: 195) E assim, nesta mistificação de uma geografia-osso, uma questão seria de que outra maneira se pode pensar por dentro e por fora, para manter o paradoxo destas linhas que cruzam o deserto com pretensão de apagamento, apenas. É um panorama frágil e fixo que é sempre visto como peso pré-fabricado da história que se impõe e impede a travessia da linha de fuga, que despreza as modulações daquilo que existe como um *não*, daquilo que não está ali, e se está é como uma *mora* no meio do deserto, entre a distância e o deserto, o exílio e a assombração, por exemplo, porque se retirou antes ou não esteve. Um ponto da questão é o que se desfaz como linha institucional, que é exatamente onde estaria aquilo que não se comporta, que não se cabe, que jorra, que se desmancha e se arma numa afirmativa da negação, uma afirmativa daquele que ao se negar não nega afirmar a sua sombra, a sua assombração, aquilo que nubla a si mesmo. É como a *muhme*, palavra alemã em desuso que significa *tia*, numa passagem acerca dos mal-entendidos que modificam o mundo, que resvalava na imaginação de Walter Benjamin como uma fantasia, e que através do sentido desconhecido provocava o desvario da assombração. O que vinha disso era, diz ele, “o Mudo, o Movediço, o Tormentoso, que, como a nevasca nas bolas de cristal, nubla o núcleo das coisas”. (BENJAMIN: 1987,100)

Isto não deixa de ser a percepção de um deserto íntimo, assombroso, quando o deserto é um vazio, como o mar de Benito Cereno, uma “miragem surgida das profundezas”. O que Deleuze recupera em seu texto a partir de T. E. Lawrence¹⁹, “um dos maiores paisagistas da literatura” (1997:

¹⁹ *Crítica e Clínica*. São Paulo: 34, 1997. pp. 130 / 142

131), *A honra e a Glória: T.E. Lawrence*, nesta imagem do deserto íntimo, como também “uma disposição subjetiva infinitamente secreta, que não se confunde com um caráter nacional ou pessoal e que o leva para longe de seu país, sob as ruínas do seu eu devastado.” (1997: 132) Deleuze diz que o deserto é uma percepção íntima, é um aberto para a luz, para a revolta, e estabelece um agenciamento com o mar de Herman Melville, o mesmo de Benito Cereno, que seria o mesmo de Ahab, “um oceano íntimo desconhecido dos marinheiros” (1997: 132), e faz perguntas importantes acerca desse habitar o deserto: “De que modo viver e sobreviver no deserto como livre subjetividade? (...) De que modo ‘voltar a ser um homem como os demais acorrentando-me aos meus semelhantes?’ Como viver e sobreviver num exército, enquanto ‘tipo’ anônimo objetivamente determinado nos seus mínimos detalhes? (DELEUZE: 1997, 138). Porque para Deleuze há uma disposição em Lawrence – “o dom de fazer viver apaixonadamente as entidades no deserto, ao lado das pessoas e das coisas, ao ritmo irregular do passo dos camelos” (DELEUZE: 1997, 135) – que me leva em direção aos poemas de Joaquim Cardozo, principalmente quando formula a idéia de “fabricar o real e não de responder a ele” (DELEUZE: 1997, 134) e, por fim, quando “por trás da imagem não há nada, uma ‘ausência de ser’, um vazio que dá testemunho de um eu dissolvido. Por trás das imagens não há nada, exceto o espírito que as contempla com estranha frieza, mesmo que sejam sangrentas e dilaceradas.” (DELEUZE: 1997,134) O que me parece continuar uma provocação de agenciamento para uma leitura da poética de Joaquim Cardozo, e que torna possível vislumbrar que seu pensamento da graça é um pensamento que é também deserto, como o que já disse antes, mas também um pensamento do desejo; um desejo “para transmutar-lhe a percepção e dele abstrair uma Visão”²⁰ (DELEUZE: 1997: 132) e, principalmente, uma idéia de se “fabricar o real e não de responder a ele” (DELEUZE: 1997: 134); e, por fim, que “por trás da imagem não há nada, uma ‘ausência de ser’, um vazio que dá testemunho de um eu dissolvido.” (DELEUZE: 1997: 134) Deleuze continua ainda a dizer acerca da imagem do deserto de Lawrence:

²⁰ Um dos poemas mais importantes do trabalho de Joaquim Cardozo é “Visão do Último Trem Subindo ao Céu” (poema que aparece em outra parte deste trabalho, em seguida, e compõe uma das partes de **TRIVIUM**, publicado em 1970. Este **TRIVIUM** é composto ainda de outros dois poemas: “Prelúdio e Elegia de uma Despedida” e “Canto da Serra dos Órgãos”. Maria da Paz Ribeiro Dantas diz, a partir de “Visão do Último Trem Subindo ao Céu” que: “Confundir o homem com o sujeito lírico seria um possível equívoco, se o percurso fosse linear. Uma possível analogia para essa imbricação entre vida e obra estaria, para Cardozo, na figura dos *pontos juntos e disjuntos (pontualmente paralelos) / (intimamente interpenetráveis) juntos: sem distância e sem contato* – do poema “Visão do Último Trem Subindo ao Céu”. Juntos e disjuntos: não a imediatez da presença, mas a obra como espaço interior, horizonte do olhar, gravitação em torno da liberdade como signo da vastidão, do ilimitado, associado às imagens do espaço e do movimento”. (DANTAS: 2003: 05)

(...) de um profundo desejo, de uma tendência a projetar nas coisas, na realidade, no futuro e até no céu, uma imagem de si mesmo e dos outros suficientemente intensa para que *ela viva sua própria vida*: imagem sempre retomada, remendada, e que não pára de crescer ao longo do caminho até tornar-se fabulosa. É uma máquina de fabricar gigantes, o que Bérson chamava de uma função fabuladora.

Lawrence diz que vê através de uma bruma, que não percebe imediatamente as formas nem as cores e que só reconhece as coisas no contato imediato com elas; que não é muito homem de ação, que se interessa pelas Idéias mais que pelos fins e seus meios; que quase não tem imaginação e não gosta dos sonhos (...). Mas o que o inspira e arrasta é ser um "sonhador diurno", um homem perigoso de verdade, que não se define nem pela relação com o imaginário ou os sonhos, mas apenas pela força com a qual projeta no real as imagens que soube arrancar de si mesmo (...).

(DELEUZE; 1997, 133)

É pois este deserto íntimo que fulgura a si mesmo para além de uma topografia dos territórios como uma imagem retabular, depois um lime, uma fronteira, ou *com-fim*, tal estas linhas no deserto feitas numa caminhada por Richard Long, as marcas dos pés, estas sobras, "assim como 'vasto' é a infinidade do espaço íntimo." (BACHELARD: 1993, 196), e que em Joaquim Cardozo passam por uma "paixão pelo que há de local e ao mesmo tempo cósmico na geografia física e humana – seja do interior e/ou do litoral – de sua terra e de sua gente" (DANTAS: 2003, 09) e quando desfixa um prumo que o "espaço de onde fala é a natureza – certa natureza –, com seus sítios indígenas perdidos no tempo – como Tramataia –, descobertos a partir de situações sem qualquer atrativo para mentes e percepções menos aguçadas." (DANTAS: 2003, 09) É a sua função fabuladora, a dignidade imaginativa da história, que o transforma num homem perigoso por causa da força que imprime sobre o real para arrancar dali a sua assombração; e isto é tão importante no trabalho de Joaquim Cardozo que, ainda segundo Maria da Paz, "é dali, de regiões àquela época (década de 1920) praticamente não desbravadas, que de repente assoma um mistério, um enigma, como se antenas captassem certo arrepio de espanto, proveniente de algum campo magnético; e a sensação de que estamos diante do mistério (...)." (DANTAS: 2003, 09). O território Nordeste de Joaquim Cardozo é uma cosmogonia, algo que pode remeter a uma trajetória que o impele a um limite como o que estou chamando de *assombração*, e parece delimitar-se por algo que lembra a configuração das antigas cercas sertanejas, ou uma idéia sobre elas não apenas como topologia, mas também como uma matéria que redesenha o espaço incorporando-se à natureza para também se redesenhar, numa proximidade muito grande do que seria algo "construído à percepção de uma arquitetura cósmica" (DANTAS: 2003, 73).

Há um trabalho de Sousa Barros sobre essas cercas sertanejas, sobre o qual Joaquim Cardozo escreveu um comentário intitulado *Cercas Sertanejas*,²¹ em 1957. E neste texto ele aponta para aquilo que impõe como noção de *distância*, quando diz que o ensaio de Souza Barros estabelece “a relação que existe entre as cercas e um grupo social sujeito às grandes distâncias, chegando mesmo a sugerir, quase poeticamente, que a própria grande distância deserta é uma cerca” (CARDOZO: 1957). É um registro enumerativo das cercas incorporadas, como as de pedra seca, as belíssimas cercas feitas com avelós, as de faxinas (que são as feitas em feixe) ou as com varas, para depois dizer as feitas com “ramos finos e retorcidos das árvores xerófilas do sertão, *que* (grifo meu) exibem um trançado *sui-generis* e dão a impressão de um espécime de espartaria gigantesca.” (CARDOZO: 1957) Com o esparto também se fabricam cestas, esteiras, cordas etc, trançando a linha da planta, um quase cipó; e termina dizendo que num anedotário sobre cercas há sempre que se discutir também as relações de vizinhança e de distância; ora, com isso Joaquim Cardozo antecipa a idéia acerca de uma fronteira que é também lime mas também um *com-fim*, uma vida. Conta que num desses anedotários há uma paisagem vincada de contingências, quando se pauta no fato de que um sertanejo define sempre de maneira absolutamente intuitiva o seu espaço social através da cerca: o “espaço em que a distância não se mede pelo quilômetro, mas pela quantidade de energia locomotora, e ainda, em que a distância varia de grandeza com o sentido em que se mede, tornando assim real uma noção já existente na teoria dos espaços abstratos.” (CARDOZO: 1957) Um suplemento para esta questão do espaço como uma condição imaginativa é quando amplia o ermo do sertão nordestino numa planície ao sem fim da história, é quando a cerca assume o lugar da fronteira, da vizinhança, do lime e, também, por que não, do deserto. Diz isso numa bonita passagem do texto que cito abaixo:

Nas regiões que se ermaram pelas condições geográficas, climatéricas ou geológicas, como o sertão nordestino, assume particular importância a relação entre o homem e a vizinhança do homem ou do animal, entre o homem e o número, daí a cerca surgir como instrumento e como símbolo de separação e igualdade; nessas grandes extensões a significação da cerca ou, dizendo melhor, do fechamento, da isolamento, assume caráter específico muito diverso do das regiões mais populosas e prósperas.

²¹ Escritor, professor universitário, nascido em Itambém, PE, a 03/02/1903. Sousa Barros publicou, entre outros, os livros: “Êxodo e Fixação”; “Aspectos Sociológicos da Vida Rural Brasileira”; “A Década de Vinte em Pernambuco”. Este trabalho, intitulado *Cercas Sertanejas*, é um comentário de Joaquim Cardozo sobre o trabalho de Souza Barros, e foi publicado na *Para Todos*: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 35, p. 5, 2ª quinz. out. 1957.

Este trecho diz de regiões que se ermaram e refaz a cerca como marca do desterritório e como uma marca de igualdade, porque ela tende a ampliar o olhar do homem comum e simples, os homens da vida pequena que tanto interessam a Joaquim Cardozo, porque lhe interessa neles o que chama, nesse mesmo texto, de micro-história (“muito embora nos dias que correm não mais se discuta o valor da micro-história”, diz ele). E este olhar se amplia até onde a vista consegue tocar, num *ver* outra vez da paisagem, assim como na sua poética, num ver da paisagem como um movimento de formas, de cores, em que quase não se distingue o ver do que é visto, como já disse antes a partir de Maria da Paz. Este poder, esta força retabular primitiva de imaginar a história que está no olho do sertanejo que mede o espaço para compor a desmedida de seu território e cercá-lo como quem cerca um pedaço do infinito com uma *mora*, parece repetir o que diz Blanchot acerca do espaço literário, porque este espaço está no coração da experiência do escritor e é o coração da experiência do escritor, porque é neste espaço que o escritor faz da palavra a sua maravilhosa intimidade, entre o pensamento e um eco do pensamento, mais profundo, mais tênue, mais longe, muito mais próximo desse longe que tenta escrever e de onde brota o assombro de seu deserto mais íntimo, a *paisagem, profundamente*; é um eco do pensamento da graça, que é “ao mesmo tempo virado para essa reserva de facilidade e de indeterminação que está em nós e que é nossa alma e para essa trama de luz, de ar e de infinito que está acima de nós”. (BLANCHOT: 1984, 65)

No poema *Recordações de Tramataia*, escrito em 1934 (é um dos raros poemas de Joaquim Cardozo com a data anotada abaixo, por ele), de seu livro **Poemas**, de 1947, retirado de um nome que vem numa aparição de uma fala da natureza, retirado de um nome de um lugar perdido no tempo, como ele mesmo se refere num relato manuscrito e sem data, intitulado *Tramataia* (provavelmente um relato que numa *renga* vai compor o poema, anos depois), quando em três passagens elabora uma questão: “Tramataia. Esse povoado pequeno e morto me surpreendeu vivamente; pelas imagens de vida que revelava; pelas paisagens esquecidas, extintas muito antes de prosperar.”; “Tramataia. Quando a vi, já estava morta; nascida e morta.” E, por fim, a passagem que retoma a condição dos nomes secretos: “De onde teria vindo esse nome? O que significa?”. Maria da Paz também registra que Tramataia (citado em um parágrafo acima) é um lugar entre os “sítios indígenas perdidos no tempo”, um lugar entre vários lugares que foram “descobertos a partir de situações sem qualquer atrativo para mentes e percepções menos aguçadas.” Joaquim Cardozo recompõe as suas imagens do labirinto de traças e do acontecimento branco, da escritura de um lugar em que o que se move é o sentido do ser do homem ao lugar, e do lugar ao ser do homem, como uma afetividade paradoxal que se carrega na memória e também como uma expressão a provocar uma escavação da experiência movente do mistério; o lugar se movendo, movente; território e espaço abstrato que se move de acordo com “a

quantidade de energia locomotora"; o território como efeito da arte, no dizer de Deleuze: "O expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que o ser." (1997: 123), ou ainda como sugere Bachelard ao dizer sobre o espaço, sobre uma poética do espaço: "o ser do homem é um ser desfixado. Toda expressão o desfixa." (1993, 218). E continuando com Deleuze: "Não no sentido em que essas qualidades pertencem a um sujeito, mas no sentido em que elas desenham um território que pertencerá ao sujeito que as traz consigo ou que as produz." (1997: 123). O lugar então, neste poema, desfaz o nome Nordeste e se refaz em duas pequenas lembranças de outras coisas quando toma a morte como existência desterritorializada, para uma potência do mundo ampliando o olhar até onde a vista não consegue tocar, senão como condição imaginativa no espaço perdido da fabulação.

Num primeiro plano o poema indica uma repetição do nome Tramataia, e todas as imagens compõem cenas de desejo, o desejo como falta, são desejos de um desejo de gente: "havia um desejo de gente na casa de farinha e nos mocambos vazios / de Tramataia." Agamben diz que isso de desejar é a nossa coisa mais simples, porque é a coisa mais humana que há. Depois, ele se pergunta: "Por que, então, para nós são inconfessáveis precisamente nossos desejos, por que nos é tão difícil trazê-los à palavra? Tão difícil que acabamos mantendo-os escondidos, e construímos para eles, em algum lugar em nós, uma cripta, onde permanecem embalsamados, à espera." (2007: 49) O desejo se manifesta numa duração do espaço, num instante para o espaço, quando o instante se erma no deserto que é o desejo, por sua vez não desprovido de realidade, mas tocando a realidade de muito perto para fazê-la fulgurar mesmo que em forma de cripta, onde apenas guardamos imagens do real. Tanto que este poema, num segundo plano, subterrâneo e inconcluso, é composto de fotogramas de uma outra cidade, numa miragem, que vem na visão do mar de Olinda, e depois numa saudade de um outro nome, uma outra visão, Josefa, a "pequena namorada" de um amigo²², uma Dulcinéia, talvez, que não pode ser salva, mas que se pode amar, de alguma maneira, tanto como um desnorte quanto como um ser desfixado, o homem trágico posto às avessas no mundo, aquele que sabe que o tempo que indica um espaço do ermo "é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nada. (...) Não poderá transportar seu ser de um instante para outro, a fim de fazer dele uma duração." (BACHELARD: 2007, 17/18) Este pensamento trágico está posto porque o instante, como interrupção da história, como momento de perigo, como lampejo, pode ser tomado também como uma solidão. E

²² Uma curiosidade é uma fala de Joaquim Cardozo acerca da mulher, como lugar, e do lugar como um corpo que se toca, e se incorpora como desejo (numa entrevista que respondeu por escrito, de 1977. A minha consulta foi no manuscrito de Joaquim Cardozo); diz ele: "*Não acho aconselhável um homem viver com a mesma mulher por muito tempo e, reciprocamente, a mulher com o mesmo homem; do mesmo modo como não se deve morar a vida inteira na mesma cidade.*"

como tal, é esta “solidão numa ordem sentimental que confirma o trágico isolamento do instante: por uma espécie de violência criadora, (...) que nos isola de nós mesmos, já que rompe nosso passado mais dileto.” (BACHELARD: 2007, 18) Segue o poema, na íntegra:

RECORDAÇÕES DE TRAMATAIA

I

Eu vi nascer as luas fictícias
 Que fazem surgir no espaço a curva das marés
 Garças brancas voavam sobre os altos mangues
 De Tramataia.
 Bandos de jandaias passavam sobre os coqueiros doidos
 De Tramataia.
 E havia um desejo de gente na casa de farinha e nos mocambos vazios
 De Tramataia.
 Todavia! Todavia!
 Eu gostava de olhar as nuvens grandes, brancas e sólidas,
 Eu tinha o encanto esportivo de nadar e de dormir.

II

Se eu morresse agora,
 Se eu morresse precisamente
 Neste momento,
 Duas boas lembranças levaria:
 A visão do mar do alto da Misericórdia de Olinda ao nascer do verão
 E a saudade de Josefa,
 A pequena namorada do meu amigo de Tramataia.

1934

(CARDOZO: 1947, 11)

Tramataia é um desejo – mas não como a *Pasárgada* de Manuel Bandeira, que registra a utopia modernista nacional do lugar impossível: “Vou-me embora pra Pasárgada / Aqui eu não sou feliz / Lá a existência é uma aventura / (...) // Em Pasárgada tem tudo / É outra civilização (...)” (BANDEIRA: 1993: p. 143-144) – mas um desejo de um corpo possível através de uma dimensão do instante vertiginoso e contemplativo, da morte como uma experiência desterritorializada, como uma existência desterritorializada; da morte que punge como um corpo desejante, porque nela se faz possível que o inconfessável se manifeste. Agamben diz que o “que é inconfessável no desejo é a imagem que dele

fizemos.” (2007: 49); para ele a nossa tarefa mais difícil é a de comunicar os nossos desejos imaginados e as nossas imagens desejadas, por isso adiamos, postergamos, até o momento em que compreendemos que eles podem ficar para sempre não cumpridos, e que podemos construir um paraíso com nossos desejos imaginados, “com o desejo imaginado, com a pura palavra, a bem-aventurança do paraíso.” (AGAMBEN: 2007: 49) Josefa, por exemplo, é um nome secreto que não se revela no poema, mas comparece como uma imagem desejada, tanto quanto o nome e o lugar Tramataia; Josefa é a cifra e o enigma do que devemos fazer com nossas imaginações, como pergunta Agamben ao tentar manter a cifra dizendo: “O que devemos fazer com nossas imaginações? Amá-las, acreditar nelas a ponto de as destruir, falsificar”. (2007: 81) São a estas imagens de desejo que devemos amar, mesmo se imagens insatisfeitas, porque não são senão, por dentro do instante, como momento de perigo, a nossa tarefa para o sacrifício, para depois provocar uma profanação destas imagens, porque elas não são senão o nosso mais subterrâneo deserto.

E isso de um deserto que é um desejo para a imagem como a coisa mais simples que há, num caráter profanatório, comparece também num aberto do deserto como um outro possível do gesto ampliado numa desembocadura: são dois poemas João Cabral de Melo Neto e seus rigores, para mais perto ainda de seu contemporâneo Joaquim Cardozo, nalguma medida e nalguma cartografia de extensões, porque João Cabral é mais apegado a terra como pátria, como território: Pernambuco. Mas nesses dois poemas que seguem este território se abre, como deserto, também entre gesto, desejo e palavra. A importância de Joaquim Cardozo para João Cabral tem vários registros, um deles está numa entrevista para os **Cadernos de Literatura Brasileira** (Instituto Moreira Salles, nº 1, Rio de Janeiro, março de 1996), quando Cabral diz que “Quem também teve influência sobre mim foi Joaquim Cardozo, calculista de Brasília e de outros projetos de Niemeyer. Ele era poeta também. Fomos grandes amigos. Quando eu estava no Rio me encontrava com ele diariamente. É curioso isso, nós nos conhecemos no Recife, mas só nos aproximamos mais quando eu vim para o Rio, nos anos 40.” João Cabral parece apontar, num primeiro momento, que seu *um outro possível* está nos poemas de Joaquim Cardozo e, principalmente, na amizade com Joaquim Cardozo.

Esses poemas aos quais me refiro estão publicados em **Educação Pela Pedra**, livro publicado em 1965: o primeiro, se intitula *Habitar o Tempo*, e o segundo, um desdobramento convulso e vocabular do primeiro, para fazer da repetição uma outra coisa, e que curiosamente aparece numa página que antecede ao poema de onde se desdobra, intitulado *Bifurcados de Habitar o Tempo*. Este gesto da repetição está por todo esse livro de João Cabral de Melo Neto, desde as quatro partes intituladas numa nomeação austera e quadrada, como quatro nortes de uma mesma geografia-osso: *Nordeste (a)*, *Não Nordeste (b)*, *Nordeste (a)*, *Não Nordeste (a)*. É possível que se possa tomar este

HABITAR O TEMPO

Para não matar seu tempo, imaginou:
vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
no instante finíssimo em que ocorre,
em ponta de agulha e porém acessível;
viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver
a agulha de um só instante, plenamente.
Plenamente: vivendo-o de dentro dele;
habitá-lo, na agulha de cada instante,
em cada agulha instante: e habitar nele
tudo o que habitar cede ao habitante.

E de volta de ir habitar seu tempo:
ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
e como além de vazio, transparente,
o instante a habitar passa invisível.
Portanto: para não matá-lo, matá-lo;
matar o tempo, enchendo-o de coisas;
em vez do deserto, ir viver nas ruas
onde o enchem e o matam as pessoas;
pois como o tempo ocorre transparente
e só ganha corpo e cor com seu miolo
(o que não passou do que lhe passou),
para habitá-lo: só no passado, morto.
(MELO NETO: 1994, 365/366)

BIFURCADOS DE HABITAR O TEMPO

Viver seu tempo: para o que ir viver
num deserto literal ou de alpendres;
em ermos, que não distraiam de viver
a agulha de um só instante, plenamente.
Exceção aos desertos: o da Caatinga,
que não libera o homem, como outros,
para que ele imagine ouvir-se mundos
ouvindo-se também máquina bicho do corpo;
para que só entre coisas de vazio,
de vidro igual ao do que não existe,
o homem como lhe sucede num deserto,
imagine sentir outras coisas ao sentir-se;
embora um deserto, a Caatinga atrai,
ata a imaginação; não a deixa livre,
para deixar-se ser; a Caatinga a fere
e a idéia-fixa: com seu vazio em riste.

Ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
e como além de vazio, transparente,
habitar o invisível dá em habitar-se:
a ermida corpo, no deserto ou alpendre.
Desertos onde ir viver para habitar-se,
mas que logo surgem como viciosamente
a quem foi ir ao da Caatinga nordestina:
que não se quer deserto, reage a dentes.
(MELO NETO: 1994, 353/354)

procedimento de João Cabral, o de nomear as partes do livro com uma variação do nome Nordeste, como uma importância para a poética de Joaquim Cardozo quando elabora e faz um alargamento por dentro das figurações que provoca este mesmo nome, Nordeste. Na poética de João Cabral se manifesta numa outra forma de vinculação do nome, que estaria muito mais perto de uma concretude entre o nome e a coisa que significa / e a coisa significada e nome que a anuncia, e sempre carregando as marcas mais indeléveis tanto do nome quanto da coisa. Em alguns dos poemas, estas marcas também são mantidas por dentro de um quadrado repetido: *O Mar e o Canavial / O Canavial e o Mar*; *Coisas de Cabeceira, Recife / Coisas de Cabeceira, Sevilha*; *The Country of the Houyhnhnms / The Country of the Houyhnh* (outra composição); *A Urbanização do Regaço / O Regaço Urbanizado*; etc. E assim, como se pode ler tanto num poema quanto no outro, o que vai comparecer diferente é uma aproximação da perspectiva do deserto como desmesura, como um instante íntimo de perigo e como assombração; nesses poemas está uma outra marca do deserto, um *encontro inesperado com a assombração*, num devir da história e num mover-se entre lá e cá de instantes finíssimos, e para habitá-lo só no passado, morto, como um homem que se imagina deserto, outro ser de si mesmo, aquele que também se move num *nem lá e nem cá*, numa outra reterritorialização: seu deserto assombrado, reagindo a dentes.

De fato, é este deserto que João Cabral constrói em versos para desdobrá-lo, pluralizando-o como lugar, como desejo, como um território sem, numa espécie de *corpo sem órgãos*, num "agenciamento capaz de se ramificar no desejo, de assumir efetivamente os desejos" (DELEUZE: 1996, 29), e como "um mapa de intensidade, onde as barragens designam limiares, e os gases, e as ondas ou fluxos" (DELEUZE: 1996, 27). Também como uma busca aos "eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, *para* (grifo meu) vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra." (DELEUZE: 1996, 24) Uma terra que se desvincula do nome, e que se faz também outra na linha tênue do perigo: "Desertos onde ir viver para habitar-se", "viver seu tempo: para o que ir viver / num deserto literal ou de alpendres; / em ermos, que não distraiam de viver / a agulha de um só instante, plenamente." São imagens que potencializam uma relação efetiva com o deserto, e que o mesmo João Cabral de Melo Neto chama também de "a ação do sono" em seu ensaio **Considerações sobre o poeta dormindo**. Neste texto, ele parece sugerir uma zona de sombra, uma zona de lama preta, que estabelece a luta cósmica do homem com seus desertos. Esta zona de sombra que seria uma fuga do tempo, uma idéia da abstração do tempo, uma "máquina abstrata", no dizer de Deleuze, e que João Cabral confirma ao lembrar Jorge de Lima chamando a isto de "a pedra de toque do verdadeiro poeta".

Não há nesse texto de João Cabral uma suposta metafísica, porque não há uma metafísica primária na poesia de João Cabral de Melo Neto, nem muito menos neste seu texto. Talvez o que se possa apontar seja algo muito mais próximo da patafísica, aquilo que Deleuze apontou em Alfred Jarry, como “um ser do fenômeno, um epifenômeno, in-útil e in-consciente, objeto da patafísica.” (DELEUZE: 1997, 105), que pode produzir uma duração (no sentido de Bergson, a *durée*) e também “um mundo enquanto sem fundo” (1197:110) porque, diz Deleuze, “o retraimento e o esquecimento constituem a maneira pela qual o ser se mostra ou pode mostrar-se” (DELEUZE: 1997, 107). Em João Cabral o que se lê é uma escassez de ser, como ele mesmo sugere, através do deserto e do deserto-fixo como território, que é o da caatinga: quem reage a dentes? Os poemas citados se revitalizam nesse texto como um contra o mundo, um contra o tempo. A pergunta que ainda se poderia fazer a partir desse texto de João Cabral é: o que resta a poesia neste mundo moderno / contemporâneo (agora) em que o sono (neste sentido que Cabral nos coloca) parece negado a este mesmo sujeito deste lugar sem? Ou seja, parece não haver muita diferença entre isto que João Cabral sugere e o problema que Walter Benjamin anota (via Baudelaire) para o desaparecimento da lírica – como experiência – já no século XIX. É como se João Cabral nos dissesse que os poetas estão dormindo, todos, mas que no sono e do sono se pode tirar uma potência para o poema, para a existência do poema, e do poeta. Diz ele, no final do ensaio, que o sono “Apenas, fecunda-a com o seu sopro noturno - o hálito da própria poesia em todas as épocas.” (CABRAL: 1995, 688) Este *fecunda-a* está ligado diretamente ao poema, fecundar o poema, fazer com que o poema ainda tenha e tome existência, sentido, lugar, mesmo como deserto e assombro no deserto.

E seria no sono (sono aqui como fulguração de um desejo efetivo para a existência agora do poema, como literatura, como desejo possível para existir como linguagem, em um caráter de sensações desconhecidas, um fora, algo estranho a qualquer princípio de representação) que o poema poderia se revestir de um caráter para a graça, no que não teria mais outra busca senão a que toca pensamento da graça, por dentro de sua condição mais efetiva: o ser do poema. Como não houvesse mais nada a explicar, a interpretar. Diz Deleuze que “A máquina abstrata surge quando não a esperamos, nos meandros de um adormecimento, de um estado crepuscular, de uma alucinação, de uma experiência física curiosa...” (1996: 33). O sono, então, para João Cabral, é o que sugere um recolhimento, uma purificação do espírito, que ao mesmo tempo coloca o poeta numa condição de não saber objetivamente o que acontece enquanto dorme. O sono não seria um objetivo, mas uma travessia. O sono negaria uma presença, negaria uma imagem, negaria uma coisa formulada, logo nega um objetivo, mas pode impor uma frincha neutra e aberta, um desejo que se arma, logo em seguida se desfaz, para logo em seguida se armar de novo etc. Fica apenas o desejo de que aquilo

fosse algo, ou pudesse vir a ser algo. Diz ele que é na "idéia de abstração do tempo, de 'fuga' do tempo, que Jorge de Lima considera 'a pedra de toque do verdadeiro poeta', e que no sono se reveste de um caráter, já não mais 'ideal', de pensamento, mas efetivo." (CABRAL: 1995, 687). O sono, "esta mesma tranqüilidade com que se morre" (CABRAL:1994, 688), seria "uma incursão periódica no eterno, que restabelece no homem esse equilíbrio que no poeta há de ser, necessariamente, um equilíbrio contra o mundo, contra o tempo." (CABRAL:1994, 688), para provocar aquilo que, talvez, João Cabral tenha lido em Joaquim Cardozo ao dizer que este era a sua mais importante referência: que o poema pode ser um contra através do desequilíbrio da imagem, que existe apenas para morrer, como um desejo, existe como uma profanação da imagem, de um esquecimento provocado pela assombração por dentro da imagem, o sono como uma pulsão de morte: o labirinto de traças, a zona de lama preta, o acontecimento branco; enfim, um procedimento.

Há um poema de Joaquim Cardozo de seu primeiro livro, **Poemas**, de 1947, intitulado *Poema do homem dormindo*, que é de onde, a meu ver, João Cabral retira todas as pistas indicativas para montar este seu texto, **Considerações sobre o poeta dormindo**. O poema prossegue, ou antecipa, a ladainha – entre a *tença* e a *renga* –, como uma forma de arenga, para levar a um termo, como também a um começo, aquela idéia de uma *enosís* que venho traçando, agora por dentro do sono como um lugar aberto para o neutro. O que perpassa o poema aqui não é situar-se apenas num qualquer "alhores", como em Hölderlin, mas é, a todo o instante da leitura de alguns de seus poemas, como neste em questão, também um sinal do "nenhures" a que convida, o sono, como uma linha que, supostamente existente, mas apagada, teria "sob os olhos a sombra tranqüila das coisas" criando quase um contraponto ao propor dentro do sono um outro estado de vigília; daí, sempre este algo que "o outra", numa travessia, como diz Silvina Rodrigues Lopes: "o homem é para além da sua sujeição de sujeito, é-se impossivelmente na divisão que *o outra* e que se permite que se diga, com Sófocles, na *Antígona*: "Há muitas coisas estranhas (espantosas), mas nada há mais estranho (espantoso) do que o homem". (LOPES: 2003, 165) É isto que chamo de deserto assombrado na poética de Joaquim Cardozo, porque para ele – o que leva de novo a imagem da criança e o desembrulho de Bloch – o homem que dorme é um menino, o homem que dorme seria / é mais puro que um menino, é um anjo, algo para além do humano, como o desejo, algo *ahumano*. Adiante, para Joaquim Cardozo, o homem que dorme está só, entre a acedia e o mover-se numa contemplação assombrosa, eis o deserto como sombra, porque ele se dá no fato de que este homem que está só vive um mundo diferente, é um ser de exceção (para tocar de novo a acedia via Aristóteles e Agamben), e também conhece o milagre, é aquele que pode fazer algo a partir de sua imaginação, que seria melhor que os mortos. Segue o poema, abaixo:

POEMA DO HOMEM DORMINDO

O homem que dorme é um menino.
 O homem que dorme é mais puro que um menino, é um anjo.
 O seu rosto parece uma noite de lua,
 Ele tem nas mãos o espírito úmido de um lago.
 Ele tem sob os olhos a sombra tranqüila das coisas.

No leito em que durmo não quero mulheres,
 Elas agitam o meu corpo e perturbam os meus sonhos.
 Para que macular assim a pureza encantadora do sono?

O homem que dorme está só,
 Vive num mundo só dele, num mundo diferente
 Onde qualquer lei científica pode ser alterada.
 O homem que dorme conhece o milagre.
 O homem que dorme imagina paraísos.
 O homem que dorme é melhor do que os mortos.
 (CARDOZO: 1947, 08)

O fato é que este poema acima pode até parecer uma legenda a esta questão acerca do sono, tratada acima, do que propõe no seu título como uma condição nominalista – um poeta dormindo –, ou do que fica aparente apenas como tema, mas é muito mais um desdobrar daquilo que pode comparecer como um aberto a uma distensão do poema como um problema do deserto e, de certa forma, como se cerrasse nele esta questão profunda através deste sono proposto por João Cabral. Este sono comparece como um prazer imaculado, e também como um lugar, um possível, uma reterritorialização ou um devir para alguma utopia. Deleuze vai dizer que o prazer “é a afecção de uma pessoa ou de um sujeito, é o único meio para uma pessoa ‘se encontrar’ no processo do desejo que a transborda; os prazeres, mesmo os mais artificiais, são reterritorializações. Mas justamente, será necessário reencontrar-se?” (1996: 18) A pergunta de Deleuze vem também como uma questão que não solicita resposta, mas sim fincar-se como um aberto da própria questão. É algo que emerge, que sai, uma impossibilidade, algo que “não se furta à experiência, mas é experiência daquilo que não se deixa mais eliminar nem propicia retraimento ou recuo, sem deixar de ser radicalmente diferente.” (BLANCHOT: 2001, 90)

Há um prazer imaculado, uma experiência para o neutro, numa personagem de um romance do escritor israelense Amós Oz, de 1994, intitulado **Não Diga Noite**. A personagem se chama Teo – não à toa, talvez, como cifra ou enigma –, um habitante do deserto e um praticante de uma dilação dolorosa do deserto como experiência, como desejo, reterritorialização, travessia: a do deserto em si mesmo. Teo pratica uma espera convulsiva e ao mesmo tempo paciente que parece fazê-lo ermar o espaço; diz ele: “Lá está o deserto. E ali, vez ou outra, levanta-se um redemoinho de poeira, se agita por um momento, se retorce, se remexe, se aquieta. E reaparece em outro lugar.” (OZ: 1997, 07) Teo é também incensado no ato amoroso e erótico quando olha, no mais absoluto silêncio, para sua esposa Noa. Ele apenas a observa chegar à noite em casa, depois de um dia de trabalho, e a acompanha com um olhar quieto, contemplativo, caminhando atrás dos passos vagarosos de Noa por todo o percurso dela pela casa, todos os dias. O deserto se mantém na caminhada de Teo que vinca a casa de si no arrastar de seus pés. Nesta contemplação silenciosa do prazer imaculado afirma: “Eu me satisfaço com minha casa e o deserto. (...) O que vou fazer o dia todo? Vou estudar o deserto, por exemplo, em longas caminhadas ao amanhecer, antes de tudo se tornar insuportavelmente quente.” (OZ: 1997, 46). Há um contraponto claro nesta percepção do deserto que aparece, por exemplo, nesta personagem de Amós Oz. Importante saber que Amós Oz é judeu, nascido em Jerusalém. Milita em um movimento pacifista israelense, o *Paz Agora*. Todos os seus romances tocam, de alguma forma, um deserto aflitivo do conflito entre judeus e árabes como uma tragédia cotidiana. Tocam também uma palavra profética, singular, num mover-se do que ele chama (e assim também intitulou um de seus livros, que são conferências) de “contra o fanatismo”:

O conflito palestino-israelense não é um filme de faroeste. Não é uma luta entre o bem e o mal. Vejo-o, antes, como uma tragédia, no sentido antigo e mais preciso da palavra ‘tragédia’: um choque entre certo e certo, entre uma reivindicação muito poderosa, muito profunda, muito convincente, e uma outra reivindicação muito diferente, mas não menos convincente, não menos poderosa, não menos humana. (OZ: 2004, 46)

O deserto de e para Amós Oz, além de geográfico e peninsular, é uma ilha figural infinita de vazios e mistérios – como o Nordeste, entre o sertão nordestino e as suas personagens, são para a poética de Joaquim Cardozo, e esta interpenetração, esta espécie de luz intensa, infensa, lembra muito o que ele, poeta-engenheiro, escreveu sobre a luz da pintura de Rembrandt, como já vimos antes: “uma queda vertiginosa de altos níveis de energia” (CARDOZO: 1956) e “uma chuva de partículas fulgurantes, ora explode no centro da tela como a desintegração instantânea de substâncias nucleares,

luz para onde avançam, atraídos e dominados, todos os seres que aspiram viver e dentro da qual são abraçados e consumidos.” (CARDOZO: 1956) Isto se monta numa diferença como deserto íntimo, mas não deixa de se montar também – nessa atmosfera de inúmeras ambivalências deste conflito real, doloroso e mortificante entre judeus e palestinos, por exemplo, no caso de Amós Oz – como uma experiência ética que se aproxima também de um deserto íntimo. Teo termina por inquirir a sua própria aflição num evento natural e misterioso que o agride, a chuva no deserto numa noite de inverno, uma constatação da tristeza: “Chuva no deserto numa noite de inverno, sabe, há algo de triste nisso. Bem mais triste do que a chuva caindo na época certa em lugares que não são *deserto*: é aflitivo, como se fosse um insulto proposital. (...) Por algum motivo, senti que esse dilúvio interferia com a minha percepção do deserto.” (OZ: 1997, 124)

Por fim, um outro poema de Joaquim Cardozo, que repete ainda a pergunta de Agamben: “o que devemos fazer com nossas imaginações?” (2007: 81), numa travessia, um esgarçar desta linha que corta o deserto, e também como uma *mora*, uma morada transitória da passagem, saindo da representação para elaborar uma escritura, uma outra cerca de avelós, é *A Nuvem Carolina*, poema de seu livro **Mundos Paralelos**, de 1970, que consta de uma parte do livro que recebe o título de *Versos Urgentes*. Versos urgentes que entram na expressão “paisagem, profundamente” como uma serenidade de percepção para tocar o deserto íntimo, deserto que está o tempo inteiro como uma falha na linguagem, um traço na desordem, a sua luta cósmica, a sua dignidade, o neutro, para desejar o desejo, querer querer. Assim, numa pergunta de Teo, a personagem de Amós Oz, que compõe uma expressão extrema e sem nenhum convencimento da falha que é a linguagem; “como manter controle sobre o desastre”. (OZ: 1997, 98), é possível pensar que Joaquim Cardozo também consegue fazer por dentro de sua poética esta mesma questão num aberto para a travessia pelo deserto através da assombração dessa nuvem que não é outra coisa antes do nome-enigma senão sombra.

Esse poema roça, sem dizer ou responder se há ou não uma possibilidade de controle sobre o desastre, no que Joaquim Cardozo escreveu num relato intitulado *Variações Sobre uma Vida*, sem data e manuscrito, e não publicado, quando diz acerca de um espaço que não tem marcas, um espaço sem qualidades, onde o que consta não é outra coisa senão um desejo de uma personagem sem nome e doente, que para aproximar-se de um pensamento para a graça injeta-se na vida através da sombra de uma nuvem que lhe traga, engole, como se o colocasse diante de um abismo. É um fragmento de sombra noturna, que vem por dentro cobrindo o tempo e a história de uma vida com uma presença infinita de tortura, de sofrimento e de dor. A nuvem sabe da personagem, sabe que ali há uma ausência, um desencontro com o mundo, uma falta, um descolamento para qualquer origem, e lhe

penetra a cabeça como uma luz invasora que lhe “despertava, na sua lembrança, idéias vagas, imprecisas, imperfeitas, indeterminadas.” Abaixo, o fragmento inicial do relato citado:

No princípio, contra ele sempre aparecia a sombra de uma nuvem; toda vez que ele abria a janela e olhava para fora, aquela sombra estava à sua espera, e ficava ali defronte, como que a querer dizer alguma coisa, a lhe contar a revelação de um segredo que somente ela possuía e a ele é que devia comunicar; a presença daquela sombra o torturava; de onde teria vindo aquela nuvem acompanhada da sua sombra, o que desejava saber dele aquela sombra sempre a vigiá-lo, tornando-se uma presença importuna e desagradável? Uma presença que a vida lhe amargurava e que só lhe trazia infelicidade e desgosto! Retirava-se, fechava a janela.

Era a sombra de uma nuvem, menos mesmo que uma nuvem que estava constantemente à sua espera, do outro lado da rua e que, com uma inexplicável insistência, o impedia de olhar o céu, de olhar mesmo outras nuvens.

Era a sombra de uma nuvem, um fragmento de noite que ficava durante o dia a persegui-lo, um fragmento de noite, de uma daquelas noites em que vivia perdido nos bairros longínquos das cidades onde em seu tempo de moço se divertia; era um fragmento de sombra noturna.

Quando ele saía, na rua, a sombra o acompanhava; e os objetos que ele desejava, ou esperava que lhe viessem às mãos, vinham, mas fugiam sentindo próxima a sombra escura; esta, por sua vez, também sumia de repente, andava por outros lugares; sentia então um alívio, pensava que da nuvem enfim estava livre; prosseguia, feliz, o seu passeio pelas ruas da cidade, supondo que não mais a veria; e, subitamente, lá estava a nuvem de novo, na esquina de uma rua, e mais sombria ainda.

Assim se passaram os dias; às vezes ia para o interior do Estado; às vezes viajava para lugares mais longes e, quando julgava estar livre, observava que a nuvem teimava em persegui-lo; no hotel, no jardim, nas praças da cidade por onde passava em viagem, lá estava, a cobrir a sua cabeça, a sombra da nuvem; não sabia dizer como a nuvem poderia saber da sua ausência, como conseguia encontrá-lo e reconhecê-lo.

No princípio foi uma sombra de nuvem, depois foi uma luz, luz fria, gelada, que batia na sua cabeça e penetrava no seu pensamento; vinha de longe, através da janela, ao amanhecer, e feria a sua testa quando estava ainda adormecido; aquilo lhe parecia um aviso; aquela luz lembrava-lhe uma sonda que penetrava no seu cérebro, numa especulação angustiada e dolorida...

Aquela luz despertava, na sua lembrança, idéias vagas, imprecisas, imperfeitas, indeterminadas; era a luz de uma estrela longínqua que se refratava no vidro da janela; era a luz, talvez, de um fósforo riscado no escuro por mão invisível.

(CARDOZO: manuscrito, s.d.)

O narrador, nesse relato, pressupõe que esta nuvem, que é apenas uma sombra de nuvem para esta personagem, ou seja, é apenas uma imagem da imagem, uma contingência que o persegue grudada em seu pensamento, é também uma ausência ou uma assombração, porque é antes um deserto íntimo, uma fraga, porque – diz narrador num outro momento do relato – pode ser que esta fraga possa lançar este corpo numa acedia sem fim: “Pode ser que tenhamos vindo do nada ou da eternidade, isto é, no espaço onde estivemos antes de nascer nada exista ou tudo exista para sempre; entre o nada e a eternidade não há transição ou passagem; entre o que nada existe e a existência total o que existe é uma seqüência de nada, uma travessia consciente, homo-existente.”

O que acontece neste relato é o que vai acontecer da mesma forma no poema *Uma Nuvem Carolina*, abaixo, o que na poética de Joaquim Cardozo está entre o poder da palavra e aquilo que é também gesto. Ele diz em versos que saltam do poema que “*Da formalização dos gestos da Natureza / Pode nascer sempre uma nova linguagem*”. Esta construção de uma sombra de nuvem que carrega um nome como se fosse um nome para o fora, um enigma, Carolina, que além de ser uma referência do afetivo perdido da memória, é ao mesmo tempo uma referência ao espaço como “uma antepoca / Mais remota profunda da sua origem”. Não que Joaquim Cardozo aceite o desastre ao propor uma antepoca que corta a memória, mas desconfia dele através de seu convencimento da existência do mistério e do que o assombra, como milagre. Porque o deserto, ao se fazer também contingente, se confirma também como um mar aberto de abismos – “Gestos de fuga, de fraga, de fronde e curso d’água”, “uma linguagem nova quase toda indecível” (quase ao mesmo tempo, ou antes, da proposta de Derrida), “senti que eram gestos, e gestos são palavras” –, como uma miragem, depois como um céu, como uma água em curso e pesada, depois como uma possibilidade de nome e, principalmente, ao se desfazer num ermo do espaço, como um nunca, como um jamais (um tempo sem), como um não que reage ao peso da história e à catástrofe através do lampejo do instante e do desejo – “Como numa só voz os gestos se fundiram, / A mim aderiram, a mim se ajustaram (juntos/disjuntos)” –, até tocar a aparência radical do enigma, e do assombro: “Como se fosse objeto de sonho e de magia”.

A NUVEM CAROLINA

No alpendre da casa de um antigo sítio

Onde morei por longo tempo – longos trabalhos –
 Todas as manhãs eu vinha ver o dia
 Que sobre as cajazeiras, longe, amanhecia.
 Ao lado, ao alto permaneciam. . . entre-havia
 Dois morros de matas virgens coroados.
 Na abertura desses montes, sempre aparecia,
 Na mesma posição, na mesma hora matutina,
 Uma nuvem cor-de-cinza e leve bruma,
 Com fímbrias e vestígios cor-de-ouro;
 – Uma nuvem ficava entre os dois capões do mato
 Por alguns quantos de tempos,
 Por alguns modos de sombras temporais.

Uma vez tive a impressão que ela me acenava,
 Me fazia, e tanto me fazia, em mímica, sinais:
 – Gestos de fuga, de fraga, de fronde e curso d'água –
 Símbolos de uma linguagem nova quase toda indecível;
 Não compreendi, a princípio, aquilo, o que nela significava,
 Mas senti que eram gestos, e gestos são palavras.

*Da formalização dos gestos da Natureza
 Pode nascer sempre uma linguagem.*

Resolvi subir o morro pela beira do corgo,
 Plantado de jaqueiras novinhas.
 E fui caminhando até junto da abertura das matas
 Onde a formosa nuvem de cinza e ouro
 Me aguardava. Perto cheguei.
 Como numa só voz os gestos se fundiram,
 A mim aderiram, a mim se ajustaram (juntos/disjuntos)
 A mim se advinharam,
 E enfim disseram em voz nevoenta:
 – Estou cansada de ser um vôo,
 Um vôo viúvo de uma asa; desejava ter
 Comigo a asa. . . uma asa que fugisse, que batesse,
 Que vibrasse no ar com um som. . .
 – E eu lhe disse: – Por que apenas uma asa?

Podias ter/ser um ramo, um ramo de flores.
 Um ramo de folhas verdes e sobreverdes,
 Ramo de uma árvore das mais belas desta mata.
 – E ela: – Ah! Quem me dera!
 Me vestir de amarelo nos dias de Pau D'Arco,
 Me vestir de roxas sucupiras nos momentos dos ares tristes.
 Quem me dera!
 – Voltei a dizer-lhe: – E por que não um animal?
 Um animal que exprimisse os atos da asa?
 Ou. . . mesmo qualquer um outro do teu agrado?
 – Ela: – Sim, seria bom, gostaria de ser uma garça
 Que é, só e toda, uma asa. Mas, poderia ser uma ovelha
 Pastando o dia todo nos deslizos das colinas
 Ou uma novilha já no momento da necessidade
 Do amor. Podia ser uma novilha amorosa.
 – De súbito me veio a pergunta: – E uma mulher?
 Nunca pensaste em ser uma mulher?

Senti que a nuvem, toda em gestos de fraga e curso d'água,
 Me transmitiu uma expressão de espanto.
 Uma expressão de extrema. . . extrema o quê?
 – Perdi o contato com a linha dos seus gestos;
 Mas voltei a compreender logo em seguida.
 Falou, depois de algum tempo:
 – Pensei, sim, pensei muitas vezes
 Mas, por fim de tudo pensando, concluí
 Que mais valeria possuir de novo a asa:
 Mulher deste meu vôo. No meu pensamento,
 Ser árvore, ser ovelha, ou ser mulher
 Que valem? Todas morreram.
 Todas se perderam, todas me. . . esqueceram.

*A nuvem se refere a uma anteépoca
 Mais remota profunda da sua origem.*

Com essas palavras começou a se esconder
 Por detrás do morro, sem mesmo um gesto de despedido abandono.

– Nuvem de ouro e cinza, se fosses mulher
Eu te chamaria Carolina:
Carolina se chamaram minha mãe e minha irmã.
Ambas, há muito, faleceram,
Mas eu, em ti, as saudaria todas as manhãs.

Com as minhas últimas palavras, a nuvem
Levada pelo vento, já se ocultara,
Como em outros dias, por detrás da mata.
Desci o corgo, pela sua margem de gramíneas,
Ao longo, longo das jaqueiras novinhas;
Voltei a casa, e dessa conversa, e mais de tudo, esqueci.

Tarde da noite daquele dia, um vento forte: um sopro frio/forte,
Uma chuva contínua e prolongada
Passaram sobre o telhado; as bâtegas bateram
Sobre as telhas, como dedos num teclado.
– O vento soando entre as ripas e os caibros,
Como o ar nos tubos de um órgão. –
Era uma chuva noturna, como muitas outras, e a sua música banal
Cantava no silêncio dos ares campesinos.
– Desperto, escutei toda a sua sinfonia. . .

Notei, porém, que acompanhando o som da chuva, havia
Qualquer coisa de choro e pranto malogrado.
De inundado rumor de mágoa se envolvia,
Em vento e chuva, a casa toda:
Como se fosse objeto de sonho e de magia,
Pelos ares da noite alguém chorava.
Enfim passou a forte chuva, num adeus de aguaceiro
E o silêncio voltou muito limpo e lavado.
Passou. Tudo tornou ao sossego campestre.
– Dormi até o fim da noite.

Na manhã seguinte, como sempre, ao alpendre
Saí, para ver o dia, para ver o dia,
Que sobre as cajazeiras, longe, amanhecia.

Ao lado, ao alto, entre morros, tudo era vazio:
 A nuvem cinza e ouro àquele dia
 Não aparecera entre os capões do mato: não. não2. não3. . . não. . .
 Em todas as manhãs seguintes. . . sucessivas. . .
 – Nunca/não surgiu, surgiu nunca/jamais
 Com gestos de fuga e longo vôo.
 – Gestos de fraga, de fronde e curso d'água.

No terreno liso da composição linear

Poderemos fazer nascer, se quisermos

Algumas árvores lógicas.

(CARDOZO: 1970, 176 / 179)

Esta negação de uma composição para um pensamento lógico, da *ratio*, porque tomada pela bruma que assombra por dentro do deserto íntimo do ser, está na fraga sem fim do poema *A Nuvem Carolina* e em quase toda a poética de Joaquim Cardozo. A nuvem aqui, no poema, é a imagem desfeita, a escultura folheada, deserta, porque ela nunca se faz ou surge, numa imagem da imagem sem fim que aparece várias vezes no poema, num rodopio infinito de espelhamentos alucinatórios: “– Nunca/não surgiu, surgiu nunca/jamais / Com gestos de fuga e longo vôo. / – Gestos de fraga, de fronde e curso d'água.”; e aí, talvez, uma permissão para pensar, por exemplo, a experiência do desejo de sua poesia como uma santidade, como sugere Bataille, muito próxima do desejo para o erotismo, seja como uma aproximação de seu sem lugar como o de Benito Cereno, seja com os vestígios das linhas cortando o deserto no vinco dos trabalhos de Richard Long, ou no outro deserto de Teo entre as figurações da paisagem e os abandonos de si, ou no seu próprio e outro deserto íntimo e assombrado por um espectralismo da graça etc. Todas suas outras diferenças parecem se pautar, enfim, como experiências-limite. E é esta experiência-limite que se, numa burocracia do olhar em torno do poema, nos priva tocar neste mesmo poema como uma putrefação e como uma resistência-passiva da morte, como existência possível para desfazer o território e propor um gesto: o poema como um gesto de nuvem e sombra. É ainda Drummond quem vai dizer simples, fechando o ponto, e legitimando o gesto da poética de Joaquim Cardozo e tocando particularmente neste poema:

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

Nuvem Carolina, que é uma de minhas companhias silenciosas de vida." (ANDRADE: Manuscrito s. d.)

Reporto-me, ainda, a duas frases de Joaquim Cardozo, num texto de 1956 sobre uma exposição retrospectiva das gravuras de Goeldi, no MAM, do Rio de Janeiro (Para Todos: Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 11, p. 9, 2ª quinz. out. 1956), quando escreve sobre estas gravuras parece escrever de fato é acerca do seu gesto poético. Primeiro: "essas turvações aparecem como se na atmosfera pairasse uma névoa seca, envolvendo, abrumando o espaço, e tornando as cores mais amortecidas, em virtude do deslocamento das raias do espectro luminoso"; e segundo, que "Em tudo há o silêncio, há um silêncio na chuva e no vento, há um 'silêncio no mar', e ainda tudo é deserto; há o silêncio das casas desertas, há o silêncio deserto da vida, mas em tudo há também uma aceitação cordial, aceitação do silêncio e do deserto da vida". Assim, algumas questões para a poesia de Joaquim Cardozo, a partir de sua poética, poderiam continuar a ser: qual o sentido de lugar, em qual tempo, e qual o litoral do mundo quando a *mora* é também a do mundo ausente, desterritório e confim, qual o texto ou o lugar que viaja e que se desloca de um tempo que não era antes para um tempo que não é depois, mas apenas um OUTRO, mesmo se um deserto, como esta sempre "*paisagem, profundamente*" entre uma *poeira* e uma *arquitetura* da história. E paisagem, como Deleuze a pontua, como aquilo "que não é somente um meio mas um mundo desterritorializado" (1996: 38). São as zonas e os tons de sua poesia, os seus *com-fins*, ao dizer que nada ali ou aqui ou acolá se representa, mas se apresenta como um deserto que é todo ele uma pauta de sombras, de assombração, para tocar a esperança do mundo, por fim, uma fala de Joaquim Cardozo que pode pontuar estas questões e termina por abrir o deserto, um seu instante, um seu outro território e dar a ver a sua poesia também num senso de apresentação e uma cosmogonia: "Todo o universo é um só brinquedo de criança:/ Entretidos com ele os sábios morrem, cansados de brincar...". E é exatamente, talvez ou provável, este o ponto para Joaquim Cardozo: tocar em nada é talvez tocar ainda, como possibilidade, numa paisagem do instante; a esperança do mundo através do poema, um outro "princípio esperança", que desfaça também a retomada ingênua de um moderno nacional para se reinventar, e que possa vir a ser um apontamento a um desacordo com o presente, um devir, mesmo que se num *começar* artificial porque assombroso. Talvez aqui o *museu de cabeças* da história.

três

deserto – museu de cabeças

No trem, pelo deserto

As vozes frias
Anulam toda chance de existência.
Jogam cartas terríveis
Batem fotografias perigosas
Não temem. Falam. Passam,
Na chacina do raro ostentam sua miséria.

Ninguém veste de verde. Um só
Parece vivo, aberto – e esse dorme.
As aves lentas voam seus presságios
E a brisa morna engendra flores duras
Na secura dos cactos.

Alguém pergunta: “Estamos perto?” E estamos longe
E nem rastro de chuva. E nada pode
Salvar a tarde.

(Só se um milagre, um touro
Surgisse dentre os trilhos para enfrentar a fera
Se algo fértil enorme aqui brotasse
Se liberto quem dorme se acordasse).

Mário Faustino

em **Primeiros Poemas**, 1952

primeiro móbil

A imagem que inicia esta parte do trabalho comparece anotada entre uma idéia já construída pelo senso comum e pelo olhar mais simples sobre as questões da modernidade; e é talvez uma espécie de contorno pedagógico a uma primeira idéia do que se convencionou chamar modernidade, de um lado, modernismo do outro, ou moderno como um conceito e variações do conceito. É a imagem de um trem, com todos os seus entornos de barulho e solavanco, e na velocidade mais alta possível, invadindo uma estação. Num amplo da imagem, entre um misto de fascínio e sobressalto, a multidão que espera na estação – sempre de passagem – ao mesmo tempo em que rejeita a máquina num gesto suspenso, também procura se aproximar para adentrar os seus vagões. Aos poucos, enquanto articula um lugar para o pensamento, a multidão procura adaptar seus corpos à máquina, confortando-os por dentro da medida paradoxal do quanto é e do quanto pode um adequar-se, um ajustar-se, um moldar-se. Tudo isso para uma busca de equilíbrio entre homem e aparelho, entre humano e prótese. É um remanejamento social, uma “deportação da atenção, do face a face humano, do contato urbano, para a interface homem / máquina.” (VIRILIO: 1999, 12)

Antes, num primeiro impulso, este movimento do homem é feito através do olhar, que é uma espécie de nova marca moderna, individual, particular, tomada como seminal e, portanto, também sintoma de um *começar* paradoxal, numa espécie de *fronteira da alteridade radical*; depois, ao penetrar a máquina, como um segundo impulso, o movimento do paradoxo se anima, num indo e vindo ininterrupto, no fluxo e no contra-fluxo, no desenho de um traço de *duração* que também, deixando-se penetrar, pode ser lido como elemento tátil da imagem dialética. Paul Virilio diz que uma rapidez do deslocamento ferroviário provoca na multidão um “tempo quase parado, um tempo que para eles passa com desesperadora lentidão, afetando-os com uma marcha lenta psicomotora que evita com que eles se movam por si mesmos.” (1996: 74) É esta a imagem que, como terceiro impulso, surge capturada pelas câmeras do cinematógrafo, e quando é exposta numa tela plana e de superfície se impõe como um estilhaço da noção de perspectiva clássica do espaço. A imagem surge abruptamente nessa tela plana, vem num crescendo em direção aos olhares fantasmáticos de uma multidão estupefata, vincando uma outra sugestão de tempo e uma quase assombração da imagem. A imagem vem sem desviar-se de seu eixo imaginário, vem de frente como uma manada de elefantes ou bois selvagens, desgovernada, vem em direção a esta massa (agora composta de outro nome: espectadores) entre assustada e fascinada, que se esforça para tentar adaptar-se a esse outro aparelho e a essa outra dimensão do espaço que é o cinema. O cinema aponta para uma convergência entre o mecânico e o orgânico, entre as características da noção de ambiente e as perturbações na percepção e no conhecimento do tempo e do espaço, e da história, e provoca de fato uma veleidade de perigo e

vertigem acerca da linguagem como representação. Uma linguagem que oscila entre o que seria um peso e o que seria uma leveza dos objetos no espaço do mundo, como experiência semovente da inércia e da aceleração do mais ordinário e precário da vida cotidiana.

Para adensar o plano prismático do quão comum essa imagem do trem se configura para o homem moderno, faço uso de um outro comum que seria a ampliação de algumas pautas de Walter Benjamin sobre o cinema em duas de suas afirmações, quando o cinema provoca um aprofundamento no que se pode perceber. Primeiro ele propõe um alargamento desta imagem que se elabora entre o homem e o espaço até o momento quando ela atinge esta ilusão que o cinema provoca, a do quanto pode ser a si mesma como imagem; e depois do quanto pode ser como uma outra que surge apenas porque é provocada a partir do cinema. Benjamin diz que há um perigo na constituição dessas imagens; diz que o cinema favorece o desmanche, que a imagem parece se desmanchar como aderência, ou mais propriamente, como experiência: “O cinema é a forma de arte que corresponde à vida cada vez mais perigosa, destinada ao homem de hoje. A necessidade de se submeter a efeitos de choque constitui uma adaptação do homem aos perigos que o ameaçam.” (BENJAMIN: 1985, 25) Ao adaptar-se aos perigos, o homem parece não se lançar mais no mundo de uma forma comprometida com ele, o homem aceita os desmontes do progresso e se desobriga, se resigna, torna-se isento, o que pode tornar o homem – ao ser engolido pelo otimismo do progresso – num ser ausente de iniciativas, passivo, imóvel. Tanto que Benjamin chega a pressupor que é possível uma tarefa social para o cinema, como se fosse uma emenda, ao tentar criar um equilíbrio entre o homem e a máquina, entre o homem e seus aparelhos de passagem e vida, de estar e de morar, porque o cinema explode com a noção de espaço, e arremessa o homem entre as ruínas, numa distância sem fim, para empreender caminho entre estas ruínas:

Uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. (...) Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância.

(BENJAMIN: 1985, 189)

O alvoroço no modelo de espaço, de espaço cotidiano, criado por estas impressões sobre estas imagens indica um pensamento acerca do trem como fulguração do moderno e, principalmente, do moderno como uma velocidade, uma política para a velocidade, uma concepção dromológica, uma

dromologia, como indica Paul Virilio: “Dromologia vem de DROMOS, corrida. Portanto é a lógica da corrida.” (1996: 46) e “Houve coincidência, com toda certeza, mas não há convergência entre o progresso dromológico e o que se convencionou chamar de progresso humano e social.” (1996: 95) Assim, esta velocidade parece criar alguns impasses para que esta imagem possa ser, também, uma sugestão que se desloque e se descole para um outro sentido da experiência moderna, como a de abrir caminhos entre as ruínas por dentro e por fora numa idéia de uma poética que passa a ocupar um lugar para uma outra “*escavação da experiência*” num contra a idéia protocolar do moderno, para agora propor um mover que é ao mesmo tempo o de reter e de deixar ir, no tempo inseguro do instante, sem antes – sem depois – sem agora, como o senso proposto por Joaquim Cardozo do que poderia ser “*uma paisagem, profundamente*” por dentro de seu deserto íntimo, seu desterritório, para interferir radicalmente na catástrofe. Para Joaquim Cardozo, o trem comparece desde o começo numa outra esfera da paisagem fixa da máquina. Num relato (manuscrito, s.d.) intitulado *Na Estação*, o narrador inscreve uma cena, a certa altura, que modula a relação do ser com a máquina para uma instância de sentido ausente; o trem está na memória como o mundo numa abertura cósmica a partir do espaço que nos toca e que também tocamos, mas agora desfeito e sem as dimensões mais arbitrárias do peso e da leveza como apenas imposições das leis da física:

A princípio lembrava, de maneira vaga e indecisa, as diferentes pessoas que viajavam, os que desciam nas diversas estações, em Areias, em Tejipió, em Socorro, em Jaboatão. Essas figuras quase apagadas de pessoas iam, aos poucos, aparecendo do fundo de minha memória; gente que eu evocava e ia reconhecendo, como também as paisagens onde passava o trem, com árvores altas nas colinas, com pequenos rios correndo embaixo nos profundos vales, com morros de pedras de onde a água límpida escorria. Nessa lembrança – eu ainda muito jovem e inexperiente – eu aparecia, como agora, sentado naquele grande sofá esperando ou conversando com um companheiro de trem; com Reinaldo, por exemplo, o pianista que voltava do cinema onde era chefe da pequena orquestra do, na época, mais importante cinema do Recife.

Mergulhado nessa meditação – não sei quanto tempo passei – veio-me a vontade de abandonar aquele lugar deserto, sem sopro sequer do vento mais leve, sem o som mais ligeiro de uma voz ou choro de criança. Por que estava ali dentro daquele silêncio?

Nancy diz que o espaço como busca de um sentido se faz numa miríade de mosaicos, que são deflagrações que se propagam com lenta fulguração, porque “la velocidad en cuanto inmóvil de

movimientos que atraviesan el espacio menos de lo que lo abren y menos de lo que espacian a él mismo en sus móviles y sus mociones, universo en expansión y/o implosión.” (1993: 65) O que diz Nancy pode ser apontado para o que Joaquim Cardozo escreve, neste pequeno trecho, como um silêncio ao sentido do mundo, o seu deserto por dentro do trem que explode e implode num mesmo tempo cósmico. Ou um trem que atravessa o seu próprio deserto de ser, uma espécie de “espacio-textura de espacios huidizos, curvos, invaginados (...), universo cuya unidad no es más que la unicidad em si abierta, distendida, distanciada, difractada, desmultiplicada, diferida.” (NANCY: 1993, 65) Aquilo que Benjamin também diz como uma espécie de recusa em pegar o trem do mundo moderno apenas como um hábito, e que relampeja numa inércia do coração, num saber de cor, através da acedia, “que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz.” (BENJAMIN: 1985, 225), para escovar a história num contra mover, mover a história a contrapelo; este contra mover se dá numa reflexão sobre os despojos da história (que para ele são os bens culturais) e, principalmente, num contra mover que refaz um lugar destes despojos mesmo que através do horror num sem sentido da história. Para Benjamin, nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. É a isto que na *Tese VI*, já citada na parte anterior deste trabalho, Benjamin chama de articular historicamente um passado, arrancar uma tradição do conformismo, apoderar-se dela para fazê-la relampejar num instante de perigo, num *cairós*. Mas é na *Tese IX Acerca do Conceito de História*, a partir do anjo de Klee, o *Angelus Novus*, que Benjamin comenta sobre o que ele chama de uma “catástrofe sem trégua”, de uma catástrofe que se monta em “um amontoado de escombros que cresce até o céu”; porque para ele a simples idéia de um progresso linear da história (como a imagem do trem que entra uma estação e faz com que uma multidão crie o hábito de pensar que agora há um equilíbrio entre o gesto impensado e a prótese, um projeto de *endocolonização*) pode levar a uma repetição do passado, e com isso a novas catástrofes cada vez maiores e mais desoladoras. Diz a conhecida tese de Benjamin:

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu.

(BENJAMIN: 1985, 226)

E é este impasse entre ser da história que vinca a poética de Joaquim Cardozo por dentro como um trem pelo deserto – “Alguém pergunta: ‘Estamos perto?’ E estamos longe” (FAUSTINO: 1985, 193) –, um poética que arma um impasse ao ser para a história, na fulguração de uma imagem que desdobra todas as anteriores tratadas até aqui: um instante e uma interferência no *museu de cabeças* da história. Uma imagem que vem como o anjo de Klee na tese de Benjamin, e que pode vincar a poética de Joaquim Cardozo como um agenciamento do problema moderno como se fosse um avesso do território, um peso às avessas, que pode estar ali, ou aqui, ou acolá, tanto faz, ou nem estar, já ter sido, como uma zona de fronteira, movediça, pantanosa, em que a própria noção de fronteira desapareça, sendo ela mesma um elemento incorporado, de incorporação; contraditório, às avessas, segunda natureza ou artificial, mas sempre e antes um campo de tensões, um *com-fim*, um deserto. Para Joaquim Cardozo a pintura de Klee cumpre um afastamento da pintura abstrata, porque “a nova arte ‘abstrata’ das idéias de Klee teria alcançado na cidade sagrada de Kaiman aquela objetividade do homem oriental, força, energia que não cessa e sempre se transforma, já presente na literatura védica.” (CARDOZO: 1955, 04).

Essa fulguração de um *museu de cabeças* comparece, pois, como uma imagem para ver o outro, como a dobra de uma paisagem para ver e um às avessas do que se contempla como visto, e está em uma peça de teatro de Joaquim Cardozo, intitulada **Antonio Conselheiro**, que foi publicada pela primeira vez em 1975. Roland Barthes nos lembra em seu livro **Incidentes** que a palavra *teatro* vem do grego, e “vem de um verbo que quer dizer *ver*.” (BARTHES: 2004: 54)¹ Assim, a palavra *teatro* significa não só um gênero de arte, mas também uma idéia de casa, ou ainda uma idéia de lugar, de uma edificação, em que se apresenta uma variação em tipos de espetáculo. Ela provém da forma grega *théatron*, derivada do verbo *theaomai*, que para nós significa “ver”, e do substantivo *thea*, que

¹ Um desdobramento a este *ver* dito por Barthes em seu **Incidentes**, numa de suas anotações de *flânerie*, acerca de um certo “desejo de escrever”, na posição fundamental de “*quem faz alguma coisa*” como uma interdição para além da fala que suplica, diz pontualmente aquilo que já usei como uma das epígrafes desse trabalho: “Coloco-me na posição de quem faz alguma coisa, e não mais na de quem fala sobre alguma coisa: não estudo um produto, endosso uma produção; suprimo o discurso sobre o discurso; o mundo já não vem a mim sob a forma de um objeto, mas sob a de uma escrita, quer dizer, de uma prática: passo a outro tipo de saber (o do Amador)...” (BARTHES, 2004: VIII). O que deixa possível entender um risco de *superfície* do modernismo ausente, por exemplo, de Joaquim Cardozo. Numa parte do livro intitulada *Noites de Paris*, de 25 de agosto de 1979, Barthes traça uma proposição interrogativa aparentemente solta e que passa a fazer muito sentido nesta ausência; diz ele, quando volta para casa depois de perambular pela noite vazia, e de volta para leitura de **Memórias de Além-túmulo**, de Chateaubriand, sobre a história de Napoleão, “o verdadeiro livro”: “Sempre este pensamento: e se os Modernos estivessem enganados? Se não tivessem talento?” (BARTHES, 2004: 69)

seria “vista”, no sentido de um panorama, ou uma paisagem, talvez. A forma em latim, por sua vez, é *teatrum*, que seria um lugar em que se vai para ver. No quarto quadro do segundo ato da peça (a peça tem dois atos), armando um lugar para uma imagem que está ali para *ser vista*, desenvolve-se uma cena central que é representada numa galeria com vitrinas alinhadas, onde estão expostas algumas cabeças de alguns personagens da história, todas elas dispostas na mais perfeita e estudada ordem; e são todas elas cabeças que foram separadas de seus corpos, decapitadas. O que está ali para se ver é um museu em formato de degraus, como o teatro grego, uma arena em degraus, como uma escada que sobe até o céu (cena que era muito comum no sertão nordestino), com as cabeças de São João Batista, de Maria Stuart, de André Chénier, de Cícero, de Maria Antonieta, de Maria Bonita, Lampião, de Tiradentes, de Ribas, de Antonio Conselheiro etc.

Este museu de cabeças está ali como um cenário-suplementar da peça, e entram na sala as duas personagens protagonistas, que se chamam João e Maria, um casal de namorados. E nada mais comum, gasto, usado, como representação dos casos de homonímia no sertão nordestino, do que os nomes João e Maria. Entre arvorados e distraídos, um por causa do outro, terminam por não prestar atenção nos objetos que lhes são apresentados por uma voz; voz que também não ouvem, ou não ouvem muito, apenas um breve rumor desta voz que vem de um alto-falante (o alto-falante da história?) que esbraveja violentamente mesmo sem ser ouvido e anuncia para eles, fileira por fileira, as cabeças expostas nas vitrinas, cabeça por cabeça. Até que os gritos do Alto-falante, que está ali também como uma espécie de personagem, vêm como um rumor da voz; e as vitrinas, agora todas apagadas, vão sendo iluminadas uma a uma, numa seriação vertiginosa e descontínua de silêncio e da história, iluminando também as cabeças para chamar atenção, como uma saliência, para o amontoado de escombros que cresce diante deles em cada estouro singular de luz e de nome. Eles agora têm os rostos voltados para um passado disforme, que não sabem, não conhecem, nem entendem, não ouvem e, ao mesmo tempo em que se questionam acerca do que tentam ver, trocam também impulsos amorosos.

O gesto entre as duas personagens é o tempo inteiro erótico e desejante, como numa fala de João para Maria: “Já não tenho mais palavras / Para contar-te o meu desejo; / Já não tenho gestos para possuir / O teu contato e fazer / eu tato em ti mais penetrante.”, e na resposta de Maria a João: “Palavra! Tudo é palavra? Gesto! / Tudo é mesmo gesto. / Que venha aquele que há de ser, / Aquele que será único e para sempre / Em mim. A tua palavra é um vôo, / O meu gesto é um grito.” Entre a história e um desejo privado para uma outra história singular e erótica, a cena segue se desenrolando e sugerindo que as personagens agora estão no meio de uma cadeia de eventos que aparece diante delas, e elas vêem um lampejo, num *cairós*, que pode interferir na catástrofe que se amontoa em escombros, arremessada diante de seus pés por dentro do desejo que sentem. Joaquim Cardozo

insere o gesto sobre a palavra, o gesto indefinido de João e Maria, convulsivo, descompassado, sempre outro, indefinidamente outro, que é uma suspensão para tocar um limite, para apontar e inscrever um limite, mas sem negociar, sem abolir a política da graça de uma potência num corpo comum; o de que escrever é para o outro, escrever significa, como disse Nancy (já citado), escrever a causa do outro. E assim, abaixo, se anuncia o quadro da peça, quando se ilumina a primeira vitrina, iniciada pela voz secreta e sem nome (e inesperada, como são todas as vozes que aparecem nos poemas e outros textos de Joaquim Cardozo) que sai do Alto-falante, da aparição da primeira cabeça de São João Batista até a da última cabeça, de Antonio Conselheiro:

Alto-falante

Esta é a cabeça de São João Batista,
 É a peça mais rica deste museu;
 Foi um santo, como todos sabem.
 A sua cabeça foi desejada por Salomé,
 A bailarina e amante de Herodes;
 Esta peça nos foi legada pela própria dançarina;
 Esta é a cabeça do primeiro santo: São João.

Maria (*pára, volta-se para João e olha-o amorosamente nos olhos*)

João! Querido João! Quero mirar-me
 No espelho d'água dos teus olhos, João:
 Quero receber o batismo dos teus olhos,
 O batismo do teu sangue.

João Os meus olhos, Maria, são mãos de água.

Com as mãos dos meus olhos
 Inundarei os teus cabelos;
 Porei sobre o teu rosto as minhas mãos
 Molhadas dos meus olhos.
 Pelo calor do nosso sangue, um dia,
 Se dará a confluência de nossos olhos.

Durante o diálogo dos namorados, a voz do alto-falante diminui de intensidade, e apenas se percebe um rumor indistinto.

João (*erguendo um pouco os olhos para o alto*)

Ouviste uma voz? Parece que neste silêncio

Soou uma voz... Uma voz inesperada...

Maria Uma voz? Só a tua eu ouço,
Somente a tua voz é letra, é forma, é som,
Somente a tua voz é carne, João.

Agora aparece iluminada a vitrina, onde está a cabeça de Cícero, o grande orador romano.

Alto-falante

Está vitrina contém a cabeça de Cícero,
O grande advogado e orador romano;
Está colocada na própria tribuna
Onde foi posta por Marco Antônio,
A quem o Museu deve esta peça admirável.
Parece que ainda tem na boca
Suas últimas palavras.

João Já não tenho mais palavras
Para contar-te o meu desejo;
Já não tenho gestos para possuir
O teu contato e fazer
O meu tato em ti mais penetrante.

Maria Palavra! Tudo é palavra? Gesto!
Tudo é mesmo gesto.
Que venha aquele que há de ser,
Aquele que será único e para sempre
Em mim. A tua palavra é um vôo,
O meu gesto é um grito.

(a vitrina anterior apaga-se, ilumina-se a seguinte)

Alto-falante

Um poeta!
Eis aqui a cabeça de um poeta
Que morreu guilhotinado: André Chénier!
Ninguém mais se lembra dele
Como poeta, mas o ouve cantar

Em muitos palcos, por atores
 Que esqueceram os seus versos.
 Aqui está André Chenier!

João Em vez de andarmos aqui neste lugar
 Onde há tanto silêncio, Maria,
 Podíamos ir passear num jardim.

Maria *(sorrindo)*

Num jardim? Onde estivermos juntos,
 João, é sempre um jardim;
 Há sempre um mover de folhas,
 Há sempre um cantar de água corrente;
 Nós dois somos, juntos, um jardim.

Aparecem, agora, transversalmente à galeria, duas entradas: uma para a direita, outra para a esquerda.

Alto-falante

Aqui estamos numa encruzilhada.
 Os visitantes, tomando a direita,
 Encontrarão várias cabeças de santos,
 De monges, bispos e arcebispos,
 Que foram decepadas pelos pagãos, hereges e gentios;
 E se tomarem à esquerda, verão
 Cabeças de hereges e gentios
 Degoladas pelos monges e arcebispos;
 Podem escolher a direção que estiver
 De acordo com seus princípios e sentimentos.

Maria *(rindo alegremente)*

Sabes de que me lembrei, João?
 Aposto que não serás capaz
 De adivinhar.

João Ora, se sei...
 O teu riso é uma linguagem
 Que aprendi a entender desde cedo,

Desde que te vi pela primeira vez.
 Tu te lembras daquele dia
 Em que entraste na Igreja do Bonfim,
 E com os olhos na imagem do Senhor,
 Sem saber por que, rezaste por mim.

Há um silêncio; o par de namorados continua a percorrer a galeria; ilumina-se agora uma vitrina, dentro dela está a cabeça com longos cabelos e barbas negras.

Alto-falante

Devem se aproximar para ver melhor,
 Pois esta cabeça é de um homem
 Que sonhou com a liberdade,
 E morreu por ela, e por ela
 Foi despedaçado, mas, em vão...
 De seu corpo só restou esta cabeça
 Que é daquele que em vida se chamou
 Joaquim José da Silva Xavier,
 O "Tiradentes"; aproximai-vos, olhai!

Maria Aquilo que nos prende,
 Que nos prende um ao outro
 É o que se chama: liberdade.

Maria (só)

– Sou o vôo, és as minhas asas,

João (só)

– És uma pluma, sou o sopro que te leva.

Os dois

– A liberdade em mim vem de ti somente.

Agora se ilumina uma vitrina onde está uma cabeça encerrada numa gaiola de ferro.

Alto-falante

Esta é a cabeça de Ribas, o revolucionário
 E está aqui na mesma gaiola de ferro

Em que a puseram os franciscanos
 E a levaram em procissão pelas ruas de Caracas
 Cantando aleluias!
 Ninguém se lembra mais de Ribas na Venezuela!
 Onde as bandeiras da Independência
 Murcharam há muitos anos!

João e Maria *(a uma voz)*

Somos dois juntos, unidos: um par.
 Mas somos dois diversos,
 Dois que não somos parentes;
 Do nosso dois nascerão muitos,
 Muitos outros diferentes.

Maria *(só)*

– Sou uma flor, és o vento.

João *(só)*

– És a terra, sou a semente.

Os dois – Murchando em ti, não morrerei.

Noutra vitrina que se ilumina aparece a cabeça de Virgulino Lampião, o célebre cangaceiro do Nordeste.

Alto-falante

Tenho prazer de apresentar agora
 Um dos mais belos espécimes da nossa coleção:
 É a cabeça de um bandido, dizem uns.
 De um herói, dizem outros; por vinte anos
 Foi, no Nordeste, governador do Sertão.
 Esta é a cabeça de Virgulino Lampião.

João *(surpreso, afastando-se um pouco de Maria)*

Agora ouvi uma voz;
 Tenho quase certeza de que ouvi uma voz,
 Uma voz apagada, como vinda de muito longe,
 Como feita de gemidos,

Como feita de choro e de fome.

Maria (*encostando a cabeça no peito de João*)

Estou ouvindo, estou ouvindo
 Mas é a música do teu coração
 Que será em breve convertida
 Em balbucios de bocas pequeninas,
 Em respiração e choro de crianças.

Continuando sempre a andar, o casal de namorados está quase próximo à saída da galeria. A voz no alto-falante anuncia mais uma cabeça.

Alto-falante

Aqui está a cabeça de uma mulher
 Que como muitas outras se chamou Maria;
 Não é Maria Stuart, Nem Maria Antonieta,
 Que foram ambas rainhas,
 Estas se encontram em outra galeria;
 A cabeça que vêem é da mulher de Lampião
 Que se chamava Maria Bonita.

João (*Olhando Maria no rosto*)

Como és bonita, Maria!
Já quase no fim da galeria o alto-falante anuncia.

Alto-falante

Enfim aqui está a última peça
 Conservada nesta galeria:
 Olhos fundos cheios de terra,
 Boca fendida como fenda de terra,
 Terra seca do Nordeste!
 É a cabeça de Antônio Conselheiro
 Patriarca de Canudos.
 – Região deserta e muda e triste –
 Guia de homens abandonados
 Numa região convulsa e destroçada,
 Que aos seus olhos iluminados
 Pareceu uma terra prometida,

E por isso a batizou de Belo Monte.

João Quando a minha música, Maria,
Soará neste mundo feito em vozes?
Em sons novos e generosos?
Quando ela se transformará
Em rumor de passos vacilantes?
Em algazarra de vozes infantis?

Maria Quando chegares ao alto do meu corpo deitado,
E olhares o horizonte que de mim se vê;
Quando subires, João, o meu Belo Monte.
(*Saem*)

Nota: A relação entre o que diz o alto-falante e o que dizem João e Maria é de uma ordem linguística por assim dizer "semênica". Há sobre o que eles dizem uma certa influência dos ultra-sons.

(CARDOZO, 2001: 120 a 127)

Quando o Alto-falante convida João e Maria para repararem na cabeça de São João Batista, Maria só vê João, como numa esfinge do desejo, as relações de *sêmen*, que têm a ver com *começar*, *semeiar*, relações semênicas. O que remete também a *semema*, que seria, por sua vez, um conjunto de *semas*, estes traços semânticos mínimos e sempre dependentes uns dos outros. E se este quadro da peça esboça cumprir uma trajetória – que vai desde a cabeça de São João Batista, “a cabeça do primeiro santo”, até a cabeça de Antonio Conselheiro, nome que também é título, com “Olhos fundos cheios de terra, / Boca fendida como fenda de terra, / Terra seca do Nordeste!” –, esta fenda aberta na boca de Conselheiro, como se aberta na terra, cumpre também um lugar para a voz de um território deserto. A voz do alto-falante só se faz ouvir por João, mesmo como um rumor apagado, quando aparecem as cabeças nordestinas: a de Lampião, depois a de Maria Bonita e, por fim, a de Antonio Conselheiro; é uma voz de choro e de fome, uma voz que geme: “Agora ouvi uma voz; / Tenho quase certeza de que ouvi uma voz, / Uma voz apagada, como vinda de muito longe, / Como feita de gemidos, / Como feita de choro e de fome.” Joaquim Cardozo propõe neste quadro da peça o que é possível chamar, usando uma expressão dele, nos versos da terceira estrofe de seu poema *Os Objetos Antes da Noite* (poema já citado na primeira parte do trabalho), um mover do ser como uma *arquitetura oscilante*, um ante-ser, uma aparência: “De transparências inconstantes / De arquiteturas oscilantes /

Parece que regrediram ao ser do ante-ser / À sugerência do que seriam antes da forma que lhes deram. / – O que aparece é o que parece: um parecer / No seio do que ainda não é noite.” Ou seja, um espaço para a ficção, e como tal, um espaço em que a literatura se apresenta “não como um documento da existência (o que acarreta, antes ou depois, concepções monumentalistas da cultura), mas como formação do mesmo viver comum, um saber da experiência tão impossível como necessário.” (ANTELO: 2001, 27) Os trechos da peça, em que “predominam a multiplicidade, a exuberância de quadros dispostos lado a lado, como num vagão” (DENYS: 2001, 09), além de tocar o impasse acerca da catástrofe, tocam também um segredo do ser como ausência quando armam uma encruzilhada, a partir do poder da ficção, nas falas incessantes do alto-falante, e são “uma recusa aos grandes discursos salvacionistas que exaram promessas e uma mal-disfarçada piedade pelos famintos e desamparados”. (DENYS: 2001, 09)

Esta idéia de exarar é, antes, a mesma idéia de abrir, de lavrar, de talhar, de vincar uma linha de fuga por dentro do deserto, mantendo-o ali como um espaço possível e aberto, ao fazer emergir o obtuso e algo mais do que ele, uma “autêntica estética da desapareição” (ANTELO: 2001, 31). O que também é possível pensar como a percepção de uma terra de nomadismo, e como tal, sem história, uma *terra sem história* (expressão de Euclides da Cunha), aquilo que Raúl Antelo postula como uma “mescla entre a opacidade dos particulares e a transparência dos universais” (2001: 35) e como uma possibilidade para se “representar o vazio do presente”. (2001: 36) Enfim, seria “o excesso sem intercâmbio de uma significância local ou menor, que ainda não pertence à política atual embora já anuncie, pela sua própria desapareição, a política futura.” (ANTELO: 2001, 31) Isto posto por dentro das personagens João e Maria, nos seus rumores, nos passos vacilantes e ao mesmo tempo nos seus jogos amorosos para o gozo do outro, fazem falar o outro, fazem um dar a voz ao outro como a cessão feita durante uma *tença*. É a voz política como harpa eólica, solta no tempo para uma outra história possível, quando o sentido é tocado pelo vento da linguagem: “o sopro que te leva”, na fala de João, e “A liberdade em mim vem de ti somente”, quando os dois falam juntos e “Sou uma flor, és o vento.”, na fala de Maria. O que passa a haver é a voz do outro e não mais a voz oficiosa da história que brada chamando atenção a um sopro de um tempo, porque a única penetração possível é aquela que leva ao silêncio e ao exterior de si: a experiência erótica, semênica, de começo. Quando o Alto-falante anuncia a cabeça de Maria Bonita, João rapidamente se volta para Maria, olhando, e diz: “Como és bonita, Maria!”. E mesmo quando é anunciada a cabeça de Antônio Conselheiro, o que andou por um lugar deserto, mudo e triste, destroçado e convulso, um guia de homens abandonados que lhes prometeu uma terra nova, chamada de Belo Monte, Maria responde numa reprodução aparente da tela de Gustave Courbet, *A origem do mundo*, pintada em 1866, um ano antes da morte de Charles

Baudelaire, num outro mover a um *começar*: “Quando chegares ao alto do meu corpo deitado, / E olhares o horizonte que de mim se vê; / Quando subires, João, o meu Belo Monte.”

O encanto de Joaquim Cardozo por Courbet, que pode ser lido nesta fala de Maria, vem do risco de uma convicção deste com a sua pintura e se explicita num comentário de um artigo publicado na *Para Todos* (Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 25, p. 4, 22, 2^a quinz. maio 1957) sobre o livro **A Paleta e o Mundo** do crítico português Mário Dionísio (2 volumes publicados respectivamente em 1956 e 1960). Joaquim Cardozo diz que a atitude de Courbet com a pintura é voluntariosa e está numa linha social-realista, uma linha vária, uma variedade num espaço complexo dos acontecimentos histórico-artísticos da modernidade. Diz também que Courbet comete uma pintura de convicção, o risco de uma convicção. Para Joaquim Cardozo, Courbet comete também, ao mesmo tempo, através desta convicção, uma persuasão íntima.



Figura 3: **A origem do Mundo**, Gustave Courbet.

Bataille aponta, acerca do erotismo, que “a experiência erótica nos leva ao silêncio” (2004: 397). E também que “O erotismo tem, de uma maneira fundamental, o sentido da morte. Aquele que apreende por um instante o valor do erotismo percebe rapidamente que esse valor é o da morte.” (2004: 412 / 413) Diz ainda que “essa experiência efetivamente nos descompõe, ela exclui a reflexão calma, uma vez que seu princípio é nos colocar fora de nós”. (2004: 408) O horizonte que chama atenção na fala de Maria é o do desejo, e desejo, como ficção da história e como convicção, é aquilo que pode nos colocar fora de nós. Ao mesmo tempo este horizonte pode ser lido como certa impossibilidade de uma épica, como um pressuposto de um vazio para o território da história, e que o território como fora de nós não é senão o deserto. Como diz Raúl Antelo, no espaço da ficção “cabe,

com efeito, não apenas o discriminado em outros espaços, mas o indizível e o rumor, o obtuso e o inconfessável, babel e algaravia." (2001: 26); assim, estamos diante de um museu de cabeças – quando o deserto se rompe – que se apresenta como um lugar para um estilhaço da história, para o cadáver da história.

segundo móbil

Em uma passagem de **Rua de Mão Única**, intitulada *Souterrain*, Walter Benjamin anota uma imagem muito aproximada do *museu de cabeças* de Joaquim Cardozo numa imagem turva e estremeçada de um cadáver de um homem que, ausente, toma a voz primeiro num rumor e num inconfessável, para afirmar uma morada aos monturos, uma casa desassemelhada, numa ruína do homem moderno, e numa reminiscência que se compõe através do esquecimento e num átimo dos vários tempos da vida, um seu *cairós*:

Esquecemos há muito tempo o ritual sob o qual foi edificada a casa de nossa vida. Quando, porém, ela está para ser assaltada e as bombas inimigas já a atingem, que extenuadas, extravagantes antiguidades elas não põem a nu ali nos fundamentos! Quanta coisa não foi enterrada e sacrificada sob fórmulas mágicas, que apavorante gabinete de raridades lá embaixo, onde, para o mais cotidiano, estão reservadas as valas mais profundas. Em uma noite de desespero eu me vi em sonho renovar tempestuosamente amizade e fraternidade com o primeiro companheiro de meu tempo de escola, que já há decênios não conheço mais e de quem mesmo nesse instante mal me lembrava. Ao despertar, porém, tinha posto à luz do dia, era o cadáver desse homem, que estava emparedado lá, parecendo dizer: quem mora aqui agora não deve assemelhar-se a ele em nada.

(BENJAMIN, 1987: 12/13)

Esta mesma imagem pode passar a ser, de alguma maneira, um *trem-tempo*, um *tempo-trem*, com capacidade e voracidade onívoras, numa espécie de modernismo "mais ausente do que participante" (expressão já citada antes). Talvez até como uma construção de um tempo da experiência que pode ser chamado de *cósmico*, a tal luta cósmica, e que não tenha nenhuma ilusão do movimento. Um "tempo detergente" (uma expressão sugerida em um poema do poeta português Ruy Belo) que traria por dentro dele mesmo uma imagem da vida cotidiana, engolida e inodora, uma imagem da vida pequena que compareceria agora como material antipoético, mas também, por sua vez, como único material poético possível a este tempo de impasses: da destruição da experiência / da construção do

deserto – da destruição do deserto / da construção da experiência. Tudo isso, numa genealogia do vazio, como possibilidade da experiência escavada e profunda, da experiência-limite com o deserto, como deserto, como assombro e como um “princípio esperança”.

É o mesmo Benjamin que em seu texto **Imagens do Pensamento**, ao falar de Nápoles, aponta essa casa, a partir de uma idéia nórdica, como “célula da arquitetura urbana” e, talvez, também como “a casa de nossa vida”, ao mesmo tempo em que diz de uma imagem do perder-se entre as casas, isto quando anota que “ninguém se orienta pela numeração das casas. São lojas, fontes e igrejas que dão pontos de referência. Nem sempre fáceis.” (BENJAMIN, 1987: 148). Depois acrescenta ainda: “A casa é muito menos asilo, no qual as pessoas ingressam, do que o reservatório, do qual efluem. Não apenas de portas irrompe a vida. Não apenas para os átrios, onde sentadas em cadeiras, as pessoas executam seus afazeres, pois têm a faculdade de transformar o corpo em mesa.” (BENJAMIN, 1987: 152). Como se houvesse uma miséria humana ao esgotar o princípio de um desejo com o desaparecimento do corpo e a imposição de um corpo imóvel, como uma mesa. E mais radical ainda ao dizer que “a casa tem ainda limites rigorosos” (BENJAMIN, 1987: 222), mas que se quebram continuamente, perfazendo também infinitas fronteiras que refazem o espaço-território de uma morada a partir de seu mais denso aniquilamento: é a casa sendo invadida e invadindo os espaços exteriores, provocando inúmeras encruzilhadas, e desertos. É essa uma casa de encruzilhadas, esta morada que é ao mesmo instante dos homens sem morada fixa e de seus desertos e que passa a ser também, assim, a morada dos territórios desconfigurados, dos estilhaços do território e até mesmo do deserto e da miuçalha da história.

Desde o início de seu trabalho poético, Joaquim Cardozo já aponta um sentido de peso para o *rumor* e o *inconfessável* da palavra *mora* dentro de um contexto que lhe era primevo a um seu fazer, à palavra como gesto, ou como parte do fenômeno arquitetônico; a palavra numa poesia do concreto que se instaura como lugar, como casa, como morada. Esta *mora*, como partícula mínima e como vida pequena, cumpre uma morada desfeita que seria também um gesto na poética de Joaquim Cardozo, gesto que ele mesmo explicita entre construir e morar a partir do fenômeno da arquitetura: “a fenomenologia do espaço arquitetônico implica assim no receber a imediata compreensão de dois fenômenos: construir e morar” (CARDOZO: 1956). Estes dois modos de manifestação do fenômeno, na poesia de Joaquim, podem implicar, assim, outros prismas que suplantam e sustentam a questão da sobra, o caráter do estilhaço e de uma poética que escapa às tensões de certa euforia nacionalista modernista brasileira por se colocar num desvão, numa espécie de fronteira ou “fronteira da alteridade radical” (a expressão é de Raúl Antelo: 2001, 31). Joaquim Cardozo diz que:

... , morar vem de *mora*, medida de uma demora, de um espaço de tempo, medida de uma voz, de um som: a vogal breve possui uma mora; a vogal longa possui duas; três, possuem certas vogais da língua védica, as *pluti*; e muitas moras possuem a vogal em certas neumas do canto gregoriano.

Nos entes que constituem, em seu conjunto, o fenômeno arquitetônico está sempre e muito presente essa unidade: até ao ponto de chamarmos morada ou moradias as casas que habitamos, e nesses entes também, a quantidade de morar é variável: moramos mais nas casas que habitamos do que naquelas em que trabalhamos, ou nos divertimos.

(CARDOZO: 1965)

É esta *mora* que é ao mesmo tempo um cerco e que indica um lugar para a ordem e também para um espaço desterritorializado, indica um lugar vertiginoso da própria condição do espírito humano moderno e despedaçado, do ser como fragmento. Isto pode ser referendado naquilo que Giorgio Agamben, num pequeno e bonito ensaio intitulado *Fábula e História – considerações sobre o presépio*, propõe pensar como uma especulação da história envolvida no monumento que a representa como redenção, o presépio. Diz ele que nós, homens dessa esfiapada e extrema fímbria do século da história – este nosso tempo desde o moderno – tomamos como possibilidade o gesto que “separa o mundo do presépio do mundo da fábula” (2005: 154) para criar uma contraposição a esta miuçalha da história, e que através do caco e do farrapo isolado numa “salvação do pequeno” (2005: 156) o mundo pode voltar a confiar numa esperança de um outro despertar histórico. A partir disso seria possível tomar cada retalho num vir-a-ser imediata e historicamente completo, como talvez numa espécie de *cairós*, que concentra num átimo todos os vários tempos da vida. Diz Agamben que isto se insere numa cifra, e que esta cifra é a miniaturização, por onde se dá uma liberação profana do encanto. Diz que a natureza está para entrar na fábula; pedinte, ela solicita a palavra à história, e o homem não deveria permanecer mudo frente a este encanto. O homem, em sua penumbra poética, numa noite escura, pode despertar a fabulação e desvelar aquilo que emerge do mistério da palavra, uma ampliação de seu próprio mistério.

É pois como homem trágico que não tem outra saída senão flertar com este plano tátil das sobras do mundo, em sua penumbra poética, e também do mundo particular que se fulgura na *mora*, na casa despedaçada do território, como solidão e também como sentido de morte, que Joaquim Cardozo escreve um relato (manuscrito e sem data) com título de *Minha Tia Dondon*. Este relato está num conjunto de textos que têm origem numa vivência de Joaquim Cardozo nas regiões mais pobres do Nordeste brasileiro e entre os seus habitantes. E é ao mesmo tempo uma experiência singular com a região Nordeste mais dentro e mais pobre para capturar não o seu fatídico e comum padecimento, o

da seca ou de seus governantes injustos, mas para capturar a sua mais densa assombração. E capturar a *assombração* no Nordeste, como tentei apontar na parte *dois* deste trabalho, passa por uma experiência de desfazer o limite por dentro do instante como ponto inextenso e inapreensível, ou de des-limite com o corpo; passa por uma penetração naquela dimensão do erótico como pulsão ou sentido de morte, mesmo que este sentido tome as beiras do macabro. Joaquim Cardozo, quando escreve sobre a *Guernica*, de Picasso, por exemplo, diz que esta pintura é uma expressão de uma grande solidão, como as *Soledades* de Gôngora já antecipadas no pensamento espanhol por Jean Cassou, mas ao mesmo tempo chama atenção para que se possa atribuir a essa solidão um significado mais amplo, mais largo e mais livre das evidências de símbolo nacional. Picasso é, para ele, um artista não adaptado, nem a um estilo nem a nada, e que ficou mergulhado “numa investigação permanente, numa tensão de espírito sincera, fiel e voluntária.” (CARDOZO: 1956, 09) Esta pintura, mesmo que seja a partir dos desastres de uma guerra civil na Espanha, o país de Picasso, para Joaquim Cardozo cumpre também um assombro e um desvio, é uma pintura “animada por um violento sopro de tragédia, verdadeira tempestade torcendo as coisas e os seres vivos, desconjuntando, decepando os membros do corpo humano, dos animais e dos objetos, mas tragicamente conservando-os ainda unidos numa arrumação caótica e macabra.” (CARDOZO: 1956, 09)

A personagem Tia Dondon, então, é uma dessas *assombrações* e habita o limite extremo da experiência no emudecimento, do indizível e, posteriormente, da antecipação da morte. Tia Dondon é como um chapéu solto no mundo, um inutensílio, como um poema. Abandonada no fundo da casa, num quarto escuro, sem nenhuma janela e sem nenhuma outra fresta. Durante as tempestades, ela teimava em sair do quarto sempre muito assustada com os trovões e relâmpagos – “como se pode ajudar a cosmicização do espaço exterior no quarto” (BACHELARD: 1993, 45) –, como um fantasma de si mesma para catar num gesto de doçura vertiginosa as sobras das coisas quebradas deixadas pela casa, principalmente os brinquedos quebrados das crianças espalhados pelo espaço infinito daquela casa grande do sertão – tal a criança de Ernst Bloch e seu desembulhar do brinquedo: “andava pelas dependências da casa, nos momentos em que ninguém se encontrava, apanhava o que achava no chão, abandonado”. Depois, Tia Dondon crescia o gesto e remontava num outro movimento, para outra duração do espaço e para uma espécie de recomposição da história perdida a partir dos cacos soltos dos brinquedos; ela refazia os brinquedos, ou fazia outros brinquedos para lhes recuperar a alma morta. Tia Dondon termina por incorporar uma preferência ao catar os breguessos no chão daquela casa, e com seu mover insano procura recompor a miuçalha da história, agora, para que cada breguesso seja historicamente completo. Isto se faz como um gesto piedoso, de compaixão, para dar às coisas abandonadas, como se num museu de cabeças da história, uma irradiação de vida e esperança numa arrumação caótica: “Havia na sua atitude, nesse seu movimento, um gesto de

compaixão, de piedade pelas coisas mortas e abandonadas; recolhia-as assim, carinhosamente, como se aqueles objetos tivessem também uma alma, uma alma dispersa, erradia e que mais tarde viria novamente a eles se incorporar”. Seguem abaixo alguns trechos do relato:

(...)

Era muito velhinha a minha tia-avó, a quem chamávamos Dondon; era uma das irmãs do meu avô paterno e, como ele, preferiu morar com meu pai, não com as irmãs, com as quais não se dava bem. Morava num quarto da grande sala de jantar, quarto que era uma alcova, isto é, não tinha janela; e conservava também, sempre fechada, a única porta de entrada.

(...)

Principalmente a minha tia Dondon temia as tempestades quando elas apareciam no horizonte, sempre do lado do nascente, sobre a cajazeira grande. Ela saía nervosa do quarto, com um rosário na mão e uma campainha, dirigia-se para a janela que ficava na sala, bem à frente do seu quarto e, por detrás das reixas, ficava rezando o terço e tocando, de vez em quando, a campainha; não sei onde aprendeu esse feitiço, esse esconjuro para afastar tempestades; o fato é que sua magia parecia afastar da nossa casa o perigo da queda de um raio. Também era, nesses períodos de tormentas, o único motivo que a fazia sair do seu quarto, durante a noite; durante o dia, saía aos domingos para ouvir missa, apenas nos dias em que não chovia. Além disso, andava pelas dependências da casa, nos momentos em que ninguém se encontrava, apanhava o que achava no chão, abandonado; aliás, esperava que essas coisas desprezadas não fossem mais de uso; não pudessem, de qualquer maneira, ser procuradas: eram carretéis vazios de linha, que ficavam largados no chão, pelos cantos, sem préstimo; carretéis de vários tamanhos, cuja linha tinha sido usada na sala de costura e rolavam pelo chão; recolhia-os, guardava-os, sobretudo os de madeira, pela sua forma ainda firme e segura, bem feitos, bem contornados, podendo, no seu entender, ser utilizados. Eram caixas de fósforo de vários tamanhos, também deixadas sem uso pelos cantos da casa; caixas de fósforos ou de caraduras, que tinham servido para guardar pequenos foguetes; frascos de perfumes vazios e outros tipos de invólucros, já também em desuso. Tia Dondon tinha preferência pelos brinquedos; os brinquedos que nós, meninos, recebíamos nos dias de festa; além das bonecas das meninas, pequenos trens, carrocinhas, pequenos bois, cavalinhos de madeira que, logo depois de quebrados, são deixados como lixo, sem préstimo. Pelo Natal, pelo Carnaval, ou pelas festas do mês de junho, era grande a colheita que ela fazia. Pelo Natal e Ano Bom, ia recolhendo os velhos calendários substituídos pelos

do novo ano; as flores que tinham figurado durante o ano, agora substituídas; pelo Carnaval, eram as bisnagas, eram sacos de papel picado, ainda cheios de confetes; eram as bombas de cheiro não arremessadas durante os folguedos dos três dias de Carnaval. Pelas festas do mês de junho, guardava as caixas vazias de traques, as tabocas vazias atiradas, as tabocas dos busca-pés, dos foguetes do ar; bisnagas com cheiro e coloridas (destas, aliás, sempre envolvidas em papéis coloridos, deve ter feito uma grande coleção); mês de agosto, mês de muito vento; mês em que se usava, naquele nosso subúrbio, empinar papagaio; também os velhos gamelos, os buzamar, os jarros, as pipas, os livros, eram também guardados por minha tia.

Havia na sua atitude, nesse seu movimento, um gesto de compaixão, de piedade pelas coisas mortas e abandonadas; recolhia-as assim, carinhosamente, como se aqueles objetos tivessem também uma alma, uma alma dispersa, erradia e que mais tarde viria novamente a eles se incorporar: de novo os brinquedos se refariam, suas cores voltariam ao brilho primitivo, as bisnagas vazias se encheriam outra vez de água perfumada para serem usadas em futuros carnavais; as tabocas, por sua vez, também ficariam cheias de pólvora e depois voltariam a fazer curvas no ar, explodindo em outros vindouros festejos de São João; em outros meses de agosto, os gamelos, as pipas, os lírios voariam; e assim sucessivamente, como se existisse um céu eterno para as almas das coisas inanimadas. Já muito velhinha, minha tia só pensava no céu para ela; desejava também um céu para todos; no seu conceito, todos tinham direito ao paraíso, que era prefigurado como uma reprodução perpétua.

Com tudo que já tinha recolhido, encheu e guardava no seu quarto duas ou três malas ou baús; sobre isso não se podia saber muito bem, pois, em seu quarto só entrava a empregada para fazer a limpeza, e esta apenas suspeitava do que havia no interior de vários baús lá conservados; perguntando-lhe para que reunia tanta coisa quebrada e imprestável, nesses momentos minha tia dava vazão a toda a sua fantasia, explicando que tudo aquilo que guardava era para fazer novos brinquedos para os meninos; quando menos esperássemos, veríamos correndo no chão vários carros rodando sobre os carretéis; as bonecas de louça, as de pano, também serviriam, renovadas, e até mais bonitas do que foram.

(...)

Depois do almoço, porém, às duas horas da tarde, começou a chover uma chuva fina; até essa hora fiquei no meu quarto estudando as minhas lições do dia seguinte. Ao sair do meu quarto e passando pela porta da alcova da minha tia, ouvi, de repente, inesperadamente, o mesmo grito, o mesmo rouquido ofegante que tinha ouvido em sonho: desorientado, nervoso, amedrontado, fugi para o jardim à frente da casa; caía

uma chuva fina; pouco demorei no jardim, pois uma das minhas irmãs, meio perturbada, chegara até lá perguntando por mim:

– Menino! Saia da chuva volte para casa; Tia Dondon morreu.

Compreendi:

O grito que ouvira no meu sonho de sonâmbulo era a previsão do sino, do ruído, da respiração estertorosa das cardíacas; aquele ruído ouvido, vendo sentada no seu quarto a minha tia, me avisava da sua morte; era o anúncio sonhado, era o sarrido comatoso, era a voz, o grito do coração da minha tia.

Tia Dondon pratica o gesto para a magia, uma profanação, que se dá por trás das rixas humanas na casa, porque pensava num céu para ela, para todos e para as coisas, tudo por dentro da idéia de um lugar melhor: “Já muito velhinha, minha tia só pensava no céu para ela; desejava também um céu para todos; no seu conceito, todos tinham direito ao paraíso, que era prefigurado como uma reprodução perpétua.” A casa e a demência para tia Dondon habitam um desvão completo, cheio de silêncio e vazio atravessados por sua respiração difícil, “o sarrido comatoso”. E é no fazer falar o silêncio, no refazer da experiência emudecida e morta, através da coleta dos cacos no chão da casa, os materiais disponíveis e ao alcance da mão, e da ordenação deles em uma outra série e num *cairós* – “como se existisse um céu eterno para as almas das coisas inanimadas.” – que se pode pensar um outro sentido para a poética ausente de Joaquim Cardozo contagiada pelo deserto, porque só pode falar no deserto, mesmo que enviesado; Derrida diz que “o poeta protege o deserto que protege a sua palavra que só pode falar no deserto; que protege a sua escritura que só pode fazer sulcos no deserto.” (DERRIDA: 2005, 60)

Esta poética então passa a ter como percurso – ou como um projeto – o sentido da *mora* não para legitimar-se, mas para desdizer para ela mesma e dela mesma um lugar, como um peso do tempo que cria sulcos no deserto, as suas imagens de vinco, como uma casa de habitação ou como uma morada temporária e sem genealogia, um desterritório: a da experiência do não, uma poética às avessas, como dismantelo e contra imagem. Falo de uma espécie de espaço que se configura não mais numa imagem fixa da geografia moderna a partir do trem, por exemplo, mas de um *trem-tempo* e de um *tempo-trem*, que corta um *tempo detergente*, num modernismo ausente, e numa linha cruzada, uma encruzilhada, construída para imediatamente desaparecer (uma estética da desapareição?). A partir desta linha se desfazendo, dessa morada desconfigurada, que incorpora uma idéia de peso em suas sobras, em suas beiradas, é que se pode atravessar uma sugestão da linguagem como morada, uma linguagem-morada, uma língua-morada, que se inarticula como unidade temporal pontuada por uma política da velocidade que se coloca sempre à margem, de lado, perfazendo, pervagando uma via

férrea que se abre para um infinito. O projeto da poética de Joaquim Cardozo parece montar-se numa linguagem movente, como *demora-duração*, como linguagem-*espera* e, principalmente, como linguagem-*dromológica*. É uma imanência do território instável que desfaz a noção de lugar e propõe outra coisa, como uma espécie de *desgeografização* ou *uma geografia rebelde*, outro lugar e outra paisagem. Vittorio Gregotti diz que “Nós sabemos perfeitamente que a paisagem, não só a antropogeográfica, é sempre construída historicamente enquanto decisão de destinação ou de resíduo, com exceção do puro deserto.” (GREGOTTI: 1975, 67)

É a palavra *mora*, como lugar, e como problema da estrutura e das intenções de *leveza* no cerco da poética de Joaquim Cardozo, que apresenta uma inferência propositiva em algumas linhas cruzadas, numa outra modulação do moderno, e naquilo que se dista e se aproxima de uma idéia de *peso*, como arquitetura nascente (que antes poderia ser vista como permanente). Como seria então uma poética que ao mesmo tempo em que toca uma idéia de peso toca também uma idéia da leveza? Ítalo Calvino, por exemplo, em seu livro **Seis Propostas para o Próximo Milênio**, numa parte intitulada *Leveza*, aponta para duas possibilidades de percurso com a literatura a que ele chama de “vocações opostas”, em confronto. Diz que a primeira vocação é “fazer da linguagem um elemento sem peso, flutuando sobre as coisas como uma nuvem, ou melhor, como uma tênue poeira, ou, melhor ainda, como um campo de impulsos magnéticos” (1995, 27); e uma segunda vocação, ou proposta, que seria “comunicar peso à linguagem, dar-lhe a espessura, a concreção das coisas, dos corpos, das sensações.” (1995, 27) Diz ele que tatear um princípio da leveza é também principalmente tatear um seu contrário, um princípio do peso, e confirma a proposta ao categorizar o *peso* como aquilo que a linguagem toma para si como espessura, concreção das coisas, dos corpos e das sensações, sem perder de vista, por outro lado, uma flutuação direcionada, como um vôo de pássaro e nunca o vôo de uma pluma, porque seria um vôo leve demais, e sim o vôo do pássaro como algo mais perto de um campo de impulsos magnéticos ou de uma tênue poeira.

Calvino ainda diz que a preocupação de Lucrécio, em sua **De rerum natura**, era construir uma poética que retirasse o peso do mundo, mesmo que também estivesse preocupado em escrever o poema da matéria, mas uma poética da matéria que seria feita de partículas invisíveis. Uma poética que provocasse a “dissolução da compacidade do mundo, numa percepção do que é infinitamente minúsculo, móvel e leve”. (1995, 20). E termina por concluir que “a poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo”. (1995, 21) A poética de Joaquim Cardozo teria como um agenciamento possível as várias marcas de peso e todos os desfazimentos da leveza que se pautam num invisível da fala que suplica. Uma fala que não duvida do caráter físico do mundo, como propõe Calvino, e que também está atenta às suas potencialidades imprevisíveis, como aquilo

que morre ou como uma poeira do corpo desejante que pode, num *cairós*, refazer a história em seus cacos e migalhas através de um encontro do deserto com o inesperado da assombração, o seu diverso. Esta torção de uma tênue poeira, que está no corpo como vinco de desejo, por sua vez, é a proposta de Bataille em sua *Poussière*: é uma linha tênue ou um impulso radical como uma "*épaisse couche*", são as "*nappes*" que aparecem como uma sujeira do corpo erótico, o corpo que ao sulcar a história também a deseja. Bataille diz que esta poeira, provável, é uma configuração para um outro peso da história como um corpo que aparece numa "vastidão do imponderável".

Como o que diz Richard Serra em um texto de 1988, intitulado **Peso**: "É difícil exprimir idéias de peso a partir de objetos cotidianos, pois a tarefa seria infundável; há no peso uma vastidão imponderável. Porém posso ver a história da arte como a história da particularização do peso. (...) embora sinta admiração pelo que me falta." E ainda mais, se levamos em conta que Richard Serra é um escultor que faz uso de um material muito pesado, o aço, e que propõe nos seus trabalhos uma dimensão ampliada de tamanho para provocar neles uma tensão não só como categoria objetiva do peso, mas também como uma emancipação do espaço, uma poeira por dentro do espaço. Esta invocação do peso feita por Richard Serra vem de um traço de sua memória infantil quando o pai o levou a um estaleiro em São Francisco, pela *Golden Gate*, para um lançamento de um enorme navio, "um maravilhamento do instante": um entendimento do quanto há de leveza numa estrutura pesada. Diz ele: "Num momento de ansiedade tremenda, o navio-tanque estremeceu, balançou, inclinou-se para o lado e mergulhou no mar, submergindo até o meio; depois subiu, até encontrar o ponto de equilíbrio. (...) o peso imenso e obstinado de ainda há pouco era agora uma estrutura flutuante, livre, solta." (1988) Assim, ele diz que uma forma de escapar à condenação do peso é martelar uma matéria-prima que nos faz sempre *outra*: "Toda a matéria-prima de que eu necessitava está contida nesta lembrança, que com frequência reaparece em meus sonhos." (1988) É neste sentido que ele atribui ao peso um valor como aquele que uma água impõe, ou retira, o da gravidade ou o da gravidade às avessas, mas sempre uma experiência da experiência, um desafio, uma invenção de métodos daquilo que o método não pode partilhar nem acolher:

Somos contidos e condenados pelo peso da gravidade. Porém, Sísifo empurrando o peso de seu pedregulho encosta acima incessantemente interessa-me menos que o trabalho infundável de Vulcano no fundo da cratera fumegante, martelando matéria-prima. (...) Tudo o que escolhemos na vida por ser leve logo nos revela seu peso insustentável. Enfrentamos o medo do peso da constrição, o peso do governo, o peso da tolerância, o peso da resolução, o peso da responsabilidade, o peso da destruição, o peso do suicídio, o peso da história que dissolve o peso e erode o significado,

reduzindo-o a uma construção calculada de leveza palpável. O resíduo da história: a página impressa, o lampejo da imagem, sempre fragmentária, sempre dizendo menos que o peso da experiência.

É a distinção entre o peso pré-fabricado da história e a experiência direta que evoca em mim a necessidade de fazer coisas que nunca antes foram feitas. Estou sempre tentando enfrentar as contradições da memória e fazer tábua rasa, tentando valer-me da minha própria experiência e meus próprios materiais mesmo quando me defronto com uma situação que está além das possibilidades de realização. Inventar métodos sobre os quais não sei nada, utilizar o conteúdo da experiência de modo que ela se torne conhecida para mim, e então desafiar a autoridade dessa experiência e desse modo desafiar a mim mesmo.

(SERRA, 1988)

Bataille coloca em risco todo este peso pré-fabricado da história como um desafio também a esta leveza palpável de uma construção calculada (este peso e esta leveza que atravessam e estão atravessados por um projeto de um certo pensamento da arte e da cultura modernas numa história de suas particularizações como instituição e como formas de poder), para também impor um desafio a um "si mesmo", para inventar um desterritório por onde não se pode saber, por onde tudo é sobra e contingência, uma experiência do não. Bataille coloca a questão num prisma político para além dos artifícios da representação e para aquilo que é falta, e como tal é também desejo, graça, esperança, sopro, atenção e o que escapa à história por dentro do mistério, do milagre, do bestial, da profanação: a poeira da história. Diz Bataille, em sua *Poussière*:

Os contistas não imaginaram que a Bela Adormecida acordaria coberta por uma espessa camada de poeira; também não pensaram nas sinistras teias de aranha que o primeiro movimento dos seus cabelos ruivos teria destruído. No entanto, tristes camadas de pó invadem sem parar as casas terrestres e deixam-nas uniformemente sujas: como se fosse questão de preparar os sótãos e os velhos quartos para a próxima entrada das assombrações, dos fantasmas, das larvas que o cheiro a mofo da velha poeira substa e embriaga.

Quando as gordas raparigas "criadas para todo o serviço", se armam de manhã com um grande espanador ou mesmo um aspirador elétrico, talvez não ignorem de todo que contribuem, tanto como os mais incontestáveis sábios, para afastar os malfazejos fantasmas a quem a limpeza e a lógica repugnam. É verdade que qualquer dia a poeira provavelmente começará, uma vez que persiste, a vencer as criadas e a invadir imensos escombros dos edifícios abandonados, docas desertas: e nessa época

longínqua já nada subsistirá capaz de afastar os terrores noturnos que agora nos faltam e nos transformaram nos mais rematados escriturários... (BATAILLE: 1994, 109/110)

Assim, ao dizer toda esta imagem corrosiva e sugerir esta poeira como uma persistência, como combate e agressividade, como uma assombração que pode recuperar a magia ou a penumbra poética, num desvio erótico contra o discurso pedagógico e institucional modernista, seria possível ver nessa poeira, ou a partir dela, a fímbria possível da história como um deserto entre o *instante* e a *graça*, o que a aproxima da poética de Joaquim Cardozo. Uma poética que além de não tocar em nada estaria como aquela que também não pode ser tocada, senão também como uma poeira, como um *lime*, como uma *assombração* capaz de afastar toda a lógica possível. Uma poética que se obriga a existir, e se obriga a existir no espaço para tornar-se espaço, para praticar o ermo por dentro do espaço, compor um deserto íntimo por dentro e por fora do espaço, o deserto como uma experiência do fora numa tentativa de criar uma disposição para sair do moderno, este “tempo que não tem anestesia”. (DÍDIMO: 1967, 11) No poema intitulado *ARQUITETURA NASCENTE & PERMANENTE* de seu livro **Signo Estrelado**, de 1962, pode-se retomar o princípio do *começar*, como gesto, e traçar uma leitura que viria a desembocar no seu projeto poético mais radical, a meu ver, que é o do **TRIVIUM**, publicado em 1970 e composto de três poemas: *Prelúdio e Elegia de uma Despedida*, *Canto da Serra dos Órgãos* e *Visão do Último Trem Subindo ao Céu*. Mas, primeiro, nesse poema em questão, Joaquim Cardozo raspa um conceito da arquitetura muito caro a ele, tanto quanto aquilo que diz Bataille: “A arquitetura é a expressão do verdadeiro ser das sociedades, tal como a fisionomia humana é a expressão do ser dos indivíduos. No entanto, como fisionomias de personagens oficiais (prelados, magistrados, almirantes) é que esta comparação deve sobretudo fazer-se.” (1994: 89)

O que interessa a Joaquim Cardozo é a arquitetura como uma abertura e como poeira, aquilo que pode atravessar o museu de cabeças da história como desejo, aquilo que vai de encontro ao monumento, para fugir, como também propõe Bataille, à ralé arquitetônica. “A arquitetura para o homem, fica portanto, um problema aberto”, diz ele no final do depoimento no Encontro Nacional dos 50 anos da Arquitetura Moderna Brasileira, no Rio de Janeiro, em novembro de 1971. A sua idéia é a de imaginar uma arquitetura para o homem, não com predominância da fisionomia humana como dissimulação, mas como uma via aberta que pode indicar também uma monstruosidade bestial que insta esta arquitetura a uma percepção simultânea do espaço, um informe, uma forma formante, uma forma imperfeita: “o mistério desses espaços vazios e fechados que o homem constrói para seu abrigo e a cujas relações, das partes para o todo, foi dado o nome de arquitetura.” (CARDOZO: 1955, 09) Em um texto intitulado *Dois episódios da história da arquitetura moderna brasileira*, publicado na revista

Módulo (Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 32-36, mar. 1956), ele comenta, acerca da arquitetura de Oscar Niemeyer, que ele achava ser um artista de grande ação especulativa e que tinha como propósito liberar a forma arquitetônica, sem o prejuízo das funções da arquitetura que estão ligadas à vida humana e de algumas vulgaridades que dão a ela uma “impureza do ponto de vista estético”. É a partir do projeto da Pampulha, em Belo Horizonte, que Joaquim Cardozo insiste numa idéia de que a forma arquitetônica não repousa mais sobre uma geometria tradicional, mas agora numa outra geometria que impõe um desafio e uma oposição “às teorias estabelecidas, onde se investigam as possibilidades de novas funções matemáticas que não se subordinam a essas teorias introduzindo no pensamento dedutivo um sentido de aventura e talvez mesmo sugerindo uma ordem para a fantasia.” Para Agamben a aventura é, no homem moderno, “o último refúgio da experiência. Pois aventurar pressupõe que haja um caminho para a experiência e que este caminho passe pelo extraordinário e pelo exótico (contraposto ao familiar e ao comum).” (2005: 39)

O poema de Joaquim Cardozo, que segue abaixo, está publicado numa parte do livro dedicada a Oscar Niemeyer (a quem ele chama de “arquiteto-poeta”), a Manuel Bandeira, João Cabral de Melo Neto e Thiago de Melo (a quem ele chama de “arquitetos da poesia”, mesmo que a expressão possa soar, a meu ver, um pouco estranha ao último) e abre assim para um subterrâneo da forma também no poema, como estrutura ou sistema, quando propõe uma espécie de “intervalo aberto” na sintaxe e na métrica, um intervalo que também pode ser lido como uma *duração*, ou seja, uma temporalidade imanente, uma emancipação do espaço, “uma abertura a uma duração ontológica” (DELEUZE: 1999, 37), porque há várias durações por dentro do poema ao tocar o espaço de uma outra forma que vai desde uma permanência do que não se fixa até uma nascente daquilo que pode morrer, como potência de vida. Deleuze diz, a partir de uma leitura de Bergson e do conceito de *durée*, que se há uma duração nas coisas, e se as coisas também duram, se faz necessário retomar as questões do espaço em novas bases. O espaço, então, não seria mais apenas uma forma exterior das coisas, ou um quadro que desnatura as coisas em sua duração, “uma impureza que vem turvar o puro, um relativo que se opõe ao absoluto” (DELEUZE: 1999, 38), e argumenta que será preciso que o espaço “seja fundado nas coisas, nas relações entre as coisas e entre as durações”. (DELEUZE: 1999, 38) Este é um problema que Joaquim Cardozo chama de *esforço* (porque no cálculo estrutural, seu ofício, esforço tem a ver com uma espécie de teoria da deformação, porque tudo é feito para que não se deforme nem deforme o “real” daquilo que constrói), mas para Joaquim Cardozo isto é um “estágio da experimentação em que o corpo se deformando começa a deformar, por sua vez, o corpo deformador.” (CARDOZO: 1966: 22) O deserto sairia do que seria *ermo* e *distância* para um *não-ser* de si mesmo, porque é um espaço para a liberdade, para aquilo que pode não ser.

Ele diz, na abertura do poema que “Na impossibilidade de determinar uma sílaba ideal de grandeza constante para servir de medida aos versos deste poema, resolvi construí-los de maneira que a diferença das suas medidas fique contida no intervalo aberto: sete e meia sílabas – oito e meia sílabas.” Este intervalo insere uma dança no poema, uma dança e uma leveza nesta dança, que vai da sugestão de uma outra nascente para a arquitetura, informe, até uma permanência desenfreada que só seria possível também como informe, ou seja, uma *duração*. O poema, assim, ao sugerir que não há nada a representar, mas sim a assombrar como *arché e durèe*, parece reproduzir a questão de Bataille: “como é que o espaço quebra, perante o nosso olhar que o pudor desvia, a continuidade que lhe é exigível.” (1994: 97) Joaquim Cardozo termina o pequeno texto introdutório do poema dizendo que procurou usar uma variação de rimas, ou zonas de rimas: “Procurei ainda introduzir nestes versos algumas das minhas idéias sobre a rima; no texto aparecem assim rimas e zonas de rimas, toantes e consoantes, à direita e à esquerda, rimas antecipadas, rimas transitivas e reflexivas, rimas em diagonal, em composição triangular etc.” Maria da Paz Ribeiro Dantas diz que é a partir desse poema, de certa forma, que Joaquim Cardozo “introduz uma outra concepção de espaço” (2003: 73), o que abre um possível para que eu diga, num acréscimo, que não só outra concepção de espaço, mas outra concepção também para o espaço que se arma como deserto e como ermo no deserto, numa imagem do vinco: “Relevos de linha a cindir / O solo manso. Chão cortado, / Gravado de sulcos, de leiras / Floridas; desenhada gleba... / – A uma fachada se assemelha / De terra nítida e movida.” Maria da Paz, por sua vez, acrescenta que nesse poema o espaço se expande, sem esboçar uma fronteira fixa, sem limites; é a terra tocando a contingência do mar, que também se faz deserto, como está nos versos que dizem: “Espaço a se expandir tão longe / Mar aberto a proa de navio / Trens coleando rampas nos montes...”, ou nos que insinuam o informe: “Fumo de voz que se enevoa, / Prumo de luz desigualado, / Sumo da fruta arquitetônica: / - Suor da ação molecular - / Poeira da forma dissoluta.” Maria da Paz vai dizer que “A matéria que configura esse espaço é ainda a natureza, todavia incorporando o objeto construído à percepção de uma arquitetura cósmica. Os homens de todos os tempos vão chegando em multidão, reunindo-se em torno da edificação que pode ser a urbe, o templo ou o Aberto do mundo.” (DANTAS: 2003, 73) Este é um poema que toca por dentro o espaço indissolúvel do deserto, com seus homens fadigados de passado e presente, “Homens de todos os passados / Formas de formas esquecidas”, com seu rumor quieto e seu choro de infância para retomar a partir deste espaço contingente um “Riso de puras esperanças”.

ARQUITETURA NASCENTE & PERMANENTE

ARQUITETURA NASCENTE

Planos de sombra e sol. Colméias.
Hexágonos. Prismas de cera.
Um ovo. Um fruto. Uma semente
Que em tempo límpido plantada,
Em chão noturno se perdera,
Agora nasce, enfim se eleva
Em pedra e em ferro organizada.
Em pedra virgem da ternura
Das águas. De um granito ornado
De hornblendas e de granadas,
Penetração de chuva e vento,
A rigidez jamais poluiu;
E de um minério extravasado
Em rio ardente e rastejante
O férreo sangue uma vez fluiu.
Em rocha ígnea – rude matéria –
Enfim se eleva e o espaço altera,
Ou numa pedra mais recente
Que um jardineiro descobriu
Quando regava os seus gerânios,
Certa manhã de primavera.

Mas, exemplar de austera flora,
Se do teu corpo não se abriu
Terra fecunda, entanto, embora. . .
Em vez de ramos e de flores
Teu corpo pleno de vigílias
Gera a harmonia dos tensores.

E nasce, amanhece surgindo!

Surgindo entre curvas impuras,
Entre alta verdade e ludíbrio,
Em luz de espaço enfim perduras,
– Surto, esperança, alvitre, enleio
Na paz, na glória do equilíbrio:
Pássaro manso e transparente

Calmo, dormindo no teu seio.

Emerge, inundada em silêncio!

Rompendo a semente de um sonho
Já por todo o nascer é um túmulo,
Vazio que encerra o destino
E o desejo, marca o exercício
E o repouso. Trivial vazio.

Tulha de ainda em fruto azeite,
Calha domando águas agrestes,
Relha cortando a terra. Húmus
Franzido em vincos paralelos.
Relevos de linha a cindir
O solo manso. Chão cortado,
Gravado de sulcos, de leiras
Floridas; desenhada gleba. . .
– A uma fachada se assemelha
De terra nítida e movida.

Quando as chuvas chegaram. Quando,
Serenamente, quando enfim
Desceram, uma plenitude
Se alargou e subiu vibrando;
Entre o que rodava e rolava
Nascia uma indolência. Coisas
Indistintas derivam. Nessa
Flutuação ante-navega
Uma forma ligeira e grave;
Trêmulo fugir que não era
Andar, nem vôo. Árvore inversa;
Tronco a vacilar sobre ramos.

Antes de ser friso e arquitrave
Foi num mar semeado de ilhas
Quilha, carena e cavername,

Depois, provida de velame,
Singrou, levada pelo enxame
Dos ventos, a nave pré-nave.

Por fim o mar se foi retraindo:
As ondas, as leiras – gravuras
Do mar, da terra – se incluíam
Às colunas; a luz do sol
Passa rasando as caneluras:
Asa branca de sobrevôo
No mármore de eterna espuma.

Dentro de um golfo se erigiu
A nau abandonada das águas,
Intacta ainda a luz do Santelmo
No alto mastro, que, familiar,
Seria o fogo da lareira;
E a nave ficou para sempre
Navegando a virtual viagem.

Vitrúvio, Paládio, Bramante,
Lúcio Costa – entre os navegantes –

.....
.....

Mansão. Castelo. Catedral.
Marmórea manhã subindo
Arbórea ascensão votiva
Cingindo a cidade imortal.
Volume a se conter bem perto,
Espaço a se expandir tão longe,
Mar aberto a proa de navio,
Trens coleando rampas nos montes. . .
Ponte pênsil: raiz aérea
Transpondo a beleza abissal,
Avião a jato projetando

O abismo em vôo monumental.

& PERMANENTE

E nessa pedra inerte e fria,
 Onda de magmas profundos,
 Filha do fogo e da agonia
 De internas forças indormidas,
 Que exerceram ação genésica
 Antes do amor, antes da vida;
 Nessa pedra, hirta memória
 Inclui, compõe, guarda silêncios
 Das mais remotas harmonias;
 Perenemente as noites guarda
 Dos longínquos primeiros dias.

Atraídos pelo silêncio
 E pela paz noturna os homens
 Chegaram; por invias florestas
 Abriram sendas, e passaram,
 Das lianas através da renda,
 Através das fendas das montanhas.
 Mudos de medos e arrepios,
 Guiados por bandeiras de vento,
 Pelo coro dos rios selvagens. . .
 Vieram de paragens flutuantes,
 Andaram passos vacilantes,
 Venceram espaços incertos
 E inacessíveis, mas chegaram. . .

Chegaram e reacenderam
 A pedra fria. Abriram portas
 Cavaram profundas abóbadas,
 Romperam pátios, galerias. . .
 Possuídos de ciência infusa
 Extraíram a noite-espuma,
 Oclusa na rocha; e o ar do sono

Surdiu dessa noturna esponja.

Mas desse sono adormeceram
E sonharam: campos de trigo,
Pastos de ovelhas em colinas,
Níveos navios navegando
No mar. Sonharam a basílica.

Chegaram depois no alto monte,
Cimo iluminado de mármore,
E que lhes era um miramar
Entre árvores. Entre as arestas
Sentindo a razão do cristal,
Urdindo a ordem clara e normal;
Sons conjuntos de uma harmonia
Formulada em lei triangular
No frontão se exprime. Revela-se
Ternária lógica formal.
No templo se abre a inquietação
Sensual. Ardor de quente sangue
Corre nas veias, delirante,
Da branca e virgem forma orante.

Desceram depois à planície
De olhos abertos e deslumbrados.

Cruzada. Procissão. Cortejo.

Prostrados na pedra rezaram
À luz da pedra que adoraram.
E a prece ouviu-se que, sem termos,
Passou nas lajes lentamente,
Deixando no ar do espaço puro
Cheiro de rosas ogivais,
Fumo de voz que se enevoa,
Prumo de luz desigualado,
Sumo da fruta arquetônica:

– Suor da ação molecular –
Poeira da forma dissoluta.

Abrigo. Afeto. Imploração.

Um sino soa que convoca
Para a oração – uma sirene
Toca também. Pelo portão
Vão penetrando os homens fuscos,
De longas mãos de gestos bruscos;
Mas logo após o erguer dos braços,
Frutificando em mãos-espigas
Que reclamam e reivindicam,
Em dura faina se unificam:
Seara madura do trabalho.

E à formação de uma nova análise
Se acolhe o espaço indissolúvel
Que faz cantar sutil membrana
E musical corda vibrante:
Rara versão de uma floresta
Abrindo os ramos, abrindo as séries
De Fourier. No ar se espadana
O augusto coro dos volumes.

Homens de todas as jornadas
Chegaram e a chegar prosseguem;
Agora juntos se agasalham
Na mesma pele de silêncio,
Contemplando as portas abertas.

Chegaram. Sombras esperadas.

Figuras plácidas, furtivas,
Sobem as escadas sonhando,
Cruzam o limiar trazendo
Poeiras de azul e de horizonte

Nos pés enleados de caminhos.

E já, na paz de ambiente afim,
O edifício inteiro se anima
Como se ao fundo fim do dia
Vento agitasse os ramos de árvores
Latentes que nascer viriam
Da pedra, se não fosse ausente,
Fecunda e mádida semente;
Ou nos membros do pétreo vulto
De noite, o orvalho rorejasse
E borbulhasse como em folhas
De um matagal denso e sepulto.

Homens de todas as fadigas
Chegaram. Sombras indolentes!
Magoados rostos doloridos. . .
Que a luz de um novo dia esperam
E na manhã de sol nascente
A pedra muge, dando alimento
Ao corpo exausto. As forças brancas
De cansaço se desalteram.

Homens de todos os passados,
Formas de formas esquecidas;
No frio, multissecular,
Surdo silêncio de si mesmo,
Vazios sons da pedra escutam:

Quieto rumor, choro da infância,
Riso de puras esperanças,
Ruído de vozes perturbadas,
Canto de estrada, som de sino,
Longo gemer de umbrosa fronde,
Murmúrio de massas fugindo
No incerto chão. Fervor de lavas,
Neuma de fogo. Calor rugido.

Bramar de velho mar bravio.

(CARDOZO: 1962)

Este poema – como uma dança das palavras numa velocidade de urgência, numa arquitetura oscilante – tem a ver com um *frêmito do simultâneo*, expressão que Joaquim Cardozo usa para falar de alguns versos de Afonso Félix de Sousa publicados no livro **Memorial do Errante**, de 1956, mas que também – como tenho apontado – o faz como se estivesse a dizer acerca de sua própria poesia. Ele comenta que os poemas se compõem a partir de algumas especulações para atribuir uma “liberdade das palavras”, um “ritmo infinito”, uma “independência dos homens”, uma “vocalização arbitrária”; são poemas em que há uma pesquisa para uma pureza da palavra, para um som interior, que se desmaterializa do objeto por ela representado, como aquela fulguração do *ritornelo*. Depois, uma comparação dos versos de Afonso Félix com outros versos do poeta expressionista alemão August Stramm diz algo desta relação como o que Haroldo de Campos anos depois, num texto sobre Stramm, chamou de “um gosto pelas aglutinações de palavras” (CAMPOS: 1997, 109) e depois de um “berrante lirismo exterior, resolvido no plano do texto: um cogente impacto de palavras – táctil-sonoro.” (CAMPOS: 1997, 115) Os versos de Afonso Félix citados por Joaquim Cardozo, são: “E batem sinos nas nuvens, / batem no seu coração / que bate, bate – os cabelos! / que bate, bate – seu rosto! / que bate, bate – ‘Ó esplêndida / flor das águas, ó visão / que mais sonhei, e impossível, / não venhas, que é muito tarde. / Não me salves, perdição!’.” Os de August Stramm, também citados por Joaquim Cardozo, são: “Tränen Tränen / Dunkle Tränen / Goldne Tränen / / Tränen / Funken” (que numa tradução aproximada seriam: “Lágrimas, lágrimas / Lágrimas escuras / Lágrimas douradas / / Lágrimas / Fagulhas”).² Ele argumenta então que “Em Afonso Félix de Sousa a repetição se dá dentro de uma composição com propósitos mais largos, dentro de um poema de nítido valor objetivo, chegando, portanto, a resultados muito diferentes dos do poeta expressionista alemão.” (CARDOZO: 1956, 16) E acrescenta que “os poemas do livro são compelidos, são dominados por uma visão do mundo mais geral, uma visão constituída por essa espécie de magia que nos dão as viagens, pela sensação instantânea das coisas que passam mais ligeiras, dos acontecimentos que se sucedem, ou melhor, se

² Estes versos fazem parte de um poema de August Stramm intitulado *Die Menschheit* (A Humanidade), poema que referenda esta questão da repetição na poesia de Stramm. Segundo a professora da Universidade de Ciências Aplicadas de Zurique, e tradutora, Fabiana Macchi, em correspondência pessoal, Stramm faz uso desse recurso de listas de palavras – num estilo telegráfico – numa seqüência de repetições para construir um crescendo que vai até o grito; com isso procura registrar uma fragmentação e um despropósito da realidade, das experiências cotidianas. Ela comenta também que este poema foi escrito entre 1914 e 1915, e se insere na crítica corrente do expressionismo à humanidade, ao rumo que a humanidade tomou a partir da I Guerra Mundial. A tradução de que faço uso foi feita e cedida por ela.

implicam numa sucessão quase simultânea.” (CARDOZO: 1956, 16) Por fim, nessa dança das palavras em busca de um sentido sagrado para o *leve*, mas também como profanação, linguagem que estilhaça o sentido num impacto entre as palavras, “há esse frêmito do simultâneo que está no limite das experiências, e no princípio dos milagres.” (CARDOZO: 1956: 16)

Acerca desta questão de uma dança das palavras, ou do pensamento, para expressar uma leveza do espaço como aquilo que se erma, Alain Badiou em um texto intitulado *A dança como metáfora do pensamento*, sugere aquilo que chama a *leve* a partir de uma questão do Zaratustra nietzscheano. Nietzsche, por sua vez, sugere no texto citado por Badiou, **Assim falava Zaratustra**, só acreditar num deus se ele dançar, “só acredito num deus que dança”, por onde é possível ler que se este deus se move, e levemente, é um deus que se move, que é feito de movimento. Depois, há uma cena em que a Vida dança, quase solenemente, com o Zaratustra, e rapidamente o repele depois que ele parece sussurrar algo em seu ouvido. Ela lhe pergunta: “Mas como você sabe isso?” É um peso que consta neste movimento de repelir e repelir-se a partir do sussurrado, num susto, num sobressalto que advém do que não se sabe ou do como se pode saber algo. É o salto no espaço, e assim está criado um impasse, um peso, um segredo, ou uma assombração. Segredo que reporta, antes ainda dessa questão proposta por Badiou, a Derrida no seu **Paixões**, quando repete algumas vezes o dito: “há segredo”, ou numa variação “há um segredo aí”. Um segredo que impõe risco às coisas que duram no espaço, quando o espaço se funda nas coisas, nas relações entre as coisas e entre as durações para correr o risco destas relações. Não há como impor um outro saber ao risco das coisas e das palavras numa duração, senão através do segredo do movimento, de uma contingência do movimento; ou seja, o segredo é aquilo que não se revela. As expressões frásicas de Derrida, “Há segredo aí”, “Há segredo”, desembocam numa proposição: “O segredo é o que, na palavra, é estranho à palavra” (1995: 45). E entre o dever e o poder, acerca da responsabilidade com a palavra, manter o dito mesmo que numa dança do pensamento para tocar uma leveza, diz ainda que há uma autorização para dizer tudo, e reconhece o silêncio (se lido aqui como segredo, e mais ainda como peso) como um direito incondicional mesmo que em determinado momento este mesmo silêncio possa ter uso estratégico: “um direito à não-resposta absoluta, lá onde não poderia ser o caso de responder, de poder ou de dever responder.” (1995: 48) O problema seria pensar que aquilo que nomeia, a palavra, o *nome* – uma ausência de silêncio? – é aquilo que também torna possível o sujeito, o laço social, e que mesmo assim não poria fim ao segredo. O fato é que Derrida nos pergunta se seria isso a morte. E responde que acha que não, que não vê razão para não chamar a isso senão de vida, de rastro e, principalmente, de existência.

Assim, retomando a questão do *peso* naquilo que Badiou chama, dentro de um caráter propositivo, de *a leve*, que seria a dança como um movimento do corpo numa temporalidade de

refinamentos, um antes do tempo, uma pré-temporalidade, primeiro como *desobediência*, depois como *intensidade*, o que sobra é o segredo do deserto como potência dentro de seu próprio nome. A dança, este movimento, seria pois aquilo que fulgura o espaço e que suspende o tempo no espaço porque seria obrigada ao espaço: tornar-se espaço, ermar, ser deserto. E isto pressupõe que seria um *acontecimento* antes de sua denominação, antes do nome, e que ao invés do nome o que haveria é silêncio: "o silêncio deve ser marcado para manifestar-se como silêncio. Silêncio de quê? Silêncio do nome." (BADIOU: 2002, 85). Como no poema *A Nuvem Carolina*, já citado na parte dois deste trabalho, ao nomear, desfaz-se o encanto. Num acréscimo, Badiou diz ainda que:

A dança é o sítio tal qual, sem ornamento figurativo. Exige o espaço, o espaçamento, nada além disso. (...) – o anonimato do corpo –, encontramos nele a ausência de qualquer vocábulo, o antenome. O corpo dançante, tal como ele advém no sítio, tal como se espaça na iminência, é um corpo-pensamento, jamais é *alguém*. Desses corpos, Mallarmé declara: "São sempre apenas símbolo, não alguém." Símbolo opõe-se, em primeiro lugar, a imitação. O corpo dançante não imita um personagem ou uma singularidade. Nada representa.

(BADIOU: 2002, 87)

Mallarmé propõe que a dança seria um poema liberto de todo o aparato de escriba. Blanchot comenta que para Mallarmé são os poetas que fundam o espaço, que é ao mesmo tempo abismo e morada da palavra, e que o espaço é sempre aquilo que não permanece, "e a morada autêntica não é o abrigo onde o homem se resguarda, mas está ligada ao escolho, pela perdição e pelo abismo, e a essa 'memorável crise' que, só ela, permite alcançar o vazio movente, lugar onde a tarefa criadora começa." (BLANCHOT: 1994, 249) E é esta imagem, a do *poema livre* como morada livre e vazio movente, esta *transfiguração* do que não permanece, que sugere o risco, ou sugere a distância nos artifícios com o *peso* na poética de Joaquim Cardozo. É nesse momento que se pode pensar o gesto de Joaquim Cardozo como um silêncio para além da estratégia, mas também como direito incondicional e, mais ainda, como uma não-resposta. E passa a fazer sentido a idéia de desfazer e desfazer-se de uma *geografia-osso*, para a construção de uma geografia rebelde. Daí, um *antenome* do espaço noutras bases da poética de Joaquim Cardozo, e por isso deserto, porque é o que torna possível o ser não apenas como singularidade, mas como um nada que se representa, como um corpo anônimo, um segredo, um esquecimento, uma data sem marca nenhuma, um céu qualquer sobre nosso *museu de cabeças* ou sobre o mar, esta imensidão de espaço e água, enfim, como um lugar e um nome em liberdade, e por isso também com esperança de mundo.

Este antipensamento que se coloca como um *não*, como o sugerido num traço de memória da infância de Richard Serra, na poética de Joaquim Cardozo toma a direção de uma água de chincho, a água que se armazena nos gravatás do sertão, como relata no manuscrito sem data intitulado *Tramataia*: "Foi um regozijo, para quem vinha bebendo água de chuva contida dentro das folhas de pequenos gravatás (*água de chincho*, como por ali era comum se chamar)." Num texto sobre a pintura de Pancetti – publicado na revista **Para Todos** (Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 44, p. 9, mar. 1958) –, a quem achava que era um pintor de águas, Joaquim Cardozo chega a dizer que a água é o pêndulo do mundo, que nela e através dela pode comparecer uma relação entre imaginação e fantasia, uma comparação da imaginação com a fantasia. A água aqui é o *peso* de uma assombração: "Da água já se disse que era o pêndulo do mundo, balança simbólica em que comparecem e se comparam a imaginação e a fantasia, relógio de um tempo sempre futuro e esperado." Diz ainda, em outro texto, intitulado *Salão do Mar*, também publicado na **Para Todos** (Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 42-43, p. 9, fev. 1958), que mesmo sendo "os nossos mares luminosos e matinais.", muito além disso há "não apenas este lirismo e o que dele se denuncia ou se derrama sobre velas brancas de sal e de espuma", mas alguns aspectos da atividade marítima nos portos, nos estaleiros, nos armazéns, nos cais de embarque e desembarque, nos serviços, quase rituais, de atracar e desatracar uma variação de tons, uma melancólica poesia de velhos barcos apodrecendo, paralisados no seu naufrágio final, desfeitos, corroídos pelas maresias desta vasta costa litorânea brasileira, um litoral vertical que muda de direção conforme o vento impõe sua harpa eólica.

Para Deleuze, o mar é um arquétipo de todas as estriagens do espaço liso, e como tal uma estriagem do deserto e uma potência de desterritorialização, um espaço nômade para cumprir o nomadismo do espaço, um espaço aberto. O que faz sentido como uma espécie de imagem de peso que se morre, uma água que é o peso do poema e que pode ser também apenas a sua acedia, aquilo que transforma uma forma obstinada de peso imenso numa estrutura flutuante, livre, solta e que pode dançar, oscilar, tanto quanto as areias moventes: "Suporte para o seu devaneio foram também as areias, que, como as águas, possuem a capacidade de se mover, e nessa mobilidade têm uma força de aderência e de sustentação como a das águas." Joaquim Cardozo aponta em Pancetti, como se apontasse a si mesmo, através do mar como um espaço nômade, um "sentido quase místico da paisagem", uma "reconciliação com as paisagens do mundo, repouso na adesão e na simplicidade da sua vida" e uma "solidariedade entre o ser e o agir, entre o ser e o continuar". Ou seja, que há nas coisas uma *forma formante*, numa imagem que se desvia, que sempre pode ser outra, entre o pensamento e a palavra como aquele que é "voltado para grandes segredos íntimos" (FROTA: 1979), como o segredo sugerido por Derrida.

terceiro móbil

É num desvio daquela primeira imagem capturada pelo cinema, a do trem chegando a alguma estação como um *peso*, ou cumprindo um espaço rugoso (ou estriado), e assim também como uma escavação da experiência moderna que está sempre em outro lugar, numa espécie de *não*, e como um corpo sem órgãos que se desdobra num *spatium* intenso – nem o tempo nem a eternidade – da linguagem, que Joaquim Cardozo propõe em sua poética, principalmente a partir do **TRIVIUM** (*Prelúdio e Elegia de uma Despedida, Visão do Último Trem Subindo ao Céu e Canto da Serra dos Órgãos*), o quanto o deserto pode impor um caráter nômade do sentido. O *trivium*, na idade média, é o termo aplicado – como nome – às três artes ditas liberais: a gramática, a retórica e a dialética. A questão é, a partir desse nome, o quanto pode uma poética ao abrir uma variedade de campo de possíveis, como *fora*, formas de *exílio*, *deserto* e distância, para interromper o *museu de cabeças* da história através de uma deriva do sentido, num *cairós* e numa graça. São nas *casas nômades*³ da linguagem, em que os cacos e sobras se apontam como moradas temporariamente contemporâneas, visto que carregam consigo as casas de encruzilhada, de entres, as do diverso, as dos súbitos deslocamentos modernos, que a poética de Joaquim Cardozo nos coloca diante de uma espécie de paradoxo, de uma imagem dialética, como sugere Paul Virilio, numa espécie de fora da lógica formal da imagem, que era a da pintura, da gravura e da arquitetura até mais ou menos o século XVIII. Porque, para Virilio, a lógica dialética (uma imagem dialética) é a que surge a partir da fotografia, da cinematografia, “ou se preferir, do fotograma, no século XIX. A era da lógica paradoxal da imagem é a que começa com a invenção da videografia, da holografia e da infografia, como se neste final de século XX, a própria conclusão da modernidade fosse marcada pelo encerramento de uma lógica da representação”. (VIRILIO: 1994, 91)

A questão não é apenas o quanto o deserto se fulgura numa dimensão do território, do ser, ou do quanto não é uma imagem, mas também e principalmente porque solicita um prolongamento do que não é uma imagem, do que não é um sentido para o sentido, mas sim uma ambivalência no espaço da forma, como informe, como *forma formante*, como uma contingência que interfere radicalmente nas brechas de uma geografia do ser, como as linhas provocadas pelos trabalhos de Richard Long (citadas na parte *dois* deste trabalho). O deserto, se é um espaço aberto para as oscilações da forma, é também um espaço aberto para a aventura, uma imposição de uma presença na ausência do sentido para que através de uma penumbra poética, como uma política para o confirm e para o comum, haja

³ Este conceito do nomadismo, de Deleuze, aparece desdobrado como “casas nômades” em um bonito trabalho de Ludmila de Lima Brandão, **A Casa Subjetiva** (São Paulo: Perspectiva, 2002), em que a autora, fazendo uso de idéias de Deleuze, remonta e reporta à arquitetura (como um intervalo de memória, de tempo, de duração) e à casa como lugar de movimento, de mover-se e devir.

também uma presença na ausência do ser-no-mundo. A poética de Joaquim Cardozo se arma como um *começar* no instante em que a palavra, como imagem desviante, a do vinco, se lança em sua mais dolorosa impotência e no ponto mais crítico de sua inoperância: no deserto. Deleuze diz que no deserto não se enxerga de longe, que não se enxerga o deserto de longe, que nunca se está diante do deserto e, tampouco, se pode estar dentro dele. E lembra Cézanne, que falava da necessidade de perder-se sem referência: para pintar um campo de trigo, ficar muito próximo dele a ponto de não vê-lo mais. Perder-se sem referência é mover-se num espaço liso que por sua vez se move e faz mover um espaço estriado, o que detém a medida das coisas no mundo. Deleuze diz ainda que se pode recuar em relação às coisas, mas que não é um bom pintor aquele que recua do quadro que está pintando: “Um quadro é feito de perto, mesmo que seja visto de longe” (DELEUZE: 1997, 204) Assim como para o escritor, acrescenta, é possível escrever com uma memória curta, mas se presume que o leitor seja dotado de uma memória longa. Conclui dizendo então que a maneira de enxergar o deserto é “*está-se nele*” (1997: 204), e que estar nele é então uma incorporação, não como organismo ou organização, mas como intensidade; porque o deserto é um espaço nômade, sem tempo, sem memória, sem peso, sem leveza, *háptico* (que seria uma sobreposição do sentido, entre o tátil e o ótico, quando até mesmo o olho pode não ser apenas ótico), nem começo nem termo, aquilo que se desenha numa linha também nômade, “que nada delimita, que já não cerca contorno algum, que já não vai de um ponto a outro, mas que passa entre os pontos, que não pára de declinar da horizontal e da vertical, de desviar da diagonal mudando constantemente de direção”. (DELEUZE: 1997, 210)

Platão comenta no *Timeu* que os conceitos de *leve* e *pesado* devem ser estudados juntamente com a natureza e do que se denomina, também como conceito, de em cima e embaixo. Ele explica que é um erro manifesto acreditar que há, por natureza, uma divisão do universo a partir dessas duas regiões opostas: “a de baixo, para onde cai tudo o que tem massa corpórea, e a de cima, para onde nada se dirige a não ser com relutância.” (PLATÃO: 2001, 107) Para ele o céu é esférico, e assim todos os pontos extremos do universo teriam uma mesma distância para um suposto centro que, por sua vez, manteria também uma distância e uma mesma medida com todas essas extremidades. O cosmo, para Platão, como uma imagem móvel da eternidade, está constituído assim numa dimensão de extremos, e qualquer tentativa de mensurá-lo se apresenta como descabida ou, como ele diz, esta tentativa parte de uma expressão sempre inadequada: “Não se pode dizer que esteja no alto ou embaixo; acha-se, simplesmente, no centro, enquanto a circunferência, sem dúvida, não poderá ser central, nada havendo que permita distinguir umas partes das outras, com referência ao centro, que não se encontre também nas partes que lhes sejam opostas.” (PLATÃO: 2001, 108) A partir disso Platão pressupõe um espaço liso e um espaço rugoso, o primeiro que seria proveniente da igualdade das partes com a densidade, e o segundo que seria resultante da combinação da dureza com a desigualdade. Isto tem a ver com a

geodésica do mundo da qual o tempo faz parte, uma geodésica de tanto que fala Joaquim Cardozo, que é uma linha que cobre uma superfície, uma curva cuja *normal principal* coincide, em cada ponto, com a *normal* a essa mesma superfície.

A linha, pois, a que Deleuze se refere como sustentação do espaço liso tem a ver com o espaço liso de Platão, porque não é inexpressiva, mas proveniente de uma relação igual das partes com a densidade, e que por isso pode impor uma abertura cósmica do espaço nesta natureza que nos toca, porque é uma linha que pode ser considerada mutante, e como tal, é uma linha “sem fora nem dentro, sem forma nem fundo, sem começo nem fim, tão viva quanto uma variação contínua, é verdadeiramente uma linha abstrata, e descreve um espaço liso.” (DELEUZE: 1997, 210) Deleuze diz que o espaço liso não pára de ser traduzido e misturado ao espaço estriado, que por sua vez é o tempo inteiro revertido a um espaço liso, que é por onde o deserto se propaga como uma casa nômade, espaço exterior, aberto, onde o corpo se move. O espaço liso é um *nomos*, uma conformação aberta do espaço do dentro ao espaço do fora. É como uma vestimenta que se amolda ao corpo para que ele se mova no aberto do mundo, e não o corpo que se amolda à vestimenta para fixar-se. É como numa tapeçaria, numa colcha de retalhos que demonstra claramente que “o liso não quer dizer homogêneo; ao contrário, é um espaço *amorfo*, informal”. (DELEUZE: 1997, 182) Deleuze amplia a questão quando pontua os contrastes que se cruzam entre os espaços:

O espaço liso é direcional, e não dimensional ou métrico. O espaço liso é ocupado por acontecimentos ou hecceidades, muito mais do que por coisas formadas e percebidas. É um espaço de afectos, mais que de propriedades. É uma percepção háptica, mais que do óptica. Enquanto no espaço estriado as formas organizam uma matéria, no liso materiais assinalam forças ou lhe servem de sintomas. É um espaço intensivo, mais do que extensivo, de distâncias e não de medidas. *Spatium* intenso em vez de *Extensio*. Corpo sem órgãos, em vez de organismo e de organização. Nele a percepção é feita de sintomas e avaliações mais do que de medidas e propriedades. Por isso, o que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. Estalido do gelo e canto das areias. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele.

(DELEUZE: 1997, 185)

Joaquim Cardozo diz numa entrevista de 1971, comentando sobre as possibilidades gráficas de se compor um poema, que tinha alguns poemas que se desenhavam como árvores, árvores lógicas, tecidos, favos, crivos etc. Diz que partia de uma palavra, abria ramos nela e provocava a leitura da

esquerda para a direita, de baixo para cima, da direita para a esquerda, de cima para baixo; diz também que isto era “um fenômeno a que já aludi, quando surgiu o Concretismo”. Que, com isso, acreditava apresentar, então, “a possibilidade de se ler um poema como se vê uma pintura: não se pode vê-la toda de uma vez. Ela é percorrida pela vista e assim a pessoa pode seguir para a direita, para a esquerda, percorrê-la em todos os sentidos.” Acrescenta dizendo que um poema pode ser feito assim, “usando-se árvore ou tecidos” e que “nos tecidos como nas árvores, a leitura não é linear. Há outras maneiras, como crivos ou grafos. Os grafos poderão ser como uma rede de linhas ligadas por pontos ou nós.” O fato é que Joaquim Cardozo aponta um devir do poema como uma preocupação a uma outra proposição do espaço, que pode passar por uma outra concepção de pensamento do espaço através de uma idéia do deserto, que se engendra no tempo, como um crivo que coloca em jogo o destino dos homens no mundo, pelo deserto – aquele espaço intensivo de distâncias e sem medidas, o *Spatium* intenso em vez de *Extensio* – como uma paisagem íntima de afecções para interromper a catástrofe da história.

O crivo, por exemplo, recupera a imagem de uma peneira, ou de um escoador, aquilo que vaza pelos furos, como um ponto furo na imagem. E tem a ver também com a imagem de um labirinto, no caso aqui, da poética de Joaquim Cardozo, de um labirinto de traças; ou seja, um espaço amorfo, informal, contingente, como aquilo que ocupa o espaço liso, como as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras que atravessam um deserto, como superfície, como território íntimo e como lugar sem, e como uma escultura folheada. O crivo tem a ver também com o labirinto das rendas que são feitas no Agreste, em quase todo o Nordeste, porque os principais fios usados na produção deste artesanato das rendeiras são provenientes do algodão, e as peças são feitas a partir do fio que é trançado no labirinto ou no crivo, o fio precisa vazar o tecido para ser visto. Com o tempo, as rendeiras que trabalham com o labirinto, são acometidas de cegueira devido ao branco alucinatório do tecido e desse movimento repetitivo dos fios que escoam.

Assim, ao comentar uma retrospectiva de Goeldi, no MAM do Rio de Janeiro, em 1958 (**Para Todos**: Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 11, p. 9, 2ª quin. out. 1956), Joaquim Cardozo diz que reconhece o esforço de alguns que buscam reformar a gravura, que não se coloca como os que detestam as gravuras à feição de Jean Michel Papillon ou Thomas Bewich – de fins do século XIX – nem muito menos dos que negam todo o merecimento ao *Holzstich*, ou seja, dos que são contra o uso de madeira dura (que precisa ser tratada pelo buril) e a favor de uma mais branda e fácil de cortar; mas isto é apenas para dizer que compreende a importância de um impulso generoso para uma nova espacialidade: “reconheço nesta as qualidades originais de uma ‘espacialidade’ que não existia nas gravuras de época anteriores”, muito por causa do uso do “cunho, o sinete da matéria: a reprodução das próprias linhas e nervuras da madeira, certos amortecimentos e turvações de colorido, motivados

pela complacência das células vegetais". Estas turvações, para Joaquim Cardozo, aparecem nas gravuras de Goeldi de uma maneira que interessa particularmente à sua poética, como "se na atmosfera pairasse uma névoa seca, envolvendo, abrumando o espaço, e tornando as cores mais amortecidas, em virtude do deslocamento das raias do espectro luminoso". Em diante, aponta para uma impressão que vem provocada como segredo, o que ele diz ser o segredo dos pontos, das linhas, e das superfícies das coisas interiores e pesadas, "das coisas inertes que fazem cansar e adormecer, e que repousam no seio de vizinhanças permanentes, ou então mergulhadas no sono de contigüidades tão íntimas e ilimitadas, tão próximas e infinitas como se fossem os 'números surdos' de um espaço mágico constituído de sombra benfazeja e luz corrompida". Muito próximo a um espaço liso. Depois, chama atenção para o que na gravura de Goeldi é seu próprio interesse, como uma poética de um espaço de sombras, de uma acedia e do deserto, ao dizer que ela carrega o silêncio das casas desertas, da chuva, do vento, o silêncio deserto da vida, uma aceitação cordial do silêncio e do deserto da vida, mas não como desistência:

Nem tudo, porém, é noite – noite cósmica – na obra de Goeldi, mas está quase tudo inscrito numa lousa escura, tudo nos vem refletido do fundo negro de um poço, em linhas e crispamentos de luz fugidia: manhãs de pescadores, raios ardentes de meios-dias, caminhos abandonados, pátios de casas solitários. Em tudo há o silêncio, há um silêncio na chuva e no vento, há um "silêncio no mar", e ainda tudo é deserto; há o silêncio das casas desertas, há o silêncio deserto da vida, mas em tudo há também uma aceitação cordial, aceitação do silêncio e do deserto da vida. A sua atitude diante do mundo não é de luta e revolta, mas também não é a do vencido e desesperado. Oswaldo Goeldi sentiu tão bem como seu amigo Alfredo Kubin a poesia das casas fechadas e dos pátios desertos, e é esta a aproximação mais sensível entre o artista alemão e o gravador brasileiro.

O deserto é, assim, na poética de Joaquim Cardozo, uma possibilidade de espaço por onde o universo não se divide, e abre uma possibilidade de liberação da linguagem como potência e desejo, como um *começar* de uma *paisagem*, *profundamente*, onde a linguagem se amalgama como uma 'questão profunda' do inexpresso da imagem. Isto vai comparecer por todo o **TRIVIUM** numa espécie de *palavra-imagem*, ou de *palavra-contra-maquinação*, que subverte o que seria o real, ou o realismo, aquilo que aparentemente estaria funcionando bem, numa escavação da experiência com a linguagem que atinge o acidente e também o mistério através de um rumor, como um gozo e um jorro de desejo para a graça, ampliando-os. Esta escavação da experiência com a linguagem feita por Joaquim Cardozo é um aberto para poder dispor do espaço de uma outra forma, que seria a do *informe*; o

espaço – que é o deserto – como uma quebra no tempo e uma maneira aberta de aguçar a percepção. Algo como aquilo que Bergson disse num movente da percepção, que “Todo realismo fará portanto da percepção um acidente, e por isso mesmo um mistério.” (1999: 23) Ele acresce ainda que “a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo.” (BERGSON: 1999, 28)

No primeiro poema do **TRIVIUM**, intitulado *Prelúdio e Elegia de uma Despedida* (apesar de publicado em 1970, é um poema com data de 1952, quando teve uma pequena edição de 100 exemplares, apenas), um longo poema dividido em três partes, Joaquim Cardozo promove uma espessura no espaço para ao mesmo tempo provocar na linguagem uma espessura de duração; que não é o indivisível, como sugere Deleuze, mas aquilo que só se divide ao mudar de natureza a cada divisão. Aquilo que Bergson chamou de uma “percepção pura”, ou seja, “uma percepção que existe mais de direito do que de fato, aquela que teria um ser situado onde estou, vivendo como eu vivo, mas absorvido no presente, e capaz, pela eliminação da memória sob todas as suas formas, de obter da matéria uma visão ao mesmo tempo imediata e instantânea.” (BERGSON: 1999, 32) O que Bergson aponta é que uma imagem – numa *durée* – pode *ser* sem *ser percebida*, que uma imagem pode estar presente sem ser representada, e que a “distância entre estes dois termos, *presença* e *representação*, parece justamente medir o intervalo entre a própria matéria e a percepção consciente que temos dela.” (BERGSON: 1999, 32) O fato é que para Bergson a nossa representação das coisas do universo vem do que estas coisas refletem contra a nossa liberdade, e é esse o ponto que parece interessar nesse poema de Joaquim Cardozo, que segue abaixo. Porque o procedimento de Joaquim Cardozo em sua poética, na suspensão de um território para que ele possa tocar sua assombração através do deserto, uma liberdade do ser-no-mundo, numa percepção que só se conserva da matéria o seu fantasma. Para verificar isso, basta lançar um olhar sobre as imagens desviantes que comparecem no poema para interromper o museu de cabeças da história, como um “canto da aventura” que vem de uma “úmida distância”, em “passos ligeiros de fantasma”, “rumor sombrio”, “partir partir para o fim das memórias”; e que todas as coisas da matéria sentida de uma vida podem não dar em linguagem, como está nos versos no final da primeira parte do poema quando há uma pergunta: “Que linguagem há de vir desse pranto perfeito e derramado / Nessa noite das noites, nessa noite sem mancha?” Ou na segunda parte do poema: “Primavera onde eternamente vibrará, de nós, a ausência e o vazio. / Pois esse choro noturno e prolongado / Das estrelas – como se descesse / Da terra fria – como se subisse / E, por si mesmo, como se chorasse, / Não dará linguagem.” O poema atravessa com estas questões uma planície deserta, comovida, de luz mineral numa noite sem mancha, com modulações de dor e névoas de angústia, para distinguir as sombras disponíveis, como sugere: “Para alcançar a exigente flor da esperança”. É um poema que insere uma duração num aprendizado para partir, a vida sempre como um curso, a partida como um morrer; como diz Maria da Paz Ribeiro Dantas: “o canto da aventura – o

Prelúdio fundindo-se à *Despedida*, o começo prolongando-se no fim –, para daí retornar ao ponto de partida, cumprindo a viagem ao absoluto, à totalidade, já que é *preciso partir enquanto é aspiração de absoluto.*" (DANTAS: 2003, 85) Segue, pois, o poema:

PRELÚDIO E ELEGIA DE UMA DESPEDIDA

I
 No seio dessa noite ouvi um choro 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 estrelas
 Como se viesse das montanhas
 Como se subisse da terra fria ou da noite das águas.

Mas, por que 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 somente
 Por que 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 colher o fruto do contato 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 cor:

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 flores trazem em suas mãos de pétalas.
 Oh! Noite de terra vegetal, de húmus e de estrume!
 Em vão! Por toda a 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 desse 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 síncopa e no soluço de vozes infantis.

II

No seio dessa noite de turfa e de antracito

O fogo sempre a abrir em súbitas corolas
 Das luzes minerais as dalias amarelas;
 As dalias 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 boca 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 seres sepultos em profundos espelhos.
 Livre expansão do olhar sobre o dia hemisférico
 Exercício dos ciclos na grande feira celeste:

Ciclo das estrelas

– 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 folhagens 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, por que não nos revela o mistério?
 Por que não nos integra na sua amplitude libertária?
 Inutilmente deixamos os nossos rastros, inutilmente cortamos na rocha os
[nossos nomes

Como se marcássemos na argila do tempo as nossas pegadas
 Como se inscrevéssemos na cortiça da noite as curvas de nosso grito.
 Sobre dínamos, turbinas e locomotivas
 A inércia-primavera irromperá de novo
 E uma seiva nascerá do sangue e da saliva,
 Da lágrima e do leite materno,
 De mel, de suor e de vinho;
 Primavera onde eternamente vibrará, de nós, a ausência e o vazio.

Pois esse choro noturno e prolongado
 Das estrelas – como se descesse
 Da terra fria – como se subisse
 E, por si mesmo, como se chorasse,
 Não dará linguagem.

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 – plâncton do espaço, alimento das asas.
 – casulo da luz – crisálida.

A treva que desvenda e que liberta

Com seu poder noturno a pulsação 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 estrelas ao pesado frio derradeiro,
 Por que há na infância uma doçura simples e primeva?
 E as cores espectrais por que se alongam
 Em ruivo e moreno, em zaino e rosilho,
 E na explosão reside o acontecimento 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.

Rio, 1952

Este poema monta um tempo circular e sem limite, aberto, comum, num tempo que se move numa circunferência sem começo e sem termo e plena de elipses para as várias faces da antimatéria. Este tempo desenha pelas três partes do poema um ato de bondade para o ser-no-mundo numa aura de esperança, é um ato de bondade de um coração molhado pela água pesada da chuva, a “água de chincho”: que se acumula numa planta frágil como o gravatá. A imagem se transfere no correr do poema até um coração vazio, o coração que é por onde há um outro saber, o coração-ouriço, de um ser que sabe que pode morrer. É uma arqueologia comovida que se dá numa dilatação de seu procedimento poético, até fazer com que a realidade tome o sentido deserto numa contemplação ausente e num espaçamento desse sentido deserto, isto se dá através da acedia e do gesto que tentam tocar obstinadamente uma graça (como já disse antes). No dizer de Antonio Houaiss, a poética de Joaquim Cardozo é carregada de um tônus afetivo, melancólico, “mas de uma melancolia sábia, a melancolia do humor, a melancolia do belo aceitar da vida, mas com resignação provisória ante sua feiúra conjuntural, já que a vida era – e é, mesmo como preparação para a morte – essencialmente digna de viver-se.” (HOUAISS: 1976, 89) O poema, então – nesta presença de um sentido ausente –, diz de um mundo anterior ao homem, de um mundo que é também fora do homem e que é nosso único mundo: o da revelação. Jean-Luc Nancy diz que é a este mundo que pertencemos como seres desejanter, porque o desejo é a falta e é a falta que modula a relação com o sentido. (1993: 74, 75 e 76) Esta arqueologia da percepção do sentido ausente, o deserto, está no que Lélia Coelho da Frola também chama de revelação, uma revelação das ausências: “Pelo desfolhamento da matéria, por uma arqueologia não obstante amorosa e comovida com a beleza do mundo, Joaquim Cardozo vai retirando as pedras do real para chegar à corola da revelação.” (FROLA: 1979) Diz ainda que a poesia de Joaquim Cardozo implica e solicita uma meditação do transcendente, do que nos outra como iluminação e concentração de espírito: “A sua poesia, iniciada num regional sem regionalismos, alheia ao anedótico, atinge agora as notas da meditação transcendental. Torna-se reduto de concentração e espírito, intelectualidade e iluminação.” (FROLA: 1979) Blanchot argumenta que numa relação entre o

pensamento e a literatura um escritor tem todos os direitos e pode atribuir-se todas as maneiras de ser e de dizer, com exceção à palavra habitual que tenha pretensão de sentido e de verdade. Que é o no *'ainda não'* – como se o mundo da verdade só devesse começar amanhã, como propõe Robert Musil – que o ser pode se revelar na arte, porque este ser que se revela na arte é sempre anterior à revelação; diz ele que vem “daí a sua inocência (pois não tem que ser resgatado pela significação), mas daí a sua inquietude infinita”. (1994: 159) Assim, o comentário de Antonio Houaiss acerca de Joaquim Cardozo e do procedimento em sua poética reitera a questão, porque entre um “transitório individual” e um “transitório exemplar” para “além da verdade e grandeza da vida” (como está dito no poema acima) sobra uma ingenuidade, uma inocência e uma inquietude infinitas numa tentativa de tocar a experiência falhada do ser-no-mundo:

Desde então Joaquim Cardozo vem sendo o que fora sempre, esse poeta da dignidade humana, da fraternidade humana, que nos revelava, antes, o matizado vário da vida, com cheiro de maresia e tremores de noites estreladas ou chuvosas, enluaradas ou opacas, em que a concupiscência mesma era – e poderosa – expressão do amor e do vínculo específico de continuidade, no transitório individual, em que o localismo pernambucano era o veículo de amor telúrico para os homens de todos os outros localismos, e que nos revela, a partir de então, em despojando-se do transitório exemplar, o eterno da vocação humana – o amor, a paz, a vida, em acentos que ficarão como lapidares provas de uma personalidade rica de humanidade, porque essencialmente solidária com os homens, inconformada com a deformação da vida, a cantar a vida que deveria ter sempre sido, para ser eterna na espécie, com ser eterno no cosmos – e para além da verdade e grandeza da vida.

(HOUAISS: 1976, 93/94)

Joaquim Cardozo transporta para sua poética, como sugere Houaiss, um corpo contínuo temporal que propõe uma ética inconformada, uma ética que rege sua postura como aquilo que ele pode e tem que ser como poeta e como homem, num movimento de passagem e transitório. Agamben, ao escrever sobre a ética, diz que há algo de fato que o homem é e tem de ser, “mas este algo não é uma essência, não é propriamente uma coisa: é o simples fato da sua própria existência como possibilidade ou potência.” (AGAMBEN: 1993, 39) Se a experiência do homem moderno leva em conta que se está diante de um corpo contínuo da vida, um tempo em que um *eu profundo* articula experimentar alguma liberdade de ação como uma ética possível, Joaquim Cardozo faz isso em sua poética para tentar tocar e chegar o mais perto possível daquilo a que chamamos de real. O *eu profundo* é trágico na poética de Joaquim Cardozo é aquilo a que estou chamando *deserto*, como o mais íntimo do ser, do ser-no-

mundo e do território de onde se parte e se erma o espaço como lugar e sombra. Bergson usa a imagem do *cone* para tentar representar o que ele chama de movimento, ou de duração do tempo, que seria para ele uma forma legítima deste *eu profundo* estar no mundo e na vida. Num incessante alargamento do *cone*, o movimento que vai do vértice para a base, que é quando as experiências presentes passam pelo inconsciente, e depois, quando saem da base para o vértice, que é quando o inconsciente emerge atuando sobre o plano da consciência, é que ele se pergunta o quanto da realidade do movimento vai até a consciência, como desejo ou sentido, enquanto ele é produzido. A conclusão a que Bergson chega é a de que tocamos a realidade do movimento quando ele nos aparece, em nosso interior, como uma mudança de estado ou qualidade. A duração do movimento decompondo-se em momentos espaciais, como o da experiência interior, ou do *eu profundo*, é a linha de trajeto que interessa a Bergson. Ele fala de uma *continuidade movente*. E afirma que “estabelecer relações muito particulares entre porções assim recortadas da realidade sensível é justamente o que chamamos viver”. (BERGSON: 1999, 233) O *viver* é, para ele, um movimento, uma duração, como uma força entre átomos, como uma matéria, um corpo, que não se define pela solidez, mas provavelmente por um estado fluido da ação livre, uma ética. Como se um fluido perfeito, contínuo, homogêneo e incompreensível que preenche o espaço, o tempo, com sua individualidade, seu movimento. O que Bergson tenta é estreitar a ligação existente entre tempo, espaço e experiência e coloca, subrepticiamente, como potência, um *eu profundo interior* como ponto de partida para a experiência, para um *começar*. O que está se impondo como um *começar*, agora, é um espaço de demora, a mora ampliada, suspensa, intervalada. Ou seja, um *começar* que possa tocar através do “infinito possível da poesia” (LIMA: 1996, 203) o descarrilamento do trem no espaço, para ermar o espaço, tornar-se espaço.

quarto móbil

Por fim, é no segundo poema do **TRIVIUM**, *Visão do Último Trem Subindo ao Céu* (ver o poema na íntegra no final desta última parte do trabalho com a referência bibliográfica correspondente), que a imagem do *trem-tempo*, do *tempo-trem*, ao provocar o descarrilamento da imagem do trem moderno no espaço, provoca também uma possibilidade de interferir no museu de cabeças da história como um desejo, um rumor vigoroso, uma graça, um gesto ao *désouvement* entre peso e leveza, sem marcas e para cumprir a desterritorialização. Estas provocações se dão num espaçamento da percepção e do limite do quanto pode uma *paisagem, profundamente*; uma escavação da experiência poética por dentro e por fora do contingente que é o deserto, como nome, lugar, segredo e informe, por exemplo. Há um mover neste poema que abre as sugestões do deserto ao sem fim da morada da

linguagem poética de Joaquim Cardozo, como contemplação trágica e *spatium*, como uma imagem desviante para se juntar às várias outras imagens que fazem o percurso do meu trabalho de leitura desta poética. As questões tratadas até aqui, no trabalho, desembocam e se engatam, de certa forma, nesse poema, que é onde o *acontecimento branco* se configura e fulgura. Esta imagem de um trem que avança rompendo o espaço numa subida em direção ao sem fim do espaço, o céu, comparece no poema como uma maneira vária de olhar e como possibilidade para criar algum alento a um corpo que tenta perfurar o mito da história. César Leal diz que “A imagem em Cardozo é diagramática, cujo contorno pode ser captado simultaneamente à apreensão de seu sentido. É algo aproximado a definição de W.B.Yeats: ‘*Não tenho uma linguagem, mas só imagens, analogias e símbolos*’.” (LEAL: inédito) Esta imagem do trem é uma linha que atravessa o próprio corpo daquele que escreve até o mais longe possível que este corpo possa se forçar e forçar com isso, numa dobra conjunta, o pensamento também a ir o mais longe possível, no encantamento da palavra longe até a apreensão da presença de um sentido ausente. Este longe é um campo de possível que se apresenta como desejo e como potência na trajetória da linha nômade que “tem a potência de expressão e não a forma, tem a repetição como potência e não a simetria como forma.” (DELEUZE: 1997, 210) Para Deleuze, a linha nômade é uma linha frenética, variada, viva e por cumprir o sentido ausente do informe cumpre também um desvio da vida, desvio que não é senão uma vida de intensidades: “uma poderosa vida sem órgãos, um corpo tanto mais vivo quanto é sem órgãos, tudo que passa entre os organismos (‘uma vez que os limites naturais da atividade orgânica foram rompidos, não há mais limites’).” (DELEUZE: 1997, 212)

Os espaços lisos cumpridos pelas linhas nômades são espaços de libertação (ou ‘liberadores’), espaços para um pensamento livre; Deleuze diz que neles há uma luta que muda, se desloca, que é por eles que a vida reconstitui seus desafios, confronta-se e afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, novas possibilidades, mesmo que não seja suficiente para nos salvar. Interessante notar que o termo *liberador* tem a ver com o verbo latino *liberare*, que seria desobrigar, livrar, conseguir uma liberação (uma ação livre) e, mais radicalmente, isentar, tornar isento, o que pode imprimir um caráter à questão de uma não participação, tendo em vista que *isento* ao mesmo tempo em que significa ‘estar livre’, significa também ‘estar imune’, e aí, numa seqüência, significa também desapaixonado, eximido, imparcial, neutro e ainda *sem*. Mas a questão da poética de Joaquim Cardozo, ao impor o deserto, não é nos salvar ou salvar a vida para nos eximir de uma participação ativa e nos facilitar uma isenção ou falta de paixão, mas muito mais impor uma paixão (como propunha Vico), mesmo que a partir da falta; impor uma questão profunda, uma fala suplicante e aberta, que faça ranhuras na linguagem do ser-no-mundo ao tornar-se espaço no gesto de *ermar*, ou seja, é muito mais propor um *gesto livre* para a ação através de sua poética. Isto pode remeter a uma escritura do corpo, com o corpo, e numa ciência em

que o gesto de escrever com o corpo é, necessariamente, fazer a escritura tomar peso para criar uma linha que nada delimita entre o mundo e o pensamento para a escritura; escrever com o corpo é uma delicadeza que só cumpre aquele que faz para não morrer, porque entende que pode morrer; é quando escrever só é muito importante porque não tem importância alguma. Nancy diz que não se pode separar corpo e pensamento, porque eles não são senão um tocar-se um ao outro: “el tacto de la fractura de uno por outro, de uno en outro. Ese toque es el límite, el espaciamento de la existencia.” (2000: 31) Diz também que “todo el peso, toda la gravedad del pensamiento – que es él mismo un *pesaje* – no tiene como fin otra cosa que el *consentir a los cuerpos*. (Consentimiento exasperado.)”. (NANCY: 2000, 33) Assim, o poema arma um jogo numa fala errante para compor um sistema de imagens a partir do corpo daquele que escreve (o poema comparece como uma escritura do corpo), que seria por sua vez o ponto de partida, o gesto para um *começar*. O corpo, ao ocupar um centro suplementar, ao mesmo tempo adiforo e essencial, para tocar a si mesmo e a outros corpos também centros suplementares, arma uma constelação de sentidos, uma constelação a que se pode chamar de universo, ou de uma “percepção do universo”, como sugere Bergson:

Há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo. Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidocóspio. Há, por outro lado, as mesmas imagens, mas relacionadas cada uma a si mesma, umas certamente influenciando sobre as outras, mas de maneira que o efeito permanece sempre proporcional à causa: é o que chamo de universo.

(BERGSON: 1999, 20)

O poema é, pois, um jogo com a fala errante, que é neutra, que escapa, que é também profética porque é silenciosa. Maria da Paz Ribeiro Dantas diz que o poema apreende uma idéia de “jogo caleidoscópico do faz-desfaz, que traz e empurra, pega e larga as coisas existentes, proibindo-as de cair num estado (de coisas).” (DANTAS: 2003, 88) Algo como as mesmas imagens relacionadas cada uma a si mesma, e influenciando sobre as outras numa transformação infinita. Este jogo de pegar e largar, de refazer e reinventar, remete diretamente o trem do poema, que erma o espaço, à tia Dondon com seu passo de sombra pelo meio dos corredores daquela casa vincada num longe – “os seus corredores-interiores de velhas casas quase sempre com admiráveis jogos de luz conseguidos com tintas raras e puras” (CARDOZO: 1974, sem página) – tentando catar os restos de seu universo íntimo e deserto para subir a um céu branco numa fala errante e de silêncios, como é também a linha de

margem da fala no poema. Assim também como se pode remeter às personagens João e Maria, da peça **Antônio Conselheiro**, que vagam um em direção ao outro como seres que – numa trama erótica – se desejam sem fim e desejam interpelar a travessia aflita que fazem num museu de cabeças da história. São algumas cabeças que foram arrancadas da história à força e deslocadas do corpo permanente da matéria do mundo físico; o gesto das personagens de Joaquim Cardozo é um gesto de um pensamento da graça, um gesto que se repete e articula historicamente um passado, arranca uma tradição de seu conformismo e apodera-se dela para fazê-la relampejar num instante de perigo, num *cairós*, ao mesmo tempo em que anuncia que não há um monumento da cultura que não seja também um monumento da barbárie. Esta fala errante que comparece no poema de Joaquim Cardozo é como o que diz Blanchot: que uma fala errante é uma fala que se dá como ausência, e é uma fala neutra que está ali para ser entendida. Uma fala, enfim, que talvez possa ser lida também como aquela que ocupa o lugar da fala que suplica:

Onde não fala, já fala; quando cessa, persevera. Não é silenciosa porque, precisamente, o silêncio fala-se nela. (...) O poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento. (...) Essa fala é essencialmente errante, estando sempre fora de si mesma. Ela designa o de fora infinitamente distendido que substitui a intimidade da fala. Assemelha-se ao eco, quando o eco não diz apenas em voz alta o que é principalmente murmurado mas confunde-se com a imensidade sussurrante, é o silêncio convertido no espaço repercutente, o lado de fora está vazio, e o eco repete antecipadamente, “profético na ausência do tempo”.

(BLANCHOT: 1987, 45 / 46)

O que há no poema é uma armadilha para uma condição do longe, não só porque é um poema longo dividido em 11 partes, mas muito mais porque desenha uma viagem infinita até tocar o *acontecimento branco* da história no final do poema; o informe se espalha por todo o poema: “O espaço poético, fonte e resultado da linguagem, nunca é à maneira de uma coisa: sempre ‘se espaça e se dissemina’.” (BLANCHOT: 1994, 247) Desde a abertura do poema, no primeiro verso que repete o título, “Visão do último trem subindo ao céu”, que o trem vai alargando a paisagem e rasgando o espaço num sem tempo de uma narração que põe em xeque a presença da poesia como uma presença por vir; a poesia está ali para além do futuro e não pára de vir: “é como que uma outra linguagem instituindo o novo jogo do espaço e do tempo.” (BLANCHOT: 1994, 251) Nessa saída do trem da estação, tocando um sino de despedidas, os passageiros olham a paisagem lá fora pela janela – num desdobramento disseminado do ser e do espaço – e vêem a vida pequena reunida para rezar

O trem noturno passa.

A cena apresenta antes o impulso trágico da acedia com uma incorporação do assombro no desenho do abandono dos cabelos despenteados de um jovem estudante, que lhes caem sobre a testa, até a mínima lâmpada que brilha sozinha num sótão; sótão que é – por sua vez – quase sempre, o lugar do entulho, da sobra, do caco, do breguesso, aquilo que pode ser jogado fora mas que se coloca como ruína, e não como lixo, por onde se deve abrir caminho e arejar. É um lugar que serve de depósito porque tem o pé-direito reduzido e é difícil de habitar. Há uma penetração da tristeza e da melancolia na cena do estudante, é o estudioso tentando existir entre o enigma e alguma potência. Agamben diz, acerca da tristeza do estudioso, que “nada es mas amargo que una prolongada demora de la potencia. Nada muestra mejor qué desconsolada melancolía puede derivar de esta incesante dilación del acto que la *melancholia philologica* que Pasquali, fingiendo transcribirla en el testamento de Mommsen, puso como cifra enigmática de la propia existencia de estudioso.” (AGAMBEN: 1989, 47) Depois, a cena lança uma hipótese que está no próprio gesto do estudante, um *intermezzo* entre o enigma da linguagem e a tentação que ela provoca, num golpe, frente àquilo que se toma como objeto de estudo. É um teorema de geometria que não existe sozinho, existe enquanto o trem noturno passa, arranhando e desfazendo o inteiro do teorema e do ajuste racional da matemática e da física, da geodésica do espaço.

Há uma fresta análoga entre o gesto de estudar e o de assombrar, diz Agamben; são sentidos parentes, um se incorpora ao outro num mover da lucidez e do estupor, do descobrimento e da turvação, da paixão e da ação, como se fosse este o ritmo do estudo. Um mover que vai de uma potência passiva para uma potência ativa sem anular nem uma nem outra: “Estudiar y asombrar son, en este sentido, parientes: quien estudia se encuentra en las condiciones de aquel que ha recibido un golpe y permanece estupefacto frente a lo que le ha golpeado sin ser capaz de reaccionar, y al mismo tiempo también impotente para separarse de él.” (AGAMBEN: 1989, 46) É a cena do estudante que interrompe a cena mítica da reunião, e é essa cena também que projeta um alvoroço na imagem para um *começar* interferindo na oração, numa necessidade de profanação da cena mítica. É o assombro, ou a estupidez que um assombro pode escavar como experiência poética, numa penumbra poética que abre o mito moderno do homem sem mito para o abismo. Nancy diz que falar desta cena mítica, ou seja, de um mito da origem, não é senão falar de sua ausência: “hablar del mito no fue jamás otra cosa que hablar de su ausencia. Y la propia palabra ‘mito’ designa igualmente la ausencia de lo que nombra.” (NANCY: 2001, 100) E mais ainda, que a literatura tem um papel como herdeira e eco do mito, que ela pode ser o mito de uma sociedade sem mitos: “No sólo la literatura es la heredera (o el

eco) del mito, sino que la literatura ha sido pensada y debe sin duda ser pensada en un sentido ella misma como mito – y como el mito de la sociedad sin mitos.” (NANCY: 2001, 118)

O trem do poema de Joaquim Cardozo irrompe no espaço carregando uma gente de vida pequena, construindo um sistema de imagens que penetra a ausência do mito também como uma espécie de mito, outro, isto porque penetra o espaço como uma paixão, um limite do ser, uma vontade e uma contaminação para a construção de um *ser-comum*, um *ser-em-comum*, um ser singular que comparece e ao comparecer se comunica apaixonadamente com outros seres singulares. É uma outra reunião possível que pode se dar no encantamento da literatura através do desembrulho, numa interrupção e numa exposição multiplicada como as das personagens João e Maria na peça **Antônio Conselheiro**. Nancy diz que ‘Es un contacto, un contagio: un tocar, la transmisión de un temblor al borde del ser, la comunicación de una pasión que nos hace semejantes, o de la pasión de ser semejantes, de ser en común.’ (2001: 115) É a partir da segunda parte do poema, quando da escolha da locomotiva que vai carregar os vagões (como um milagre, um touro que surge entre os trilhos), que estes seres se aglomeram dentro do trem como um canteiro cultivado, um florido de gente, aquela gente que se apronta para nascer outra vez, fazendo furos no espaço e aberturas para distâncias possíveis, num ante-ritmo da espera, o anseio de uma gente que espera, uma esperança para fazer também florir o céu.

Uma dentre elas
 Que era preta, violentamente, luzidia;
 Que era preta, vagorosamente preta;
 Preta e lentamente e luzidia;
 Avançando, transpôs o virador;
 E foi!
 Foi um touro selvagem a princípio
 Depois se fez um boi pesado e manso
 Correndo as linhas de trilhos: as fitas, os fios, os trilhos de linha.

À sua aproximação as agulhas se abriram –
 Porteiras de um curral – furos do espaço, aberturas
 Para distâncias possíveis. . . aberturas, costuras
 De rápidas passagens em direções ocultas.
 Pouco e pouco, mais pouco, pouco a pouco
 Ao trem se atrela, ao trem ligando o engate, os freios
 Ajustando. . . ao trem disposto ao longo

Da plataforma – platimorfa, platibanda, alegrete
 Canteiro cultivado – florido de gente.

E logo e depois, justo depois ficou imóvel
 À espera, no ante-ritmo da espera
 No anseio da esperaesperança:
 Harmônicos da espera (intervalo! Vocalises do intervalo).

– Foi assim que se fez a composição daquele trem.
 Daquele que era o trem, e o último seria.

Maria da Paz diz que o trem começa a produzir seu próprio viajar, que “o espaço se faz com o movimento, não pré-existe. Ao longo dessa estranha viagem, passageiros e trem, referidos narrativamente como se fossem realidades distintas, na verdade comportam-se como uma mesma e única engrenagem.” (DANTAS: 2003, 93) A partir daí, na terceira e quarta partes, o que vem no poema é um romper com a história por dentro do tempo, num efeito que se dá através de uma repetição das palavras e de expressões, ou das mesmas palavras e das mesmas expressões, com uma garatuja nos traços que vão delineando o espaço (ver o começo da terceira parte do poema) numa linha sinuosa que perpassa entre as palavras *limite*, *coroa* e *remate*. Ao levar em conta a idéia de limite como uma aproximação da idéia de remate, sentidos parentes, entre o limite que não se pode medir e o remate que não se configura de todo como um fim, mas também como termo, temos a idéia de anel que figura nesta coroa de tempo que fica exatamente no centro desfeito por onde passa a linha, sinuosamente. As pessoas que vão partir encontram-se numa plataforma e vão subir numa “várzea planetária”, esta planície para o céu que se alarga como uma forma de perigo para que a linguagem exista como coisa, aspecto da coisa que diz e que pode dizer. É o seu dizível. E são todos meninos, são todos meninos da linguagem, de uma infância da linguagem; aquela mesma que Agamben aponta como flanco para a vida humana enquanto *ethos* e enquanto vida ética: “A vida humana enquanto *ethos*, enquanto vida ética. Buscar uma *pólis* e uma *oikía* (casa/habitação) que estejam à altura desta comunidade vazia e impresumível, esta é a tarefa infantil da humanidade que vem.” (2005: 17) Ele comenta que “o conceito de *infância* é acessível somente a um pensamento que tenha efetuado aquela ‘puríssima eliminação do indizível na linguagem’ (...). A singularidade que a linguagem deve significar não é um inefável, mas é o supremamente dizível, a *coisa* da linguagem”. (2005: 10/11) Na passagem citada abaixo aparece também o recurso da repetição, como o que Joaquim Cardozo disse de Afonso Félix de Sousa, e também de August Stramm, e numa ampliação como o que diz Paul Valéry quando um poeta dispõe de um jogo de palavras e com as palavras para lhes atribuir uma valoração e uma tensão entre o que é

uso e que é necessidade, o que seria um uso como utensílio e o que seria um utensílio para uso: “O poeta dispõe das palavras de uma maneira completamente diferente da que faz o uso e a necessidade. São as mesmas palavras, sem dúvida, mas de forma nenhuma os mesmos valores.” (VALÉRY: 2007, 178)

Prontos estão os que vão partir/viajar.

Os que vão – flor – subir/perder-se.

Os que vão – flor – florir, murchar.

Homens, mulheres e meninos.

Todos meninos, todos que no mundo brincaram

Bem próximos de mim;

Todos, sempre o de sempre, sempre o de ainda

Tudo tão o mesmo, tudo tão igual

tudo-tão tudo

tudo tal e qual.

Os meninos: suas bolas de gude
seus barcos de papel
suas espadas de flandre
seus revólveres de lata

Seus cadernos cheios de histórias em quadrinhos

As mulheres: seus colares de miçangas
suas pulseiras de vidro
seus brincos de ouro
seus enfeites de rendas

Seus chapéus adornados de cerejas e passarinhos.

Os homens: seus relógios-pulseira
suas calças de vincos
seus anéis de noivado
seus fraques-solenidades

Suas carteiras de dinheiro, seus corretos colarinhos.

(Todos meninos)

Paul Valéry diz ainda que “é preciso desaprender a considerar apenas o que o costume e, principalmente, a mais poderosa de todas, a linguagem, oferece-nos para consideração. É preciso tentar-se deter em outros pontos além daqueles indicados pelas *palavras*, ou seja, *pelos outros*.” (VALÉRY: 2007, 170) Assim, a questão do mistério é retomada no poema de Joaquim Cardozo nos últimos versos da terceira parte – “O trem vai partir / Para alcançar, conhecer o mistério do céu.” –, daí em diante, o trem se desliga do mundo, o trem se desliga da história, o trem se desliga da vida terrena: medrosa, nervosa, vacilante. O trem interrompe assim a ruína da história para arejar, abrir caminhos, uma abertura da história como uma força de ação política permeada por uma dimensão utópica, mesmo que fragilizada; por uma melancolia trágica, que afasta o trem das últimas saudades e impõe um silêncio que é próprio da fala errante num excedente da graça. De cima, o que se vê no milagre do trem em vôo, como um touro que cruza o deserto do ser, e do mundo, é a arquitetura fixa dos homens incapaz de se mover numa oscilação da forma, numa oscilação da fixidez da morte sempre tomada para os vivos, sempre revertida em favor dos vivos, entre o nome e o segredo e sem tocar uma possibilidade de vida. Invertendo o desenho da escadaria que expõe as cabeças no museu de cabeças, todas lá, soltas ao léu do tempo, e invertendo a história repetida pelo alto-falante que grita sem ser ouvido. Assim, os versos do poema se perguntam: “Onde estão os mortos? pensam os passageiros do trem, / Se a morte é vivida... (...) / Onde estão os mortos? perguntam os passageiros, / Se a morte é vivida...”.

O trem se desprende da história
 Da história torpe dos homens,
 Onde são tão poucas, sim, tão poucas, as páginas de glória
 E muitas, quão muitas, as que são de infâmia.

Às mortes sucedem as vidas; às chuvas sucedem as culturas.
 A chuva é morte: e como morte é sofrida;
 Nuvens, nuvens caindo, morrendo em chuvas. . .

– Frutos do céu, asas trituradas, em pó { semeadas
 semi-semeadas

Na terra a se erguer em surto, em planta ¿ em vida?

(...)

Os viajantes do trem olham, do alto, as ¿alterações?

Que os homens introduziram no que há de cósmico e permanente
 Na natureza das coisas da Terra:
 – Tão tristes, tão pobres, tão mediócras que logo são absorvidas pelo planeta.
 Olham para as cidades, as estradas, os viadutos, os canais,
 Que se fazem e se refazem através dos séculos.
 Olham para os homens cheios de orgulho e de glória
 Os rostos voltados para o alto, para as estrelas longínquas;
 – E assim ficam até que a terra, a sequiosa terra,
 De novo lhes toma e lhes vem beber os olhos. . .

Onde estão os mortos? pensam os passageiros do trem,
 Se a morte é vivida. . .
 Se as homenagens aos mortos sempre foram para a glória dos vivos
 Mortos: pasto da fama, fome dos ζ heróis? sobreviventes:
 – O morto é um troféu, uma medalha, uma cruz prateada
 No peito de um vivo.
 Onde estão os mortos? perguntam os passageiros,
 Se a morte é vivida. . .

A partir da parte cinco, numa trajetória que vai até a parte nove, o poema imprime a travessura de Joaquim Cardozo com certas articulações da ciência, desde a física, passando pela matemática, pela teoria da relatividade de Einstein, a geometria de Riemann, o cone de luz de Minkowski que se aproxima como sentido parente do cone do pensamento movente de Bergson, o pseudo-espaço de Finsler, entre outras perspectivas, num engate do trem com o tempo e do tempo com o trem para criar um lugar sem origem, sem cena mítica que não seja a ausência da cena mítica, para provocar um *começar* no branco do tempo, como um acontecimento branco, numa partícula neutra que seria de novo a *mora*. Barthes diz que "Só a escritura, enfim, pode desdobrar-se *sem lugar de origem...*" (2004: 138), assim, o poema abre uma variedade de comportas do tempo para desfazer uma posse sobre este mesmo tempo, para depois se desdobrar numa ausência de posse do espaço para tocar o seu ermo; é o não-lugar de uma imagem desviante e veloz, a de um trem que sobe em direção ao céu, que pode sempre renovar e refazer esta desposseção numa totalidade do tempo. Paolo Virno diz que "la totalidad del tiempo no es algo distinto de la potencialidad del tiempo. (...) Y el *mundo*: pensemos en el contexto sensible de la existencia, siempre amorfo e irrealizado, fondo inalterable de la sucesión cronológica. (...) El tiempo en su conjunto no es perceptible porque no es presente; por el mismo motivo no es perceptible la potencia." (VIRNO: 2003, 104) Um primeiro vetor a essa encruzilhada que o tempo

impõe à sua presença como uma persistência de sua potência, seria o desaparecimento da geografia, o surgimento de um deserto sem qualidades habitado por corpos vazios, nulos, sem identidade e giróvagos – sem alma como casas vazias ou veículos metabólicos. Há uma ficção poética latente e pulsante que ocupa o lugar do segredo num alento do corpo que tenta tocar o invisível da linguagem, mas não o seu indizível, através de uma experiência da própria linguagem com o tempo. É a paixão, o desejo, porque “não há paixão sem segredo, este segredo, mas não há segredo sem paixão.” (DERRIDA: 1995, 47) Assim, numa passagem da quinta parte do poema o trem transpõe e atravessa o som para impor um silêncio:

O trem transpõe, travessa, vencendo a barreira do som.
 Tudo agora é silêncio (ruído branco?)
 Não corre mais, nem voa; nem vacila ou flutua;
 Firma-se, geometriza-se na geodésica do mundo,
 No seu orientar-se pelo eixo do tempo.

Do vértice da luz vai para o futuro aberto em cone,
 e deixa em cone o passado fechado em sombra.

Por toda parte, e externo, e entorno domina o alhures
 e dentro deste, em morte, a região de nenhures.

Pais de Nenhures: o Inferno!

O trem vai sempre bem perto do inferno, dele sempre junto e separado.

Sem tocá-lo; nem no leve, nem no infinitamente { leve
 pequeno

Lezama Lima diz que pelo alento, de certa forma, se pode tocar num ponto invisível que seria a plenitude temporal: “Se pelo alento o corpo toca num ponto o invisível, ao alcançar a substância do inexistente sua expressão na sentença poética, é como se pelos olhos nos pendurássemos num ponto. A nova substância é a plenitude temporal.” (LIMA: 1996, 191) As perguntas que comparecem no poema como questões sem resposta e sem demonstração interrogativa – *o que soma, o que anula, o que multiplica, o que inverte, o que corresponde, o que transita, o que perverte, o que se prolonga, o que se destrói* – são as manufaturas do gesto para o deserto, porque no final do trecho ele diz que

silêncio. Tudo passa a ser silêncio. Um silêncio-limite e à margem do deserto: mar, ruídos, profundo, fundo do silêncio, silêncio que está no profundo reino dos ruídos de fundo do silêncio. É o silêncio que se transforma numa totalidade do tempo. Joaquim Cardozo diz, num depoimento manuscrito para o poeta José Mário Rodrigues, que nem o tempo nem o espaço podem voltar, dar voltas; e numa belíssima passagem comenta que o físico que descobriu que o *elétron* podia voltar enquanto caminhava sobre sua geodésica do mundo, e caminhava para o passado, não atribuía a este movimento uma idéia de regresso, porque um *elétron* que caminha para o passado nada mais é do que o *positron* que vai para o futuro. Este mover da história para um futuro branco que interrompe a catástrofe num sentido até de redenção (mesmo sem forçar muito a barra), é como o anjo da história de Klee de que Benjamin toma posse para dizer de uma imagem como essa que Joaquim Cardozo monta através do *elétron* e do *positron*:

O tempo não volta, como o espaço também não volta; o conceito de inversão do espaço e do tempo é o de uma inversão geométrica, o tempo é apenas uma coordenada que faz parte da determinação da *geodésica do mundo*. Hoje não se considera mais o tempo uma variável, como aparece na velha Mecânica analítica de Lagrange. O físico que descobriu que o *elétron* voltava, isto é, caminhava, sobre sua *geodésica do mundo*, para o passado, na realidade não viu nisso um regresso: o *elétron* que caminha para o passado nada mais é do que o *positron* que vai para o futuro. O tempo é firme e imóvel, foram os homens que, em torno dele, criaram a ilusão de um movimento. Uma vez, porém, que a pergunta se prende à volta do tempo, como esperava Proust, respondo que desejava, neste caso, viver em todos os tempos passados, contrariando, assim, a afirmação de Heidegger de que os homens cogitam mais do futuro do que do passado.

Para Joaquim Cardozo esta apreensão do passado parece ser a mesma sugerida por Benjamin, ou seja, que a história é objeto de uma construção, e que seu lugar não se forma num tempo vazio ou homogêneo, mas num tempo saturado de agoras, o *jetztzeit*. É um passado carregado de agoras, um passado que faz explodir o contínuo da história. A esta deriva do tempo chama-se *cairós*. Para Benjamin, se as coisas continuarem assim como estão, eis a catástrofe; por isso, para ele, a quinta essência do inferno é uma eterna repetição do mesmo das coisas do mundo, “como Sísifo e Tântalo, condenados à eterna volta da mesma punição.” (LÖWY: 2005, 90) A questão revertida por Joaquim Cardozo no poema, ou esticada, é que os passageiros recuperam dentro do trem, numa meditação, um pensamento para a graça, numa esperança, nos intervalos do tempo que a palavra não dá conta, ao comporem um jogo de faz de conta, no sentido do brinquedo (desde a criança de Bloch até os

brinquedos dispostos no chão da casa em que morava a tia Dondon) para afirmar que o universo é só um brinquedo de criança e que num fragmento de tempo o trem que corta a história pode tocar um fragmento de pretérito perfeito. Mas o trem ao passar se mantém impassível, ele diz.

Assim, contorna-o uma cinza que nunca foi carvão, ou
 Cinza negra oriunda de um carvão pelo fogo nunca violado
 Negrura sem tempo e sem origem, instantânea/eterna
 Um antro na escuridão.
 O Inferno!
 Uma caverna na treva;
 A transcendência do escuro, do escuro que
 Nunca teve/terá claridade; claro sem presença e sem memória
 – Não o que era fogo e se apagou, –
 Tampouco, de qualquer luz se iluminou.
 O Inferno !

Treva, treva; treva, treva! Treva... Treva?
 Treva não recenvinda de comburente matéria
 Que se gastou, que se extinguiu no negro absoluto.
 Treva sem pré-história de uma luz surgida.
 O Inferno!

Escória do tempo queimado; anti-tempo, anti-luz pretaluzente.
 Região sem luz de nunca, onde não há efeito nem causa,
 Nem erro ou verdade, nem princípio ou fim, nem nascer ou morrer.
 Sem número e sem grandeza: nihil-valente, nihil-potente, nihil-sendo

O Inferno!

Dentro do trem os passageiros meditam, supõem
O que era e o quem seria
O qual é e o quem fora
O quem foi e o que era
 Nos intervalos do tempo que não se exprimem em palavras
 Tudo se passa como se fosse:
 – É o “faz de conta” dos brinquedos infantis

É o fosse de conta, o faz que passa
 O passa e conta, o faz ou fosse
 Todo o universo é um só brinquedo de criança:
 Entretidos com ele os sábios morrem, cansados de brincar.
 Bem perto, passou, de repente, um fragmento de tempo:
 Um fragmento de pretérito perfeito.

E assim o poema continua articulando essas hipóteses, numa variante temporal que passa pela atribuição de um sentido metafísico do contínuo de Minkowski e de Einstein num espaço-tempo de quatro dimensões. Ou seja, uma quarta dimensão é uma abertura do espaço onde espaço e tempo se amalgamam. Bergson diz acerca disso que é uma espécie de intervalo provocado por uma distância que faz surgir “o quarto quadrado correspondente à quarta dimensão de um contínuo Espaço-Tempo onde o Tempo e o Espaço estariam amalgamados.” (2006: 165) E o mais interessante da percepção de Joaquim Cardozo neste seu poema sobre esta quarta dimensão é quando Bergson aponta que “De um modo mais geral, o que está dado como movimento num espaço de um número qualquer de dimensões pode ser representado como forma num espaço com uma dimensão a mais.” (2006: 171) E que assim, desta forma, não há como não compreender que o tempo é o que há de mais real, de mais necessário, condição fundamental de uma ação. Para Bergson o tempo é a própria ação: “É a própria ação, e minha obrigação de vivê-lo, minha impossibilidade de alguma vez saltar o intervalo de tempo por vir, bastaria para me demonstrar – caso não tivesse o sentimento imediato disso – que o porvir é realmente aberto, imprevisível, indeterminado.” (2006: 180) A proposição da leitura que Minkowski faz de Einstein é uma invariância, que seria a propriedade de uma grandeza ou de uma variável num sistema para manter-se constante enquanto o sistema se transforma ou enquanto se modifica; uma invariância que sugere uma hipótese de tempos múltiplos e de simultaneidades conversíveis em sucessões ininterruptas.

O poema retoma uma voz – “A voz é ainda outro signo: o do tempo; voz nenhuma é imóvel, voz nenhuma cessa de passar; mais que isso, esse tempo manifestado pela voz não é um tempo sereno; por mais chã e discreta que seja, por mais contínuo que seja o seu fluxo, toda voz é ameaçada.” (BARTHES: 2004, 233) – que cruza uma poeira do tempo da matéria, do tempo-matéria da história dos homens; da memória dos homens: ausência e lembrança, a procura de ser o que é vário e variável, de ser o que é, de ser sem poder; da angústia do mundo sufocada no homem; da paisagem total da vida na terra até tocar um crivo penetrado de furos, como um ponto-furo da imagem. Esta quarta dimensão faz com o trem deixe de ser um objeto no universo, do universo, para ser o universo também como um sistema de imagens de retorno, que recorda num gesto para a potência da memória.

Virno diz que deve se considerar a memória como uma *metapotência*, "porque permite experimentar las facultades y el mundo-contexto; porque, en suma, es la potencia que tiene abierta una vía de acceso a las otras cosas potencias." (VIRNO: 2003, 104) O poema estica este ponto-furo da imagem do recordar até a sombra, a sombra de tudo, que comparece no poema num desalinho oblongo, elíptico e que é uma duração da pergunta, do não saber, do que se planta no corpo do indecível como uma escavação da vida e da história. O poema compõe uma arqueologia dos achados do tempo no espaço que se erma enquanto o trem faz a sua viagem até o céu, numa exigência ética para o pensamento da graça, até o não ser da região dos mortos e suas cicatrizes que não se transferem. O trem encontra-se com uma liberação da dor, num espaço de tempo que dura uma agonia, sem distância e sem contato e numa solidão-silêncio. O trem atinge a fragilidade do mundo na região dos mortos:

O trem penetra num espaço de curvatura nula,
Interminavelmente nula.
Espaço fibrado sobre uma variedade curvi-pluri-universal.
– Região dos Mortos –

O trem se torna cada vez mais curto e mais opaco.
Está fora das galáxias, dos limites
Onde se perdeu a real natureza da expansão;
Está na região dos mortos onde
Não há mais brotar de dimensões;
E as florestas do crescer emurcheçeram;
No entanto há cicatrizes de lembranças
E, dentro delas, pulsos a vibrar;
Há marcos de ação e movimento
Onde involutiva se presente uma dor.

A região dos mortos é também a região do esquecimento, o espaço de curvatura nula, onde os passageiros do trem chocam-se com as nuvens e vêem o que era parecer de ver, vêem tudo o que era de ouvir, tudo que era de refletir de ver, todo o perceber que vem do ver, todo o conhecer do sentir de ouvir; enfim, tocam a fragilidade do mundo no deserto íntimo dos seus *fora*, de suas exterioridades, ao tornarem-se também eles espaço. Um EU que, passageiro do trem, é também um ninguém, um sem nome, e que morre. E como diz Barthes, o que implica diretamente na poética de Joaquim Cardozo: "Esse mundo frágil, sensitivo, é um mundo resistente; sob o acre e a agudeza do vento, por trás do esquecimento que descolore as coisas, por trás desse passo atento e crispado, alguma coisa (ou

alguém) arde, cuja reserva permanece entretanto secreta, como uma força que jamais conhece o próprio nome". (BARTHES: 2004, 236) A morte transfigura-se como uma potência que vive, num viver branco, num acontecimento imposto pela palavra como uma outra memória, que não é mais das coisas apenas, mas um sistema de crueldade que traça signos diretamente no corpo. Um excesso da palavra, da língua, da linguagem: "é necessário exceder a língua, manter-se em sua margem suplementar, isto é, no seu infinito sem profundidade". (BARTHES: 2004, 88) O que sobra então é o trem transfigurado em sonho ("tudo é sonhado", "uma matriz infinita do sonho", "uma continuante infinita do sonho"), em desejo, numa partícula mínima que se diminui até se condensar no espaço, num ermar do espaço – "diminui, minidui, nuidimi" e "infradiminui", depois num "reduzir-se, a durrezir-se, a zirredur-se" por dentro e por fora de um campo de direções que não se modula, num campo sem fronteiras, sem sentidos, sem limites; o âmago de um espaço último e total: quando o ser torna-se espaço ao praticar o seu mais tenso ermo e o seu mais intenso deserto. O trem se apaga, é uma partícula neutra, uma *mora*, um deserto íntimo, um *acontecimento branco*.

um termo

O poema de Joaquim Cardozo que encerra o **TRIVIUM**, intitulado *O canto da Serra dos Órgãos*, é a questão aberta que encerra também este trabalho. O poema é “um monólogo em que a consciência mítica do universo fala a si própria, com a ‘eloqüência’ que se reconhece do tempo dos deuses.” (DANTAS: 2003, 85), e anuncia uma espécie de “antevisão do fim”, como diz Maria da Paz: “é a experiência terrestre vista de fora da civilização pela Serra dos Órgãos”. (DANTAS: 2003, 85) É a serra quem fala, quem toma posse da súplica, para tocar por dentro uma idéia de interferência numa suposta catástrofe cósmica que pode destruir a vida na terra. A fabulação de Joaquim Cardozo neste poema é uma escavação da experiência poética como um canto de morte, mas ao mesmo tempo como um canto de esperança. É ancilar o gesto, porque estica a questão de um possível encontro da sua poética com o deserto: é quando o poema torna-se espaço, ermo, numa experiência do cume. Luis Carlos Monteiro (em texto ainda inédito, escrito em 2004) comenta que há uma compulsão lírica em Joaquim Cardozo que talvez provenha de um “ascetismo prolongado”.

A prática da ascese comparece como um motivo da acedia ou da contemplação daquele que erma o espaço para tocar a sua penumbra poética e tornar-se espaço, numa unidade temporal que remonta o deserto com as suas linhas de fuga da catástrofe, como desterritório e como um gesto para um *começar* radical, político, ético e que se impõe como trajetória ampla, distante, trágica. Numa certa passagem do poema há uma confiança no presente como aquele que intenta ser um intérprete possível do moinho do tempo, mesmo que um intérprete falhado, e uma confiança num percurso de morte que exara uma correria desnecessária dos homens nas planícies de chão e de ar. Mario Perniola argumenta que “Nadie puede llamarse intérprete de su tiempo, porque el tiempo parece contener y soportar en una indeterminación desesperante y enigmática todo y lo contrario de todo; ninguna relación de pertenencia recíproca se puede hipnotizar ya entre el momento histórico y el sujeto individual por muy ‘grande’ y ‘versátil’ que sea.” (PERNIOLA: 2005, 92) A serra fala o quanto está fora da civilização e o quanto se impressiona com a pressa dos homens, que não têm outro destino senão morrer. Como está também numa passagem de uma de suas peças de teatro, um de seus bumbas, intitulada *Marechal, boi de carro*, de 1975. Num diálogo entre duas personagens, a Catirina e o Matuto, a primeira pergunta: “Por que deixou sua terra?”; e o Matuto responde rindo: “A terra é que me deixou.” (CARDOZO: 2001, 39) Cito um trecho do poema:

Este poema é o do homem visto de fora
Da sua falsa civilização,
Visto pela visão do elemento telúrico
Que o criou e o manteve,
Que o protege, sustenta e suplanta;

Elemento que veio dos abismos encobertos
Na música espectral do calor e da pressão.

Neste poema cantam os moinhos do tempo
Os moinhos que moem a carne e os ossos e
As pedras antigas.
Do tempo ocluso na transformação das coisas
Do tempo ausente nas modificações impossíveis
Do tempo macio e tenro que todos nós
Matéria, inerte ou viva, respiramos.

Os homens, eu os vejo daqui,
Do alto dos meus cumes e acumes
Dos meus declives e aclives
Do descambar das minhas encostas
Dos meus deslizos;

Coberta com meu arbóreo manto
Que possui roxos de quaresmeiras
Amarelos de cássias-aleluias
Branco de brancas flores de mipermitios.
Os homens, eu os vejo daqui.
Correndo nas planícies do chão e do ar
 Em suas máquinas ingênuas;
Apressados, sôfregos, apressados. ¡Como apressados!
– Para onde vão com tanta pressa?, fico a pensar;
Dentro de mim mesmo ouço a voz de pedra
 Do meu demônio:
– Não sabes? Ora! Vão. . . para o cemitério!
(CARDOZO: 1970)

O canto de esperança que Joaquim Cardozo estabelece na fala que suplica, que está na voz da Serra, comete algumas tentativas falhadas de amalgamar-se com a natureza, como, por exemplo, numa conquista de um vôo para imitar as aves, num mergulho nas águas para criar uma intimidade com a matéria fluida das águas (um sentido de peixe), nos ventos remexidos de seus lugares que desfolharão os últimos e abandonados livros dos homens, nas estações removidas de suas

peculiaridades que trarão abismos, maremotos, e desaparecimento. A serra dos Órgãos é categórica ao dizer que a terra recusará a presença dos homens, mas é muito provável que todos morram antes dessa recusa. A imagem de uma contingência deserta que se desfolha – “Desfolhará, desfolhando, o desfolhar” – se abre para um nada numa implicação do território, e numa fadiga, para a implicação de que olhar o mundo visível é faltar a si mesmo. É a voz da serra que toma a experiência do homem como abismo, uma fala abissal, e que poderia ser atravessada na sua capacidade de um poder ficcional contemplador, um dizer EU que também é OUTRO, numa fala sem fim e contínua de revolta, de uma revolta contemplativa para manter o gesto mais radical desta fala através da imaginação e como um *começar*: o gesto da esperança, para a esperança. Nancy diz que “Es la imaginación, en efecto, la que detenga el secreto de una fuerza original de la naturaleza, única capaz de verdaderas inauguraciones. La ficción poética es el verdadero – cuando no el verídico – origen del mundo.” (NANCY, 2001: 101) No poema, a esperança comparece num vento sombrio, porque a sombra em Joaquim Cardozo não é o que desola, apenas, mas o que arma uma possibilidade de encantamento para um pensamento da graça, uma profanação, um desejo, uma vontade, uma potência, um *cairós*. A imagem de um vento sombrio que resta preso, pousado no último chão, no final do poema, ao mesmo tempo em que é um *termo* de morte, para a morte, é também um *começar* de esperança, para a esperança:

E na última implantação da consciência terrestre
 Desfolhará, desfolhando, o desfolhar:
 – As seqüências espectrais,
 As variedades enfolhadas.

Depois de mim o que restar não resta.
 ¿ Que restará depois de mim, modesta
 Raiz das grandes cordilheiras:
 Andes, Pirineus, Alpes, Himalaia?
 – Restará preso, pousado no último chão
 Um vento sombrio.
 (CARDOZO: 1970)

Este parece ser o papel da escritura de Joaquim Cardozo ao destruir e reinventar um lugar fixo e transformá-lo num lugar de tempo móvel a partir de uma justaposição oscilante das imagens que compõem a sua arquitetura textual, que se desfolha numa contingência da areia, da água, do vento, da sombra, da várzea, da linha de mangue etc, para cumprir a constituição de um corpo poético que se

pauta numa imagem desviante, vivente, e numa luta cósmica para tentar tocar os que “dormem entre dois mundos, na sombra bem escura da história”. (DENYS, inédito) Esta é sua leitura do mundo, do livro desfolhado do mundo, do livro deserto. A partir de Foucault é possível pensar que a constituição de um corpo de escrita não tem a ver com a constituição de uma doutrina, “mas sim como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’. Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional”. (FOUCAULT: 1992, 143) Assim, este trabalho procura deixar aberto o encontro entre a poética de Joaquim Cardozo e uma imagem que é toda ela uma imagem do fora, o deserto, aquilo que pode nem ser uma imagem, o deserto como “esse lugar sem lugar que é o único lugar onde a aliança pode ser concluída e onde é necessário regressar sempre, como àquele momento de nudez e de arrancamento que está na origem da existência justa.” (BLANCHOT: 1984, 88)

bibliografia

o uso de meus livros

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- AGAMBEN, Giorgio. **Image et mémoire**. França: Editions Hoëbeke, 1998.
- _____. **Estancias**. Valencia: Pré-Textos, 2001.
- _____. **Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- _____. **Infanzia e Storia (Distruzione dell’esperanza e origine della storia)**. Torino: Einaudi, 2001.
- _____. **Infância e História – Destruição da Experiência e Origem da História**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- _____. **Estado de Exceção**. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.
- _____. **Linguagem e Morte – Um seminário sobre o lugar da negatividade**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- _____. **Profanaciones**. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- _____. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo**. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pré-textos, 2002.
- _____. **Idea de la prosa**. Trad. Laura Silvani. Barcelona: Península, 1989.
- _____. **A comunidade que vem**. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Presença, 1993.
- _____. *Política del Exilio, in Archipiélago*, n. 26 / 27 (págs. 41-52). Madri.
- _____. **Lo Abierto**. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- ANDRADE, Ana Luiza. CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. ANTELO, Raul. **Leituras do Ciclo**. Florianópolis/ABRALIC: Chapecó/Grifos, 1999.
- ANDREAS Capellanus. **De Amore**. Edição bilíngüe por Inés Creixell Vidal-Quadras. Barcelona: El Festín de Esopo, 1985.
- ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. São Paulo: Ática, 1989.
- ANTELO, Raul. **Trangressão e Modernidade**. Ponta Grossa: UEPG, 2001.
- _____. **Potências da Imagem**. Chapecó: Argos, 2004.
- _____. *Maximam, et nullam*, em BUESCU, Helena (ed.) - **O Grande Terramoto de Lisboa: Ficar Diferente**. Lisboa: Gradiva, 2005. (159-186).
- _____. *La comunità che viene - Ontologia da potência*. 2006.
- _____. **Tempos de Babel: anacronismo e destruição**. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. SP, Cia. das Letras, 1987.

- _____. **Entre o passado e o futuro.** Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARISTÓTELES. **De Anima.** Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. **O homem de gênio e a melancolia – O problema XXX, 1.** trad. Jackie Pegeaud, Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.** 2.a ed. São Paulo: Perspectiva: 1987.
- AUGÉ, Marc. **Não-Lugares. Introd. a uma Antropologia da Supermodernidade.** Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.
- AZEVEDO, Sânzio. **Para uma teoria do verso.** Fortaleza: Edições UFC, 1997.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **A intuição do instante.** Trad. Antonio de Padua Danesi. Campinas: Verus Editora, 2007.
- BADIOU, Alain. **Pequeno Manual de Inestética.** Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BANDEIRA, Manuel. **Itinerário de Pasárgada,** in Poesia e Prosa v. 1, Editora José Aguilar, Rio de Janeiro, 1958.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **O Grau Zero da Escrita.** Trad. Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **O Rumor da Língua.** Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **Incidentes.** São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. **O Neutro.** Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. **A História do Olho.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. **O ânus solar.** Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Codex, 1985.
- _____. *"Poussière"* in *Documents n°5*, 1929, p. 278.
- _____. **O Erotismo.** Trad. Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- _____. **A experiência interior.** Trad. Cláudio L. Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. **A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh.** Trad. Carlos Valente. Lisboa: Hiena Editora, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres Complètes,** vol. I e II. Paris: Gallimard, 1976.

- BAUDRILLARD, Jean. **A troca Impossível**. Trad. Cristina Lacerda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- BAUMAN, Zygmunt. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- _____. **Modernidade Líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BAVCAR, Evgen. *Inapreensível presença do tempo*, em Porto Arte - Revista de Artes Visuais. Novembro, n. 17. Porto Alegre: UFRGS, 1998.
- _____. *Um outro olhar*, em Correio da APPOA – Imagens Possíveis. Agosto, n. 93. Porto Alegre: APPOA: 2001.
- _____. *A letra, o corpo abandonado*, em **Catálogo Torreão**. Porto Alegre: Torreão, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. **Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. **Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. **PARIS: Capitale du XIX Siècle – Le Livre des Passages**. Trad. Jean Lacoste. Paris: Les Editions du Cerf, 1989.
- _____. **Passagens**. Trad. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da Poesia à Prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERGER, John. **Modos de Ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória. Ensaio Sobre a Relação do Corpo com Espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **Duração e Simultaneidade**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *O Pensamento e o Movente, em Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- BESSE, Jean-Marc. **Ver a Terra**. Trad. Vladimir Bartolini. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 1: A palavra plural**. Trad. Aurélio Guerra Neto. Vol. I. São Paulo: Escuta, 2001.
- _____. **A conversa infinita 2: A experiência limite**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- _____. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. **O Livro por Vir**. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio D'água, 1984.

- _____. **La Escritura del Desastre**. Monte Ávila: Caracas, 1990. (09-41)
- _____. **A Parte do Fogo**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLOCH, Ernst. **L'esprit de l'utopie**. Paris, Gallimard, 1977.
- _____. **O Princípio Esperança**. Volumes 1 / 2 / 3. Trad. Nélio Schneider. Rio de Janeiro: UERJ e Contraponto, 2005.
- BODEI, Remo. **As Lógicas do Delírio – Razão Afeto Loucura**. Trad. Letizia Zini Antunes. Bauru, SP: Edusc, 2003.
- BOLLE, Willi. *A metrópole como médium-de-reflexão*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1999.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. 5 ed. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. **O Livro de Areia**. Trad. Lígia Morrone Averbuck. São Paulo: Globo, 1995.
- BRANDÃO, Antônio Carlos Leite. **A Formação do Homem Moderno Vista Através da Arquitetura**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BRANDÃO, Ludmila de Lima. **A Casa Subjetiva**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BUCK-MORSS, Sandra. **Dialética do Olhar – W.B. e o Projeto das Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: SC, Argos, 2002.
- BURKE, Peter. **Vico**. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 1997.
- CACCIARI, Massimo. **Confine**, in *La Repubblica*. Roma, 28 apr. 2004. Tradução de
- CALVINO, Ítalo. *Um sinal no espaço*, em **As cosmiômicas**. 3ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- _____. **Cidades Invisíveis**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- _____. **Marcovaldo ou as estações na cidade**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- _____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. **Atrás dos Olhos Pardos – uma leitura da poesia de Ana Cristina César**. Chapecó: Argos, 2004.
- CAMPANELLA, Tommaso. **A cidade do sol**. Trad. Fernando Andrade. São Paulo: Ícone, 2002.
- CAMPOS, Haroldo. **O Arco Íris Branco**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- _____. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**. São Paulo: Studio Nobel, 1997.
- CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O lugar no / do mundo**. São Paulo: Hucitec, 1996.
- CAVALCANTI, Cláudia. **Poesia Expressionista Alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- CÉSAR, Guimarães. **Imagens da Memória**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

- COMTE-SPONVILLE, André. **O Ser-Tempo**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- D'ANDREA, Moema Selma. **A cidade poética de Joaquim Cardozo (elegia de uma modernidade)**. João Pessoa: Idéia Editora, 1998.
- DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. **Joaquim Cardozo – Contemporâneo do Futuro**. Recife: Ensol, 2003.
- _____. **O Mito e a Ciência na Poesia de Joaquim Cardozo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- _____. **Joaquim Cardozo – ensaio biográfico**. Fundação de Cultura do Recife: Recife, 1985.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: editora 34, 1999.
- _____. **Crítica e Clínica**. Trad. De Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. **Diferença e Repetição**. Trad. Luiz Orlandi e Arlindo Machado. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- _____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – 1**. Trad. Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. São Paulo: 34, 1995.
- _____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – 2**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34, 1995.
- _____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – 3**. Trad. Aurélio Guerra, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leitão e Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996.
- _____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia - 4**. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1997.
- _____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – 5**. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: 34, 1997.
- _____. **Conversações**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: editora 34, 1992.
- _____. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto S. Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. **Por uma literatura menor**. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- _____. **A Imagem – Tempo**. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DERRIDA, Jacques. **Paixões**. Trad. Lóris Machado. Campinas: Papyrus, 1995.
- _____. **Salvo o Nome**. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.
- _____. **Khôra**. Trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1995.

- _____. **La diseminación**. Madrid: Espiral / Fundamentos, 1997.
- _____. **Dar (el) Tiempo**. Trad. Cristina de Peretti. Barcelona: Paidós, 1995.
- _____. **Donner la mort**. Paris: Galilée, 1999.
- _____. **La Diferencia / Différance**. Chile: Edición Eletrónica da Escola de Filosofia Universidad ARCIS. www.philosophia.cl
- _____. **Torres de Babel**. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- _____. **Gramatologia**. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Mal de Arquivo**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- _____. **Papel-máquina**. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- _____. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates)
- _____. *Che cosa è la poesia?* Trad. Marcos Siscar e Tatiana Rios. **Inimigo Rumor**, n. 10. SP/RJ: Cosac & Naify / 7Letras. 2006. (113 a 116)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998
- _____. *A paixão do visível segundo Georges Bataille*, in **Revista de Comunicação e Linguagens**. Lisboa, n. 05, nov. 1987, p. 07-22.
- DÍDIMO, Horácio. **Ficções Lobatianas**. Fortaleza: Edições UFC, 1996.
- _____. **Tempo de Chuva**. Fortaleza: Imprensa Universitária, 1967.
- DOCTORS, Marcio (org.). **Tempo dos Tempos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. **A estrutura ausente**. 7ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- _____. **Sobre o Tempo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- ESSLIN, Martin. **Artaud**. Trad. James Amado. São Paulo: Cultrix, 1978.
- FABRIS, Annateresa. **Fragmentos Urbanos – Representações Culturais**. São Paulo: Studio Nobel, 2000.
- _____. Org. **Modernidade e modernismo no Brasil**. São Paulo: Mercado de Letras, 1994 (Coleção arte: ensaios e documentos).
- FAUSTINO, Mário. **Poesia completa Poesia traduzida**. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

- _____. "Quest-ce qu'un auteur?", *Littoral*. Paris: Erés, n. 9, juin, 1983.
- _____. *O que é um autor?* Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.
- _____. **As palavras e as coisas**. Trad. Sauma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.
- FRAPPIER, Jean. "Vues sur la Conception Courtoise dans les Littératures d'Oc et d'Oil au XIIe. Siècle", in: *Cahiers de Civilisation Médiévale*, II, 135-156, 1959.
- FREYRE, Gilberto. **Brasis, Brasil e Brasília**. Rio de Janeiro: Record, 1968.
- _____. **Além do apenas moderno**. 2. ed. Rio de Janeiro: TopBooks, 2001.
- _____. **Assombrações do Recife Velho**. 5. ed. Rio de Janeiro: Top Books, 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- _____. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GIL, José. **Diferença e Negação na Poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- GREGOTTI, Vittorio. **Território da arquitetura**. Trad. Berta Waldman e Joan Villá. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HABERMAS, Juergen. **O discurso filosófico da modernidade**. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Tempo e Ser*, in **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- HUYSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JABÉS, Edmond. **A obscura palavra do deserto**. Tradução e seleção de Pedro Tamen. Lisboa: Cotovia, 1991.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2.ed. São Paulo: Ática, 2002.
- _____. **As sementes do tempo**. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. **A Virada Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JANE, Jacobs. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JARRY, Alfred. **O Amor Absoluto**. Tradução de Carlito Azevedo. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- JORGE, Silvio Renato. *Maria Gabriela Llansol – uma emigrante na linguagem*, em **Literaturas de abril e outros estudos**. Niterói: EdUFF, 2002. (195-203)
- LE GOFF, Jacques. **Por amor as cidades**. São Paulo: Unesp, 1998.
- LEENHART, Jacques. *Uma poética da Fronteira*. In: **Literatura e Sociedade**. n. 01. Faculdade de

- Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP. São Paulo, 1996.
- LEVINAS, Emanuel. **Dans la trace**. Paris: Albin Michel,, 1998.
- _____. **Ética e Infinito**. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. **Humanismo do outro homem**. Trad. Pergentino Pivatto. Petrópolis: Vozes, 1993.
- LEVI-STRAUSS, C. **L' Identité**. Paris: Editions Grasset, 1977.
- LIMA, Manoel Ricardo de. **A Estrutura Perfeita - sobre Joaquim Cardozo**. Caderno Pensar, Brasília, DF, p. 06-07. 16 setembro de 2006.
- LIMA, José Lezama. **A dignidade da poesia**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Ática, 1996.
- LOPES, Silvina Rodrigues. **Exercícios de Aproximação**. Lisboa: Vendaval, 2003.
- _____. **Anomalia Poética**. Lisboa: Vendaval, 2005.
- LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LYOTARD, Jean-François. **O Pós-Moderno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- LIMA, Rogério e FERNANDES, Ronaldo Costa (org.). **O Imaginário da Cidade**. Brasília: Ed. UNB, 2000.
- LYRA, Maria do Carmo Pontes. **Bibliografia da vida e da obra de Joaquim Cardozo**, Recife, 1984.
- LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MAIAKOVSKI, Vladimir. **Antologia Poética**. Trad. Emílio C. Guerra. São Paulo: Max Limonad, 1981.
- MAFFESOLI, Michel. **Sobre o Nomadismo – Vagabundagens Pós-Modernas**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. **A contemplação do mundo**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Poemas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obras Completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. in **Cadernos de Literatura Brasileira**, Instituto Moreira Salles, nº 1, Rio de Janeiro, março de 1996.
- MELVILLE, Herman. **Contos de Herman Melville**. Tradução Olívia Krähenbühl. São Paulo: Cultrix, 1985.
- MISSAC, Pierre. **Passagem de Walter Benjamin**. Trad. Lilian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- MONTEIRO, Paulo Filipe. **Os outros da arte**. Oeiras: Celta, 1996.
- MURICY, Kátia. **Walter Benjamin: alegorias da dialética**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MUMFORD, Lewis. **A Cidade na História**. Trad. Neil da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

- NANCY, Jean-Luc. **La comunidad desobrada**. Trad. Pablo Perera. Madrid: Arena Libros, 2001.
- _____. **Corpus**. Trad. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros, 2003.
- _____. **El sentido del mundo**. Trad. Jorge Manuel Casas. Buenos Aires: La Marca, 2003.
- _____. **Un pensamiento finito**. Trad. Juan Carlos Moreno Romo. Rubi (Barcelona): Anthropos Editorial, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra**. Trad. Eduardo N. Fonseca. São Paulo: Hemus, 1988.
- NOVAES, Adauto (org.). **Tempo e História**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- _____. **O Olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- _____. **Arte Pensamento**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- OLALQUIAGA, Celeste. **Megalópolis – Sensibilidades Culturais Contemporâneas**. São Paulo: Studio Nobel, 1998.
- OZ, Amós. **Não diga noite**. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PALLAZO, Agostino. **Città e Anticittà**. Bologna: Calderini, 1970.
- PAZ, Octavio. **Convergências**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- PEDROSA, Mário. **Arte / Forma e Personalidade**. São Paulo: Kaikós, 1979.
- PERNIOLA, Mario. **Enigmas**. Trad. Francisco Javier Garcia. Murcia: Cendeac / Ad Litteram, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. **O Último Leitor**. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- PLATÃO. **Timeu – Crítias – O Segundo Alcebiades – Hípias Menor**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.
- _____. **Apologia e Críton**. Tradução e notas de Manuel de Oliveria Pulquério. Brasília: editora da UNB, 1997.
- PRADO, Paulo. **Ensaio Sobre a Tristeza Brasileira**. 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- _____. **O desentendimento**. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. **Políticas da Escrita**. Trad. Raquel Ramalheite. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.
- (Coleção TRANS)
- RIBEIRO, António Pinto. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa: Passagens, 1999.
- RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa**. Vol. 1, 2, 3. São Paulo: Papyrus, 1997
- ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RYKWERT, Joseph. **A sedução do lugar**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- SANTOS, Milton. **Território e Sociedade**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- _____. **Por uma outra Globalização – do pensamento único à consciência universal**.

- Rio de Janeiro: Editora Record, 2000
- _____. **A natureza do espaço**. São Paulo : Edusp, 2002.
- SARAMAGO, José. **O Ano da Morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Cia da Letras, 1988.
- SARLO, Beatriz. **Tiempo Presente (notas sobre el cambio de una cultura)**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2002.
- _____. **Paisagens Imaginárias**. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Edusp, 1997.
- _____. **Tempo Passado**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.
- SENNETT, Richard. **Carne e Pedra – o corpo e a cidade na civilização ocidental**. Trad. Marcus Reis. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- SCHELLE, Karl Gottlob. **A arte de passear**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio G. (Org.). **O fenômeno urbano**. 4ª ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. **Ler o livro do mundo**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- _____. **O local da diferença**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SLOTERDIJK, Peter. **No mesmo barco – ensaio sobre a hiperpolítica**. Trad. Cláudia Cavalcante. São Paulo: estação Liberdade, 1999.
- _____. **Regras para o parque humano – uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo**. Estação Liberdade. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: estação Liberdade, 2000.
- _____. **Venir al Mundo, Venir al Lenguage**. Trad. Gérman Cano. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- TARKOVISKI, Andreaei. **Esculpir o Tempo**. Trad. Jefferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TORREMOCHA, Maria Vitória Utrera. **Teoría del Poema en Prosa**. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.
- _____. **Historia y Teoría del Verso Libre**. Sevilla: Padilla Libros, 2000.
- VALERY, Paul. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.
- VAUVENARGUES, Luc de Clapiers. **Das leis do espírito: florilégio filosófico**. Trad. Mário

- Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Clássicos)
- VERAS, Alexandre; GADELHA, Sylvio e LINS, Daniel. (orgs). **Nietzsche e Deleuze – intensidade e paixão**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- VICO, Giambattista. **Princípios de (uma) ciência nova (acerca da natureza comum das nações)**. Seleção, tradução e notas Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Coleção Os pensadores).
- VIEIRA, Pe. Antonio. **A arte de morrer**. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby e Companhia**. Barcelona: Anagrama, 2002.
- _____. **Historia Abreviada de la Literatura Portátil**. Barcelona: Anagrama, 1985.
- VIRILIO, Paul. **Espaço Crítico**. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: 34, 1999.
- _____. **A Máquina de Visão**. Trad. Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- _____. **A Arte do Motor**. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- _____. **Velocidade e Política**. Trad. Celso M. Paciornik. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- _____. **Guerra e Cinema**. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. **Estética de la Desaparición**. Barcelona: Anagrama, 1988.
- _____. **Un paisaje de Acontecimientos**. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- _____. Entrevista, *in*: SALLES, João Moreira et al. **América: depoimentos**. São Paulo: Cia das Letras, Rio de Janeiro: Videofilmes, 1989.
- VIRNO, Paolo. **Gramática de la Multitud**. Trad. Adriana Gómez, Juan Estop e Miguel Santucho. Madrid: Mapas, 2003.
- _____. **El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico**. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- WAIZBORT, Leopoldo. **As aventuras de Georg Simmel**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- WEIL, Simone. **A gravidade e a graça**. São Paulo: ECE, 1986.
- _____. **A gravidade e a graça**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. **Opressão e Liberdade**. Trad. Ilka Stern Cohen. Bauru: Edusc, 2001.
- ZIZEK Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real**. Trad. Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2003.

bibliografia de joaquim cardozo

os livros de meu uso

*Extraída, adaptada e ampliada da **Bibliografia de Joaquim Cardozo: vida e obra**, organizada pelas autoras, bibliotecárias: Maria do Carmo Pontes Lyra e Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos. A bibliografia foi elaborada em ordem cronológica de publicação. Dos autores que colaboraram ou escreveram sobre Joaquim Cardozo foi feito um Índice de autor.*

POESIA

Livros. Texto em Livros, Folhetos

CARDOZO, Joaquim Moreira. *Poesia analítica da pintura de Affandi*. Tradução para o inglês de Alberto Carneiro Leão. [S.l.: s.n., 19--]. 5 p.

Bilingüe: português e inglês.

_____. *Poemas*. [Ilustração de Luís Jardim. Capa e gravura de Santa Rosa]. [Rio de Janeiro]: Agir, 1947. 116 p. il.

_____. *Pequena antologia pernambucana: o livro inconsútil*. Barcelona, 1948. Sem paginação.

_____. *Prelúdio e elegia de uma despedida*. Niterói: Hipocampo, 1952. Sem paginação. il.

_____. *Signo estrelado*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960. 142 p. il. Retrato do autor por Di Cavalcanti.

_____. *Sonetos e canções*. Salvador: Dinamene, 1960. Sem paginação.

Edição de 130 exemplares.

_____. *Olinda*. In: *Olinda*. Rio de Janeiro: IBGE, 1968. 22 p. il. Contracapa. (Coleção de Monografias, 416).

_____; MARX, Roberto Burle. *O interior da matéria: desenhos, poemas*. Poemas de Joaquim Cardozo; desenhos de Burle Marx. Rio de Janeiro: Fontana, [1975]. 125 p. 35 x 35 cm

Folhas soltas. Fora do comércio, numerados e assinados pelos autores.

_____. *Poesias completas*. [Rio de Janeiro]: Civilização Brasileira, 1971. 209 p.

Em convênio com o Instituto Nacional do Livro-MEC.

_____. *Canto do homem marcado*. Recife, 1977. 1 f. Publicado em homenagem aos 80 anos do autor.

_____. *Poesias completas*. 2. ed. [Rio de Janeiro]: Civilização Brasileira, 1979. 209 p.

_____. *A terra do mangue: a Roberto Burle Marx*. In: MARX, Roberto Burle. *Álbum de serigrafia*. Rio de Janeiro, 1979.

_____. *Um livro aceso e nove canções sombrias*. Nota introdutória de Audálio Alves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Massao Ohno; Recife: FUNDARPE, 1981. Sem paginação. (Coleção Poesia Sempre, 4).

_____; MARTINS, Aldemir. *Chuva de caju*. Poema de Joaquim Cardozo, 12 xilogravuras de Aldemir Martins. Fortaleza: Xisto Colona Editor: Imprensa Universitária, 1983. (Coleção Códices). Tiragem limitada.

_____. *Recife em outubro*. In: COUTINHO, Edilberto. *Presença poética do Recife: crítica e antologia poética*. 3. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1983. 214 p., p.56.

- _____. *Recife morto*. In: COUTINHO, Edilberto. Presença poética do Recife: crítica e antologia poética. 3. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1983. 214 p., p. 53-54.
- _____. *Tarde no Recife*. In: COUTINHO, Edilberto. Presença poética do Recife: crítica e antologia poética. 3. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1983. 214 p., p. 55.
- _____. *Velhas ruas*. In: COUTINHO, Edilberto. Presença poética do Recife: crítica e antologia poética. 3. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1983. 214 p., p. 54-55.
- _____. *Visão do último trem subindo ao céu*. In: DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. O mito e a ciência na poesia de Joaquim Cardozo: uma leitura barthesiana. Prefácio de Audálio Alves. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1985. 133p. il. Inclui bibliografia.
- _____. *Recife morto*. In: ALVES, Audálio et al. Selecta de autores pernambucanos. Rio de Janeiro: Edição Jornal de Letras, 1987. p. 270-272.
- _____. Poemas selecionados. Seleção e prefácio de César Leal. Recife: Edições Bagaço, 1996. 177 p.

Revistas

- CARDOZO, Joaquim Moreira. *As Alvarengas*. Revista do Norte, Recife, 2ª quin. Out. 1924.
- _____. *Velhas ruas*. Ilustração de Manoel Bandeira. Revista do Norte: 2ª phase, Recife, n. 1, jun. 1926. Sem paginação.
- _____. *Inverno*. Revista do Norte: 2ª phase, Recife, n. 3, nov. 1926. Sem paginação.
- _____. *Olinda*. Revista do Norte: 2ª phase, Recife, n. 3, nov. 1926. Sem paginação.
- _____. *Perdão*. Revista do Norte: 2ª phase, Recife, n. 3, nov. 1926. Sem paginação.
- _____. *Tarde no Recife*. Revista do Norte: 2ª phase, Recife, n. 3, nov. 1926. Sem paginação.
- _____. *As alvarengas*. Revista do Norte, Recife, v. 3, n. 3, p. 9-10, out. 1947. Edição comemorativa do cinqüentenário de Cardozo.
- _____. *Inverno*. Revista do Norte, Recife, v. 3, n. 3, p. 21-22, out. 1947. Edição comemorativa do cinqüentenário de Cardozo.
- _____. *Olinda*. Revista do Norte, Recife, v. 3, n. 3, p. 19-20, out. 1947. Edição comemorativa do cinqüentenário de Cardozo.
- _____. *Perdão*. Revista do Norte, Recife, v. 3, n. 3, p. 25, out. 1947. Edição comemorativa do cinqüentenário de Cardozo.
- _____. *Recife morto*. Revista do Norte, Recife, v. 3, n. 3, p. 14-16, out. 1947. Edição comemorativa do cinqüentenário de Cardozo.

- _____. *Recife, versos de outubro*. Revista do Norte, Recife, v. 3, n. 3, p. 11-13, out. 1947. Edição comemorativa do cinquentenário de Cardozo.
- _____. *Tarde no Recife*. Revista do Norte, Recife, v. 3, n. 3, p. 23-24, out. 1947. Edição comemorativa do cinquentenário de Cardozo.
- _____. *Velhas ruas*. Revista do Norte, Recife, v. 3, n. 3, p. 17-18, out. 1947. Edição comemorativa do cinquentenário de Cardozo.
- _____. *Afasta de mim este teu corpo*. Revista do Clube Internacional do Recife, Recife, dez. 1950.
- _____. *Paz*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 11, 1ª quinz. jun. 1956.
- _____. *Cemitério da infância e Sesta: dois poemas*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 11, 2ª quinz. jun. 1956.
- _____. *A moça afogada*. trad. Para Todos; quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 8, p. 11, 1ª quinz. set. 1956.
- _____. *Elegia para Maria Alves*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 32, p. 11, 1ª quinz. set. 1957.
- _____. *Arquitetura nascente & permanente*. Módulo, Rio de Janeiro, v. 3, n. 15, p. 2-4, out. 1959.
- _____. *Prelúdio e elegia de uma despedida*. Módulo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 26, p. 33-36, dez. 1961. Número especial sobre Cardozo.
- _____. *Soneto do raso*. Cadernos Brasileiros, Rio de Janeiro, v. 12, n. 61, p. 6, set./out. 1970.
- _____. *Soneto do suicida*. Cadernos Brasileiros, Rio de Janeiro, v. 12, n. 61, p. 5, set./out. 1970.
- _____. *O soneto da vinda*. Módulo, Rio de Janeiro, v. 10, n. 40, p. 31, out./dez. 1975.
- _____. *Elegia para Gontijo Mendes*. Módulo, Rio de Janeiro, v. 11, n. 43, p. 14, jun./ago. 1976.
- _____. *Poesia dos processos estocásticos (aleatórios)*. José, Rio de Janeiro, n. 5-6, p. 2-3, nov./dez. 1976.
- _____. *Campo da consciência*. Módulo, Rio de Janeiro, n. 52, p. 23, dez. / jan. 1978/1979.
- _____. *Prelúdio e elegia de uma despedida*. Módulo, Rio de Janeiro, n. 52, p. 24-25, dez./jan. 1978/1979.
- _____. *Só*. Módulo, Rio de Janeiro, n. 52, p. 23, dez/jan. 1978/1979.
- _____. *Olinda*. Urbis: revista de urbanismo e desenvolvimento, Recife, v. 2, n. 3, abr./jun. 1979.
- _____. *A Tereza Alexandrina Maura da Mota e Albuquerque*, Recife, 30 de agosto de 1972. Revista da Academia Pernambucana de Letras, Recife, v. 79, n. 29, p. 63, maio/jun. 1980.
- _____. *Caligramas*. Pasárgada: revista da Casa de Manuel Bandeira..., Recife, p. 64-67, 1992. Número especial comemorativo da Semana de Arte Moderna.

_____. *Elegia para José Maria de Albuquerque Melo*. Pasárgada: revista da Casa de Manuel Bandeira... Recife, p. 68, 1992. Número especial comemorativo da Semana de Arte Moderna.

_____. *Elegias para Manuel Bandeira*. Pasárgada: revista da Casa de Manuel Bandeira... Recife, p. 68, 1992. Número especial comemorativo da Semana de Arte Moderna.

_____. *Índice da cópia original de Nove canções sombrias e Sete cantos iluminados*. Pasárgada: revista da Casa de Manuel Bandeira., Recife, p. 63, 1992. Número especial comemorativo da Semana de Arte Moderna.

_____. *Poesias*. Caras, São Paulo, ago. 1996. Sem paginação.

Jornais

CARDOZO, Joaquim Moreira. *Transamazônica*. Sem identificação do jornal.

_____. *Poemas de Joaquim Cardozo*. A Manhã, Rio de Janeiro, 10 set. 1944. Suplemento literário, p. 143.

_____. *Poemas inéditos de Joaquim Cardozo: Os anjos da paz*. Nordeste, Recife, jul. 1946.

_____. *Chuva de caju* (1936). Praieiro, Recife, v. 3, n. 16, p.3, dez. 1946.

_____. *Poema do homem dormindo*. Ilustração de Santa Rosa. Letras e Artes, p. 10, 13 abr. 1952.

_____. *Poema do homem dormindo*. Folha da Manhã: vespertino, Recife, p. 5, 8 abr. 1954.

_____. *O Congresso dos ventos*. Jornal do Commercio, Recife, p. 3, 25 out. 1959.

_____. *Riscos para um cartão de rendeira*. A Altamiro Cunha. Jornal do Commercio, Recife, p. 3, 1 out. 1961.

_____. *Poemas de Joaquim Cardozo*. Jornal do Commercio, Recife, 16 abr. 1967. Caderno 4.

_____. *Velhas ruas*. Diário de Pernambuco, Recife, 3 set. 1967. Caderno 1, p. 10.

_____. *O cego: soneto*. Jornal do Commercio, Recife, 10 set. 1967. Caderno 4.

Com a reprodução do fac-símile corrigida pelo autor.

_____. *Aparição da rosa II*. Jornal do Commercio, Recife, 11 abr. 1971. Caderno 2, p. 6.

_____. *Aquarela*. Jornal do Commercio, Recife, 11 abr. 1971. Caderno 2, p. 6.

_____. *Cemitério da infância*. Jornal do Commercio, Recife, 11 abr. 1971. Caderno 2, p. 6.

_____. *Chuva de caju*. Jornal do Commercio, Recife, 11 abr. 1971. Caderno 2, p. 6.

_____. *1930*. Jornal do Commercio, Recife, 11 abr. 1971. Caderno 2, p. 6.

_____. *Poema do homem dormindo*. Jornal do Commercio, Recife, 11 abr. 1971. Caderno 2, p. 6.

_____. *O relógio*. Jornal do Commercio, Recife, 11 abr. 1971. Caderno 2, p. 6.

_____. *Canção para o fim de abril*, Recife, set. 1972. Jornal do Commercio, Recife, 4 out. 1972.

_____. *Congresso dos ventos*. Diário de Pernambuco, Recife, 25 mar. 1973.

- _____. *Os anjos da paz*. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 1974. Suplemento.
- _____. *Canto do homem marcado*. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 1974.
- _____. *Poema para a nudez de Ítala Nandi*. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 1974.
- _____. *Soneto do indigente*. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 1974. Suplemento.
- _____. *Canção elegíaca*. Jornal Universitário, Recife, n. 50, jan./fev. 1974.
- _____. *Elegias inéditas*. Jornal do Commercio, Recife, 31 out. 1976. Caderno 4, p. 1.
- _____. *5 poemas de Joaquim Cardozo: O meu canto é de sol; Canto do homem marcado; Recife morto; Canção elegíaca; Poema*. Jornal do Commercio, Recife, 21 ago. 1977. Caderno 4: Literário, p. 2-3.
- _____. *Canção para os que nunca irão nascer*. Jornal do Commercio, Recife, 12 nov. 1978. Caderno 6, p. 2.
- _____. *É o meu mar*. Jornal do Commercio, Recife, 12 nov. 1978. Caderno 6, p. 2. Da série de poemas: Cantigas de retirante.
- _____. *Nossa Senhora da Conceição; diante do altar da sua igreja, à rua Nova, Recife*. Jornal do Commercio, Recife, 12 nov. 1978. Caderno 6, p. 2.
- _____. *Nossa Senhora das Graças nº 2*. Jornal do Commercio, Recife, 12 nov. 1978. Caderno 6, p.2.
- _____. *Nossa Senhora do Carmo; diante do seu convento*. Jornal do Commercio, Recife, 12 nov. 1978. Caderno 6, p. 2.
- _____. *Nossa Senhora dos Navegantes*. Jornal do Commercio, Recife, 12 nov. 1978. Caderno 6, p. 2.
- _____. *Poemas publicados*. Jornal do Commercio, Recife, 12 nov. 1978. Caderno 6, p. 4.
- _____. *Beijo italiano*. Jornal do Commercio, Recife, 15 de set. 1996. Caderno C, p. 10.
- _____. *Poesia caligráfica*. Jornal do Commercio, Recife, 15 set. 1996. Caderno C, p. 10.
- _____. *Amanhecer*. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 2, 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.
- _____. *Antologia poética de Cardozo*. Poiésis: literatura, Petrópolis, v. 5, n. 50, p. 6-8, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.
- _____. *Arquitetura nascente*. Jornal IAB (PE), Recife, n. 28, p.8, ago. 1997. Edição comemorativo do centenário de Cardozo.
- _____. *Campo da consciência*. Jornal IAB (PE), Recife, n. 28, p. 1, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.
- _____. *Traduções de Joaquim Cardozo*. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 23, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.
- Bilíngüe: português e inglês. 1. Ité de Ezra Pound. –2. Figura métrica de Williams Carlos Williams. – 3. Retrato de moça de Conrad Aiken.

_____. *Elegia para Maria Alves*. Tradução para o inglês de Elizabeth Bishop. Poésis: literatura, Petrópolis, v. 5, n. 50, p. 4, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

Bilingüe: português e inglês.

_____. *Riscos para um cartão de rendeira*. Poésis: literatura, Petrópolis, v. 5, n. 50, p. 2, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

_____. *Só*. Jornal do Commercio, Recife, 17 ago. 1997. Caderno C, p. 8.

_____. *Soneto da paz*. Jornal do Commercio, Recife, 24 ago. 1997. Caderno C, p. 9.

_____. *Só*. Jornal do Commercio, Recife, 25 de ago. 1997. Caderno C, p. 1.

_____. *Tempo de consciência*. Jornal do Commercio, Recife, 25 ago. 1997. Caderno C, p. 1.

_____. *Só*. Diário de Pernambuco, Recife, p. 3, 26 ago. 1997. Caderno especial em comemoração do centenário de Cardozo.

_____. *Soneto somente*. Diário de Pernambuco, Recife, p. 6, 26 ago. 1997. Caderno especial em comemoração do centenário de Cardozo.

_____. *Visão do último trem subindo ao céu*, [trecho]. Diário de Pernambuco, Recife, p. 6, 26 ago. 1997. Caderno especial em comemoração do centenário de Cardozo.

_____. *Rodrigo, Kruls*. Jornal do Commercio, Recife, 31 ago. 1997. Caderno C, p. 8.

_____. *Canção elegíaca*. A União, João Pessoa, 7 set. 1997. Suplemento literário, p. 16.

PROSA

Manuscritos

CARDOZO, Joaquim Moreira. O Caminho: conto. [19 - -].

_____. De novo em Cabedelo: conto. [19 - -].

_____. Em busca do marco das Balanças: conto. [19 - -].

_____. Minha tia Dondon: conto. [19 - -].

_____. Na estação: conto. [19 - -].

_____. Perdido nos tabuleiros: conto. [19 - -].

_____. A pesca do lagostin: conto. [19 - -].

_____. O rugido: conto. [19 - -].

_____. Traumatia: conto. [19 - -].

_____. Variações sobre uma vida: conto. [19 - -].

_____. Voltando de Marcação: conto. [19 - -].

Textos em livros. Folhetos

CARDOZO, Joaquim Moreira. Prefácio. In: COUTINHO, Evaldo. *Discursos*. Recife: Imprensa Universitária, 1963. 45 p. il.

_____. SCLIAR, Carlos; AMADO, Jorge. *Naturezas-mortas*. Textos: Jorge Amado e Joaquim Cardozo. Rio de Janeiro: Ediartes, 1963. 3 p. Pranchas coloridas.

_____. *Desenhos e pintura de Scliar*. Texto de Joaquim Cardozo. Rio de Janeiro: Galeria Relevo, 1964.

_____. Rodrigo M. F. de Andrade e sua obra. In: INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (PE). *A lição de Rodrigo*. Recife, 1969. p. 51-53.

_____. *Prefácio testemunho dos aspectos sócio-culturais*. In: BARROS, Manuel de Souza. *A década 20 em Pernambuco (uma interpretação)*. Prefácios testemunhos de Barbosa Lima Sobrinho e Joaquim Cardozo. Rio de Janeiro, 1972. 318 p., p. 135-147.

_____. *A visão da paisagem em Ivan Marquetti*. Rio de Janeiro: Petite Galerie, 1974. Sem paginação.

_____. [Orelha]. In: RODRIGUES, José Mário. *Os motivos*. Rio de Janeiro: Catédra, 1975.

_____. *Um testemunho*. In: BARROS, Manuel de Souza. *Um movimento de renovação cultural*. Pref. de Wanderley Gusmão. Rio de Janeiro: Catédra, 1975. 167 p., p. 89-95. il.

_____. *Um poeta pernambucano: Manuel Bandeira*. In: FREYRE, Gilberto et al. *Livro do nordeste (comemorativo do 1º centenário do Diário de Pernambuco)*. Introdução de Mário Mota. Prefácio de Gilberto Freyre. 2. ed. Recife: Secretaria da Justiça: Arquivo Público Estadual, 1979. p. 124-125.

Na capa Edição Fac-similada. Primeira edição publicada pelo Diário de Pernambuco, em 1925.

_____. *Prefácio testemunho*. In: BARROS, Manuel de Souza. *A década vinte em Pernambuco*. 2. ed. Prefácio testemunho de Barbosa Lima Sobrinho e Joaquim Cardozo. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 1985. 334 p., p. 135-149.

Revistas

CARDOZO, Joaquim Moreira. *Livros novos e antigos: toda a América*. Revista do Norte: 2ª fase, Recife, n. 1, jun. 1926. Sem paginação.

_____. *Sobre a pintura de Telles Júnior*. Revista do Norte: 2ª fase, Recife, n. 2, ago. 1926. Sem paginação.

_____. *Notas sobre um pintor pernambucano que vive em Paris*. Frei Caneca; mesário de pensamento regionalista, separatista, distribuista, Recife, v. 1, n. 1, p. 7, out. 1927.

- _____. *Notas sobre a antiga pintura religiosa em Pernambuco*. Revista do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 3, p. 45-62, 1939.
- _____. *Sobre a pintura de Telles Júnior*. Revista do Norte, Recife, v. 3, n. 3, p. 27-45, out. 1947. Edição comemorativa do cinquentenário de Cardozo.
- _____. *Carolus na Petite Galérie*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 4, 2ª. quin. jun. 1955.
- _____. *Bumba-meu-boi maranhense*. Módulo, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 10-11, ago. 1955.
- _____. *Carolus na Petite Galérie; pintura abstrata*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 4, 1ª quin. jul. 1956.
- _____. *Tapetes de Aubusson*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 5, p. 5, 2ª quin. jul. 1956.
- _____. *Rembrandt*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 6, p. 1,5, 1ª quin. ago. 1956.
- _____. *Escola de Desenho de Ulm*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 7, p. 5, 2ª quin. ago. 1956.
- _____. *In memoriam de Bertolt Brecht; o poeta Bertolt Brecht*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 8, p. 6, 1ª quin. set. 1956.
- _____. *Teatro total*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo v. 1, n. 10, p. 20, 1ª quin. out. 1956. Crônica sobre a Ópera de Pequim.
- _____. *Retrospectiva Goeldi (gravador)*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 11, p. 9, 2ª quin. out. 1956.
- _____. *A obra de Pablo Picasso (75º aniversário)*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 13, p. 9, 15, 2ª quin. nov. 1956.
- _____. *O cinquentenário de Cézanne*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 14, p. 1, 14, 1ª quin. dez. 1956.
- _____. *Gravuras de Carlos Scliar*. Módulo, Rio de Janeiro, v. 1, n. 6, p. 28-31, dez. 1956.
- _____. *Memorial do errante; sobre o livro de Afonso Felix de Souza*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 15-16, p. 26, 2ª quin. dez. 1956.
- _____. *Debate sobre o concretismo: o poema visual ou de livre leitura*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 21-22, p. 4, 2ª quin. mar./ 1ª quin. abr. 1957.
- _____. *A paleta e o mundo de Mário Dionísio*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 25, p. 4, 22, 2ª quin. maio 1957.
- _____. *Para Todos veio preencher*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 25, p. 24, 2ª quin. maio 1957.

_____. *Mural sobre o "Levante do Gueto de Varsóvia" de Carlos Scliar*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v.2, n. 29, p. 5, 2ª quinz. jul. 1957.

_____. *A gravura tcheco-eslovaca: a exposição na ENBA*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 30, p. 5, 1ª quinz. ago. 1957.

_____. *A cultura em Pernambuco: apresentação*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 31, p. 17, 2ª quinz. ago. 1957. Apresentação de vários artigos sobre Pernambuco, reunidos no título comum: A cultura em Pernambuco.

_____. *Cercas sertanejas*. Prefácio para um estudo de Souza Barros sobre o assunto. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 35, p. 5, 2ª quinz. out. 1957.

_____. *Salão do mar*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 42-43, p. 9, fev. 1958.

_____. *O pintor Pancetti*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 44, p. 9, mar. 1958.

_____. *O Salão Nacional de Arte Moderna e as artes plásticas*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 3, n. 51-52, p. 1, 5, 1ª quinz. jul. 1958.

_____. *Djanira no MAM*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 3, n. 53-54, p. 1, 5, ago. 1958.

_____. *Carlos Scliar*. Módulo, Rio de Janeiro, v. 5, n. 23, p. 30-33, jun. 1961.

_____. *Carlos Scliar*. Habitat, São Paulo, p. 30-33, ago. 1961.

_____. *Notas sobre a antiga pintura religiosa em Pernambuco, 1939*. Módulo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 26, p. 50, dez. 1961. Número especial sobre Cardozo.

_____. *Scliar: documentário sobre a vida e obra*. Cadernos Brasileiros, Rio de Janeiro, n. 61, p. 64-66, set./out. 1970. Inclui depoimentos de outros autores.

_____. *Brassávola*; um conto de Joaquim Cardozo. Ilustração de Carlos Veiga. Ele e Ela, Rio de Janeiro, n. 80, p. 86-89, dez. 1975.

Jornais

ARRABALDE: órgão lítero-elegante. Tegipió, [Recife], n. 1-4, nov./dez. 1913. Editado e dirigido por Joaquim Cardozo (que assinava Moreira Cardozo), Costa Monteiro, Durval Cezar.

CARDOZO, Joaquim Moreira. Astronomia alegre. Arrabalde: órgão lítero-elegante. Tegipió, [Recife], n. 1-4, nov./dez. 1913.

_____. *A pintura de Ivan Marquetti*. Jornal do Commercio, Recife, 6 out. 1972.

_____. *Brassávola*. Jornal do Commercio, Recife, 12 nov. 1978. Caderno 6, p.3.

_____. *Brassávola*. Poésis: literatura, Petrópolis, v, 5, n. 50, p. 1, 3, ago. 1997. Edição comemorativa ao centenário de Cardozo.

TEATRO

Livros. Textos em livros

CARDOZO, Joaquim Moreira. O capataz de Salema. In: _____. O signo estrelado. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1960. 142 p., p. 89-112. il.

Retrato do autor por Di Cavalcanti.

_____. O coronel de Macambira: bumba-meu-boi em dois quadros. [Ilustrado por Poty]. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. 162 p. il.

_____. O coronel de Macambira: (bumba-meu-boi). [Ilustrado por Poty]. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1970. 159 p. il.

_____. O capataz de Salema. In: Poesias completas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. 209 p., p. 83-99. Em convênio com o Instituto Nacional do Livro – MEC.

_____. De uma noite de festa: bumba-meu-boi em três quadros. Capa de Rubens Gerchman. Sobre-capa com xilogravura de Carlos Scliar. Rio de Janeiro: Agir, 1971. 150 p. (Teatro Moderno, 23). Em convênio com o Instituto Nacional do Livro.

_____; OSTROWER, Fayga. Os anjos e os demônios de Deus: pastoril de Joaquim Cardozo em 12 jornadas. Ilustração com 8 serigrafias de Fayga Ostrower. Rio de Janeiro: Diagraphis, 1973. 100 p. Em álbum e estampas coloridas. Folhas soltas em pasta, autografadas pelos autores. Edição limitada (200 exs. fora do comércio), assinados pelos autores.

_____. O capataz de Salema. Antônio Conselheiro. Marechal Boi de Carro. Capa de Rubens Gerchman. Rio de Janeiro: Agir, INL, 1975. 270 p. (Teatro Moderno, 26).

_____. O capataz de Salema. In: _____. Poesias completas. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 209 p., p. 83-99.

OBRA TEATRAL COMPLETA

CARDOZO, Joaquim. Os anjos e os demônios de Deus: pastoril em doze jornadas: teatro. 2. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001. 90 p. (Obra Teatral Completa, v. 1).

_____. CARDOZO, Joaquim Moreira. O Coronel de Macambira: bumba-meu-boi em dois quadros: teatro. 3. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001. 97 p. (Obra Teatral Completa, v. 2).

_____. Marechal boi de carro: teatro. 2. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001. 106 p. (Obra Teatral Completa, v. 3).

_____. De uma noite de festa: teatro. 2. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001. 126 p. (Obra Teatral Completa, v. 4).

_____. O capataz de Salemar: uma conjectura dramática; Antônio Conselheiro: drama em 10 quadros e 2 atos. 2. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001. 438 p. (Obra Teatral Completa, v. 5).

Jornais

_____. Uma fala do demônio Belial. O Jornal, Rio de Janeiro, 23 maio 1973. Suplemento literário, p. 8. Fala do Anjo e Demônio de Deus.

_____. Uma fala do velho Bedegueba. O Jornal, Rio de Janeiro, 23 maio 1973. Suplemento literário, p. 8. Fala do Anjo e Demônio de Deus.

_____. Os personagens de Os anjos e os demônios de Deus. O Jornal, Rio de Janeiro, 23 maio 1973. Suplemento literário, p. 8.

ARQUITETURA

Manuscritos

CARDOZO, Joaquim Moreira. Considerações sobre arquitetura, especialmente em Pernambuco (DAU). [Recife, 193-].

_____. Construção de Brasília. Rio de Janeiro, [195_?/196_?]. 4 p.

_____. Resposta aos quesitos. Rio de Janeiro, 1954. 6 f. Parecer como técnico do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico da União, sobre a ampliação que o Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, pretendia executar.

_____. Parecer sobre: Centro de Educação Elementar do arquiteto Geraldo José Santana. [Rio de Janeiro, 1965].

_____. [Auto-apresentação: depoimento] para a Bienal de Arquitetura em São Paulo, 1973. São Paulo, 1973. 5 p. Texto em francês.

_____. Uma arquitetura para o homem. Recife, 1982. 6 p.

Depoimento no Encontro Regional dos 50 anos da Arquitetura Moderna Brasileira, Rio de Janeiro, nov. 1971.

Texto em livros. Separata, Folhetos

CARDOZO, Joaquim Moreira. Azulejos no Brasil; alguns exemplos de antigas e modernas aplicações na arquitetura. Rio de Janeiro, 1949. Separata da Revista Cultura, Rio de Janeiro, n. 1, 1948.

BIENAL DE ARQUITETURA, 1., 1973, São Paulo. [Catálogo]. São Paulo: Banco Nacional de Habitação, 1973. Sem paginação. il.

CARDOZO, Joaquim Moreira. Il canto architettonico di Niemeyer. In: NIEMEYER, Oscar. Oscar Niemeyer. [Milano]: Mondadori, [1975]. 511 p., p. 9. il.

_____. Um tipo de casa rural do Distrito Federal e Estado do Rio. In: RODRIGUES, José Wasth et al. Arquitetura Civil. Rio de Janeiro: FAUUSP, MEC – IPHAN, 1975. 3 v. il., v.2, p.1-46.

_____. Construção de Brasília. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Biblioteca Joaquim Cardozo, 1991.

CARDOZO, Joaquim Moreira. Um tipo de casa rural do Distrito Federal e estado do Rio. In: CAVALCANTI, Lauro. Modernista na repartição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993. 224p., p. 127-169.

Revistas

CARDOZO, Joaquim Moreira. Observações em torno da história da cidade do Recife, no período holandês. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 4, p. 383-406, 1940.

_____. Rebirth of azulejo. Architectural Review, London, v. 100, n. 612, p. 178-182, dez. 1946.

_____. Azulejos no Brasil. Cultura, Rio de Janeiro, n. 1, p. 201-204, set./dez. 1948.

_____. Um tipo de casa rural do antigo Distrito Federal e Estado do Rio. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 7, p. 209-253, 1949.

_____. Arquitetura brasileira: características mais recentes. Módulo, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 6-9, mar. 1955.

_____. As casas sobre palafitas do Amazonas. Módulo, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 42-43, mar. 1955.

_____. Dois episódios da história da arquitetura moderna brasileira. Módulo, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 32-36, mar. 1956.

_____. Artes gráficas e decorativas, escultura, arquitetura I. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 6, 2ª quinz. jun. 1956.

_____. Artes gráficas e decorativas, escultura e arquitetura II. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 5, 1ª quinz. jul. 1956.

_____. Arquitetura popular no Brasil. Módulo, Rio de Janeiro, v. 2, n. 5, p. 20-23, set. 1956.

_____. Oscar Niemeyer: work in progress. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 8, p. 5, 1ª quinz. set. 1956.

_____. Urbanismo e arquitetura. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, n. 21-22, p. 17, 2ª quinz. mar. / 1ª quinz. abr. 1957.

_____. Exposição de Brasília na IV Bienal. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 33-34, p. 23, 2ª quinz. out. 1957.

_____. Forma estática, forma estética. Módulo, Rio de Janeiro, n. 2, p. 3-6, ago. 1958.

_____. Observações em torno da história da cidade do Recife, no período holandês. Módulo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 26, p. 51-53, dez. 1961. Número especial sobre Cardozo.

_____. Um tipo de casa rural do antigo Distrito Federal e Estado do Rio. Módulo, Rio de Janeiro, v. 7, n. 29, p. 1-23, ago. 1962.

_____. Dois movimentos na arquitetura brasileira. Arquitetura IAB, Rio de Janeiro, n. 13, p. 11-15, jul. 1963.

_____. As calçadas mudam com o andar do tempo. Arquitetura IAB, Rio de Janeiro, n. 71, p. 37, maio 1968.

_____. A Diretoria de Arquitetura e Urbanismo (DAU) olhada de um ponto de vista atual. Cadernos de Arquitetura, Brasília, n. 6, p. 28-34, nov. 1973.

BIENAL DE ARQUITETURA, 1., 1973, São Paulo. Joaquim Cardozo, engº. C. J. Arquitetura, Rio de Janeiro, n. 3, p. 157-159, nov./dez. 1973 / jan. 1974.

Amostra da Sala Joaquim Cardozo na 1ª Bienal de Arquitetura em São Paulo, 1973.

Uma síntese da obra exposta.

Jornais

CARDOZO, Joaquim Moreira. Aspectos da architectura no Brasil. [1939?]. Aula proferida em 16 de março de 1939, por ocasião da abertura dos cursos da Escola de Belas Artes.

_____. Forma estática, forma estética. Jornal IAB (PE), Recife, n. 28, p. 3, ago. 1997. Número especial em comemoração do centenário de Cardozo.

DISCURSOS

Manuscritos

CARDOZO, Joaquim Moreira. Discurso pronunciado pelo prof. Joaquim Cardozo, como paraninfo da turma de engenheiros de 1939, no dia 11.12.1939. Recife, 1939.

_____. Discurso de posse na Academia Pernambucana de Letras, (ocupando a cadeira nº 39). Recife, [1975].

Fala sobre o antigo ocupante: Luiz Nascimento.

Folheto

CARDOZO, Joaquim Moreira. Discurso pronunciado por ocasião da colação de grau dos engenheiros formados pela Escola de Engenharia de Pernambuco em 1959. Recife: Escola de Engenharia de Pernambuco da UR, 1960. 11 p. il. (Departamento de Publicações, 3/60).

Revistas

CARDOZO, Joaquim Moreira. Noticiário. Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco, Recife, v. 1, n. 1, p. 37-39, 1957.

Na formatura dos arquitetos em 14 de dezembro de 1956, foi lido pelo prof. Ailton de Almeida Carvalho, o discurso que o engº e poeta Joaquim Cardozo na qualidade de paraninfo se pôs mais uma vez em contato com a E.B.A.P... Segue-se o discurso.

_____. Discurso de formatura; Aos novos arquitetos, 1956, em Recife. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 18, p. 6, 1ª quinz. fev. 1957.

_____. Programação da atividade de engenheiro (Discurso proferido como paraninfo da mais recente turma de graduados na Escola de Engenharia da Universidade do Recife, pelo poeta, crítico de arte e engenheiro-calculista Joaquim Cardozo). Módulo, Rio de Janeiro, v. 3, n. 17, p. 16-19, abr. 1960.

_____. Algumas idéias sobre a arquitetura. Módulo, Rio de Janeiro, v. 8, n. 33, p. 1-7, jun. 1963. Discurso de paraninfo proferido na colação de grau dos concluintes da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Recife, em 20 de dezembro de 1962.

_____. Sobre o problema do ser e do estruturalismo arquitetônico. Arquitetura IAB, Rio de Janeiro, n. 45, p. 21-22, mar. 1966. Discurso de paraninfo, que deveria ser pronunciado na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, em 1965.

Jornais

CARDOZO, Joaquim Moreira. Cardozo critica os engenheiros medíocres. *Jornal do Commercio*, Recife, 15 set. 1996. Caderno C, p. 10. Discurso pronunciado na formatura dos engenheiros de 1939, da Escola de Engenharia de Pernambuco.

_____. "Não venho repetir as velhas frases:" discurso pronunciado pelo professor Joaquim Cardozo como paraninfo da turma de engenheiros de 1939, no dia 11.12.1939... *Suplemento Cultural do Diário Oficial*. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 11-12, ago. 1997. Edição especial em homenagem ao centenário de Joaquim Cardozo.

FONOGRAFIA

CARDOZO, Joaquim Moreira; TAPAJÓS, Maurício. O coronel de Macambira: trechos do espetáculo montado pelo Teatro Universitário de Juiz de Fora. Intérpretes: Cynara e Cybele. [Rio de Janeiro: CBS, 1968?]. 1 disco sonoro. Letra de Joaquim Cardozo; música de Maurício Tapajós.

_____. Finale, Produtores, Bumba-meu-boi, Sabiá, Lua Nova. [S.l.: s.n., 1968?]. 1 Fita cassete (60 min). Letra de Joaquim Cardozo; música de Maurício Tapajós.

_____. Lua Nova. In: Cynara e Cybele. Rio de Janeiro: CBS, 1968. 1 disco sonoro.

Letra de Joaquim Cardozo; música de Maurício Tapajós.

ALBIN, Ricardo Cravo. Entrevista com Joaquim Cardozo gravada no Museu da Imagem e do Som, em 19 nov. 1971. Rio de Janeiro: MIS, 1971. 3 rolos, (2h 30 min).

Tema: Artes Plásticas.

JOAQUIM CARDOZO. Recife: FUNDARPE, 1981. Produzido por Jaci Bezerra e Marcos Cordeiro. 1 Filme: son. color. Super 8, (10 min).

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. O mito e a ciência na poesia de Joaquim Cardozo. Recife, 24 abr. 1983. 1 Fita cassete (60 min). Apresentação de dissertação.

SEMINÁRIO SOBRE CARDOZO, 2., 1983, Recife. Tema 6 de Arquitetura no Brasil do Curso de Arquitetura da UFPE. Recife, 1983. 1 Fita cassete (60 min). Equipe expositora: Valéria Cristina Almeida, Gisela Montenegro, Sônia Beltrão e Rosa Maria Maia Gomes. Coordenador: Geraldo Gomes.

CARDOZO, Joaquim. Imagens do Nordeste. In: MINDLIN, José. O Prazer da poesia. São Paulo: Gravadora Eldorado, [199-]. 1 CD (ca. 1h 6min 41s). Faixa 25 (2min 47s).

_____. In: BRUSCKY, Paulo (Org.). Voz poética. Recife: Companhia Editora de Pernambuco: Universidade Federal de Pernambuco, [199-]. 1 CD (48min 50s). Faixa 4 (1min 40s).

PRODUÇÃO SOBRE JOAQUIM CARDOZO

Biografias. Notícias. Criação e crítica literária

Manuscritos

ANDRADE, Carlos Drummond de. Comentários de Carlos Drummond a respeito de Joaquim Cardozo principalmente sobre a "Nuvem Carolina". Rio de Janeiro, [19--]. 1f.

DI CAVALCANTI, Emiliano. Joaquim Cardozo visto pelo pintor Di Cavalcanti. Recife, 1968. 5 f.

RODRIGUES, José Mário. Entrevista com o poeta Joaquim Cardozo. Recife, [197-]. Sem paginação.

COUTINHO, Evaldo. Perfil de Joaquim Cardozo, 1973. In: PINHEIRO, Luciano. Discurso de orador dos arquitetos de 1973. Recife, 1973. 4 f.

PINHEIRO, Luciano. Discurso de orador da colação de grau dos arquitetos de 1973. Recife, 1973. 4 f.

HOUAISS, Antônio. Homenagem a Joaquim Cardozo: conferência proferida em 12 de dezembro de 1977, no CREA-RJ. Rio de Janeiro, 1977. 16 p.

GUSMÃO, Wanderley de. Um grande poeta morto. [Rio de Janeiro], [1978?]. 2. f.

SOEIRO, Renato. Por volta de 1940... Rio de Janeiro, nov. 1978. 1 f.

MARINHO, Luiz. Discurso de posse na Academia Pernambucana de Letras. Recife, 1980. 3 f.

Pronunciado quando ocupou a cadeira 39 anteriormente ocupada por Joaquim Cardozo.

SEMINÁRIO SOBRE JOAQUIM CARDOZO, 1., Recife, 1980. Seminário sobre Joaquim Cardozo no Curso de Arquitetura do Centro de Artes e Comunicação, 1º período. Expositora: Maria da Conceição Medeiros de Melo; Moderador: Geraldo Gomes. Recife: Centro de Artes e Comunicação, 1980. 3 f.

PY, Fernando. A claridade poética de Joaquim Cardozo. [Petrópolis, 1982?]. 5 f.

GUSMÃO FILHO, Jaime de Azevedo. A visão do último trem: discurso de paraninfo do engº Jaime de Azevedo Gusmão Filho, aos engenheiros da Escola Politécnica de Pernambuco, turma Joaquim Cardozo em 22.12.83. Recife, 1983. 10 f.

BALTAR, Antônio Bezerra. Alma Mater: a Escola de Engenharia de Pernambuco. Recife, [1985?]. 19 f.

Livros. Textos em livros. Folhetos

BANDEIRA, Manuel. Antologia dos poetas bissextos contemporâneos. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1946. 212 p.

_____. Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma pequena antologia. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1946. 432 p.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Prefácio. In: CARDOZO, Joaquim Moreira. Poemas. Rio de Janeiro: Agir, 1947. 116 p., p. 7-13.
- _____. Passeios na ilha: divagações sobre a vida literária e outras matérias. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1952. 116 p.
- PENA FILHO, Carlos. Manoel, João e Joaquim. In: _____. Livro geral. Rio de Janeiro: Livraria S. José, 1959.
- BRITO, Mário da Silva. Panorama da poesia brasileira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- HOUAISS, Antônio. Seis poetas e um problema. Rio de Janeiro: MEC, 1960. 173p.
- O MOVIMENTO modernista: In: ENCICLOPÉDIA Delta Larousse. Rio de Janeiro: Delta, 1960. 15v., v. 7, p. 3475-3490. il.
- CUNHA, Fausto. Joaquim Cardozo: um exercício de admiração. In: _____. A luta literária. Rio de Janeiro, 1964. p. 151-154.
- PEREZ, Renard. Escritores brasileiros contemporâneos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. 332 p.
- MERQUIOR, José Guilherme. Razão do poema: ensaios de crítica e de estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Participação da palavra poética: do modernismo a poesia contemporânea. Petrópolis: Vozes, 1966. 108 p.
- HOUAISS, Antônio. Seis poetas e um problema. 2. ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967. 185 p.
- LOANDA, Fernando Ferreira. Antologia da moderna poesia brasileira. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967. 535 p.
- COUTINHO, Afrânio (Dir.). A literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1969. 6 v.
- LUFT, Celso Pedro. Dicionário da literatura portuguesa e brasileira. Porto Alegre: Globo, 1969. 406 p.
- PAES, José Paulo; MOISÉS, Massaud. (Ed.). Pequeno dicionário de literatura brasileira. São Paulo: Cultrix, 1969. 278 p.
- CARDOZO, Joaquim Moreira. In: GRANDE Enciclopédia Delta-Larousse. Rio de Janeiro: Delta, 1970. v. 3, p. 1343-1344.
- PEREZ, Renard. Escritores brasileiros contemporâneos. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. 370 p.
- PONTUAL, Roberto. Scliar: o real em reflexo e transfiguração. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. 215 p.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Poetas do modernismo: antologia crítica. Brasília: INL, 1972. 6 v.
- BARROS, Manuel de Souza. A década 20 em Pernambuco (uma interpretação). Prefácios testemunhos de Barbosa Lima Sobrinho e Joaquim Cardozo. Rio de Janeiro, 1972. 318 p. il.

- _____. Joaquim Cardozo o "Cenáculo" do Lafaiete. In:_____. A década 20 em Pernambuco (uma interpretação). Prefácios testemunhos de Barbosa Lima Sobrinho e Joaquim Cardozo. Rio de Janeiro, 1972. 318 p., p. 209-234. il.
- PY, Fernando. Joaquim Cardozo: estudo crítico, antologia e notas. In: __. Poetas do modernismo. Brasília: INL, 1972. v. 4, p. 159-213.
- CAVALCANTI, Carlos (Org.) Cardozo, Joaquim. In:_____. Dicionário brasileiro de artistas plásticos. Brasília: MEC: Instituto Nacional do Livro, 1973. 4 v. il, v. 1 p. 354.
- BARROS, Manoel de Souza. Um movimento de renovação cultural. Prefácio de Wanderley Gusmão. Rio de Janeiro: Catédra, 1975. 168 p. il.
- BARROS, Manoel de Souza. Joaquim Cardozo. In: _____. Um movimento de renovação cultural. Pref. de Wanderley Gusmão. Rio de Janeiro: Catédra, 1975. 168 p., p. 33-43. il.
- MELO NETO, João Cabral de. A Joaquim Cardozo. In: _____. Poesias completas. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. 385 p., p. 356-360.
- HOUAISS, Antônio. Drummond mais seis poetas e um problema. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 259 p.
- CARDOZO, Joaquim Moreira. In: ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. São Paulo: Encyclopaedia Brittanica, 1977. 20 v., v. 4, p. 1715. il.
- LEAL, Fernando Machado. Restauração e conservação de monumentos brasileiros; subsídios para o seu estudo: notas de aula. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1977. 171 p. il. Bibliografia.
- LOPES, Valdemar. Elegia para Joaquim Cardozo. [Rio de Janeiro]: Edições Cadernos da Serra, [1978].
- BRASIL, Assis. Joaquim Cardozo (1897- 1978). In:_____. Dicionário prático de literatura brasileira. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1979. 324 p., p. 167-168.
- HOLANDA, Gastão. Nossa alma à Joaquim Cardozo. In:_____. O Atlas do quadro. Rio de Janeiro: Fontana, 1979. 184 p. , p. 83-84.
- NUNES, Cassiano. A descoberta do Brasil pelos modernistas. Brasília, 1979. 55 p.
- VALLADARES, Clarival do Prado. Memória de Joaquim Cardozo, presença de Roberto Burle Marx. In: MARX, Roberto Burle. Álbum de serigrafia. Rio de Janeiro, 1979.
- LYRA, Pedro. Poesia matemática. In: _____. O real no poético. Textos de jornalismo literário. Rio de Janeiro: Catédra/INL, 1980.
- ATHAYDE, Félix. As Nove Canções Sombrias. In: CARDOZO, Joaquim. Um livro aceso e nove canções sombrias. Nota introdutória de Audálio Alves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Massao Ohno; Recife: FUNDARPE, 1981. Sem paginação.
- BRUAND, Yves. Luís Nunes e o movimento do Recife. In:_____. Arquitetura contemporânea no Brasil. [São Paulo]: Perspectiva, 1981. 398 p., p. 77-80. il.

- COELHO, Jacinto do Prado. Destino. In: _____. Dicionário de literatura. Porto: Figueirinhas, 1981. 5v., v. 1, p. 256.
- _____. Nordeste do Brasil. In: _____. Dicionário de literatura. Porto: Figueirinhas, 1981. 5v., v. 3, p. 34.
- MELO NETO, João Cabral de. A luz em Joaquim Cardozo. In: CARDOZO, Joaquim. Um livro aceso e nove canções sombrias. Nota introdutória de Audálio Alves. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Massao Ohno; Recife: FUNDARPE, 1981. Sem paginação.
- HARRIS, Elizabeth D. Niemeyer, Oscar. In: MacMILLAN encyclopaedia of architects. New York: The Free Press, c 1982. 4 v., v. 3, p. 301-302.
- COUTINHO, Edilberto. Joaquim Cardozo. In: _____. Presença poética do Recife: crítica e antologia poética. 3. ed. rev. aum. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1983. 214 p., p. 53-56.
- MORAES NETO, Geneton. O homem que dorme é melhor do que os mortos. In: _____. Caderno de confissões brasileiras. Recife: Comunicarte, 1983. 182 p., p. 129-143. Entrevista realizada no Recife em ago. 1977.
- GESTEIRA, Sergio Fuzeira Martagão. De ventos e números. Rio de Janeiro: UFRJ, 1983.
- PY, Fernando. Joaquim Cardozo. In: _____. Chão da crítica. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Brasília: INL - Pró-Memória, 1984. 317 p., p. 11-90.
- BARROS, Manoel de Souza. A década vinte em Pernambuco. 2. ed. Prefácio testemunho de Barbosa Lima Sobrinho e Joaquim Cardozo. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 1985. 334 p. il.
- DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. Joaquim Cardozo: ensaio biográfico. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1985. 90 p. il. (Coleção Recife, v. 45).
- _____. O mito e a ciência na poesia de Joaquim Cardozo: uma leitura barthesiana. Prefácio de Audálio Alves. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco - FUNDARPE, 1985. 133 p.
- LIMA, Edison Rodrigues. Joaquim Cardoso o engenheiro-poeta. In: _____. Modulando, notas e comentários sobre arquitetura e urbanismo. Recife: Fundação de Cultura do Recife, 1985. 193 p., p. 138-141.
- RAMOS, Péricles Eugenio da Silva. Joaquim Cardozo. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). A literatura no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986.
- ALVES, Audálio et al. Joaquim Cardozo. In: _____. Selecta de autores pernambucanos. Rio de Janeiro: Edição Jornal de Letras, 1987. 618 p., p. 270-272. il.
- CUNHA, Fausto. Romantismo e modernidade na poesia. Rio de Janeiro: Catédra, 1988.
- LEAL, Cesar. Dimensões temporais na poesia. In: _____. Entre o leão e o tigre. Recife: FUNDAJ, Massangana, 1988. 343 p., p. 63-76.

MELO NETO, João Cabral de. Poemas pernambucanos. Fotos: Paulo Rubens Fonseca. Rio de Janeiro: Editora Nova; Recife: Centro Cultural José Mariano, 1988. 221 p. il. 1. A Joaquim Cardozo, p. 26. – 2. A luz em Joaquim Cardozo, p. 110. –3. Pergunta a Joaquim Cardozo, p. 125. –4. Na morte de Joaquim Cardozo, p. 154. - 5. Joaquim Cardozo na Europa. p. 167. –6. Cenas da vida de Joaquim Cardozo, p. 214-217.

GOUVEA, Fernando da Cruz. Joaquim Cardozo, caricaturista. In:_____. Perfil do tempo. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1990. 304 p., p. 183-190. il.

D'ANDREA, Moema Selma. A cidade poética de Joaquim Cardozo (elegia de uma modernidade). 1993. 216 f. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993. Edição limitada.

SILVA, Evandro Lins e. Joaquim Cardozo, Lembrança de um poeta maior e calculista de gênio. In:_____. Arca de guardados: vultos e momentos nos caminhos da vida. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. 288 p., p. 181-183.

CAVALCANTI, Lailson de Holanda. Humor Diário: a ilustração humorística do Diário de Pernambuco (1914-1966). Recife: Ed. Universitária da UFPE, 1996. xxiii, 220 p. il.

COUTINHO, Afrânio (Dir.). A literatura no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio: UFF, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. Razão do poema: ensaios de crítica e de estética. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

ANDRADE, Paulo Raposo. A arquitetura enquanto arte no pensamento de Joaquim Cardozo. [Recife], 1997. 2 f.

CARDOSO, Paulo Fernando. Depoimento: 100 anos de Joaquim Cardozo [no] Espaço Pasárgada [em] 27 ago. 1997. Recife, 1997. 5 f.

SANTANA, Geraldo. Joaquim Cardozo (1897-1978): notas biográficas reunidas por Geraldo Santana (privilegiando a sua presença na Arquitetura Brasileira). Recife, 1997. 17 f.

VASCONCELOS, João. Poemas de Joaquim Cardozo. In:_____. Livros & autores: ensaio de crítica. Recife: Gama, 1997. 264 p., p. 144-151.

VASCONCELOS, João. O último poema de Joaquim Cardozo. In:_____. Livros & autores: ensaio e crítica. Recife: Gama, 1997. 264 p., p. 152-158.

PENA FILHO, Carlos. Manoel, João e Joaquim. In:_____. Livro geral: poemas. Organização e seleção de textos por Tânia Carneiro Leão. Recife: Liceu, 1999. 159 p., p. 131 – 133.

OLIVEIRA, Erico José Souza de. Antônio Conselheiro: poética intertextual na dramaturgia de Joaquim Cardozo. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. Joaquim Cardozo: Contemporâneo do futuro. Recife: ENSOL, 2003. 362 p. il.

LEITE, João Denis Araújo. Um teatro da morte: transfiguração poética do Bumba-meu-boi e desvelamento sócio-cultural na dramaturgia de Joaquim Cardozo. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2003. 324 p.

Revistas

MENESES, Fernando. Um poeta calcula a beleza [19--]. Sem identificação da publicação.

CARLOS, João. Joaquim Maria. Revista do Norte. Recife, 2ª fase, n. 2, ago. 1926. 3 f.

BARROS, Manoel de Souza. Cardozo como fonte anti-acaciana. Contraponto, Recife, out. 1946.

REVISTA DO NORTE; literatura, história e ofícios, Recife, v. 3, n. 3, out. 1947. Número especial sobre Cardozo.

SILVEIRA, Pelópidas. Oração de paraninfo pelo prof. Pelópidas Silveira na solenidade de colação de grau dos engenheiros de 1953, da Escola de Engenharia de Pernambuco, em 4. 12. 1953. Revista de Engenharia, Recife, v. 6, n. 7, p. 22-26, jan./dez. 1953.

NIEMEYER, Oscar, Joaquim Cardozo. Módulo, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 3, mar. 1955.

PIMENTA, Antônio. Sobre Joaquim Cardozo. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 11, 14, 1ª quin. jun. 1956.

BALTAR, Antônio Bezerra. Episódio pioneiro da arquitetura moderna em Pernambuco. Revista da Escola de Belas Artes de Pernambuco, Recife, v. 1, n. 1, p. 13-18, 1957.

MELO NETO, João Cabral. A Joaquim Cardozo. [Poema]. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 26, p. 11, 1ª quin. jun. 1957.

ANDRADE, Carlos Drummond. O poeta e a província. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 31, p. 9, 2ª quin. ago. 1957.

CUNHA, Fausto. "Cardozofia". Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 31, p. 9, 2ª quin. ago. 1957.

HOUAISS, Antônio. Um mestre da cultura brasileira; anti-homenagem. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 31, p. 9, 2ª quin. ago. 1957.

PEREZ, Renard. Dados biográficos. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 2, n. 31, p. 9, 2ª quin. ago. 1957.

PINHEIRO, Israel. Apresentação. Brasília, Rio de Janeiro, v. 4, n. 40, p. 3-29, abr. 1960.

AMADO, Jorge. Mestre Cardozo. Módulo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 26, p. 8-10, dez. 1961. Número especial sobre Cardozo.

ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de. Joaquim Cardozo. Módulo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 26, p. 3, dez. 1961. Número especial sobre Cardozo.

- BARATA, Mário. Joaquim Cardozo, crítico de arte. Módulo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 26, p. 44-49, dez. 1961. Número especial sobre Cardozo.
- CONTRIBUIÇÃO de Cardozo as atividades do Patrimônio Histórico. Módulo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 26, p. 14-28, dez. 1961.
- CUNHA, Fausto. Exercício de admiração. Módulo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 26, p. 30-32, dez. 1961. Número especial sobre Cardozo.
- NIEMEYER, Oscar. Joaquim Cardozo. Módulo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 26, p. 4-7, dez. 1961. Número especial sobre Cardozo.
- PEREZ, Renard. Joaquim Cardozo, um grande poeta bissexto. Módulo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 26, p. 38-43, dez. 1961. Número especial sobre Cardozo.
- RAWET, Samuel. O mestre de obras Joaquim Cardozo. Módulo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 26, p. 11-13, dez. 1961. Número especial sobre Cardozo.
- REGISTRO. Módulo, Rio de Janeiro, v. 6, n. 26, p. 54, dez. 1961. Número especial sobre Cardozo.
- SANTA CRUZ, Luiz. A metapoética de João Cabral através de Joaquim Cardozo. Revista Senhor, Rio de Janeiro, v. 4, n. 36, p. 57-59, fev. 1962.
- BALTAR, Antônio Bezerra. Luiz Nunes. Arquitetura IAB, Rio de Janeiro, n. 13, p. 6-10, jul. 1963.
- NUNES, Luiz. Uma diretoria de arquitetura. Arquitetura IAB, Rio de Janeiro, n. 13, p. 17-21, jul./dez. 1963. il.
- M.G. O Coronel de Macambira: Joaquim Cardozo. Cadernos Brasileiros, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 129-131, jan./fev. 1964.
- PY, Fernando. A luta literária. Cadernos Brasileiros, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 94-98, jan./fev. 1966.
- MACHMAN, Flora. O mundo maravilhoso de Joaquim Cardozo. Atualidades Pernambucanas, Rio de Janeiro, v. 4, n. 158, p. 362. set. 1968.
- VALLADARES, Clarival do Prado. Carlos Scliar; documentário sobre a vida e a obra. Cadernos Brasileiros, Rio de Janeiro, v. 12, n. 61, p. 57-68, set./out. 1970.
- DANTAS, Audálio; FONYAT, Bina. Este homem é um poeta :este homem calculou Brasília. Texto: Audálio Dantas. Fotos: Bina Fonyat. Realidade, Rio de Janeiro, p. 42 – 49, jul. 1971.
- PONTES, Marcelo. A paz solitária do poeta; entrevista: Joaquim Cardozo. Veja, Rio de Janeiro, n. 220, p. 3-5, nov. 1972.
- GUIMARÃES, Irineu. Joaquim Cardozo, o gênio do concreto armado. Foto de João da Silva. Manchete, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1138, p. 118-119, 9 fev. 1974.
- COSTA, Marcos Lontra. Joaquim Cardozo: o cálculo e a métrica. Módulo, Rio de Janeiro, v. 10, n. 40, p. 27-31, set. 1975.

- 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.).
- KUBITSCHKEK, Juscelino. De Pampulha a Brasília, os caminhos da providência, por Juscelino Kubitschek. Módulo, Rio de Janeiro, v. 10, n. 41, p. 14-19, dez./jan. 1975/1976.
- RAWET, Samuel. Crônica de aprendiz. Módulo, Rio de Janeiro, n. 44, p. 62-63, dez./jan. 1976/1977.
- FELIX, Moacir. Nosso adeus a Joaquim Cardozo: nota e seleção de Moacir Felix. Encontros com a Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, v. 6, p. 83-95, 1978.
- BARROS, Manuel de Souza. O cheiro da Brassávola. Boletim da Academia Teresopolitana de Letras, Teresópolis, v. 3, n. 7, p. 1-2, set./dez. 1978.
- FREYRE, Gilberto. Joaquim Cardozo. Boletim do Conselho Federal de Cultura, Rio de Janeiro, v. 8, n. 33, p. 108-109, out./dez. 1978.
- SOEIRO, Renato. Joaquim Cardozo. Boletim do Conselho Federal de Cultura, Rio de Janeiro, v. 8, n. 33, p. 119-120, out./dez. 1978.
- VALLADARES, Clarival do Prado. Joaquim Cardozo. Boletim do Conselho Federal de Cultura, Rio de Janeiro, v. 8, n. 33, p. 109-119, out./dez. 1978.
- KOPKE, Carlos Burlamáqui. Joaquim Cardozo, ou quase uma elegia. Poesia: revista do Clube de Poesia de São Paulo, São Paulo, v. 2, n. 3, p. 38-41, dez. 1978.
- SANTANA, Geraldo. Algumas experiências de Joaquim Cardozo: lições para engenheiros e arquitetos. Arquitetura Nordeste; coerências e contradições, Recife, v. 2, n. 16, p. 1-3, dez. 1978.
- VERSO concreto; Joaquim Cardozo o poeta-engenheiro que calculou Brasília. O Espelho, n. 1, p. 48. dez. 1978.
- ETCHEVERRY, Eduardo. Joaquim Cardozo. Módulo, Rio de Janeiro, n. 52, p. 97, dez./jan. 1978/1979.
- AMADO, Jorge. Mestre Cardozo. Módulo, Rio de Janeiro, n. 52, p. 22, dez./jan. 1978/1979.
- JOAQUIM CARDOZO, 1897-1978. Módulo, Rio de Janeiro, n. 52, p. 20-25, dez./jan. 1978/1979.
- NIEMEYER, Oscar. O velho amigo Cardozo. Módulo, Rio de Janeiro, n. 52, p. 22-23, dez./jan. 1978/1979.
- SILVA, Evandro Lins e. Lembranças de Joaquim Cardozo. Módulo, Rio de Janeiro, n. 52, p. 22, dez./jan. 1978/1979.
- RIBEIRO, Adamastor Camará; SANCHEZ, Manuel. Joaquim Cardozo; nos tempos sombrios, os espaços iluminados de um retirante. Chão; revista de arquitetura, n. 4, p. 28-33, dez./jan./fev. 1978/1979.
- FROTA, Lélia Coelho. Sombra e claridade em Joaquim Cardozo. Cultura, Brasília, v. 8, n. 31, p. 63, jan./mar. 1979.
- PIMENTA, Célio. Joaquim Cardozo, mestre. ABEA, São Paulo, v. 4, n. 8, p. 1, abr. 1979.

- FONSECA, Edson Nery da. A poesia das cidades. *Urbis; revista de urbanismo e desenvolvimento*, Recife, v. 2, n. 3, p. 16, abr./jun. 1979.
- NIEMEYER, Oscar. Problemas da arquitetura. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 57, p. 94-97, fev. 1980.
- ALVES, Audálio. Cardozo e o "espectralismo". *Revista da Academia Pernambucana de Letras*, Recife, v. 79, n. 29, p. 74, maio/jun. 1980.
- CARDOZO, Um dueto singular: versos números. *Revista da Academia Pernambucana de Letras*, Recife, v. 79, n. 29, p. 73, maio/jun. 1980.
- COUTINHO, Evaldo. Os dois Joaquins. *Revista da Academia Pernambucana de Letras*, Recife, v. 79, n. 29, p. 73, maio/jun. 1980.
- LOPES, Waldemar. Elegia para Joaquim Cardozo. *Revista da Academia Pernambucana de Letras*, Recife, v. 79, n. 29, p.74, maio/jun. 1980.
- PEREIRA, Roberto. Joaquim Cardozo, engenharia e poesia. *Revista da Academia Pernambucana de Letras*, Recife, v. 79, n. 29, p. 75-76, maio/jun. 1980.
- SETE covas na Academia. *Revista da Academia Pernambucana de Letras*, Recife, v. 79, n. 29, p. 21-22, maio/jun. 1980.
- NIEMEYER, Oscar. *Architecture. Techniques & Architecture*, Paris, n. 334, p. 64-67, mar. 1981.
- SCWOB, Daniel Colson. *Brésil; introduction à l'architecture brésilienne. Techniques et Architecture*, Paris, n. 334, p. 56-59, mar. 1981.
- DANTAS, Natanael. R. Magalhães Júnior, Joaquim Cardozo, Mário Raul e Moraes Andrade. *Cultura*, Brasília, v. 10, n. 38, p. 33, out. 1981.
- BRITO, Mário da Silva. Mais intenção do que poesia: Um livro aceso e nove canções sombrias. *Isto É*, Rio de Janeiro, n. 265, p. 11, jan. 1982.
- DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. Visão do último trem subindo ao céu: ciência, mito ou mitopoema? *Marca de Fantasia*, Recife, v. 1, n. 1, p. 10-13, 1984.
- MELO, Maria do Carmo Barreto Campelo de. Tempo de Joaquim Cardozo. *Revista da Academia Pernambucana de Letras*, Recife, v. 84, n. 30, p. 103-114, dez. 1985.
- JUCÁ, Christina. Joaquim Cardozo, o amor e a poesia capazes de pontes: lembranças e leituras. *Arquitetura Revista*, Rio de Janeiro, v.8, 1990.
- COUTINHO, Evaldo. Perfil de Joaquim Cardozo. *Revista Arte e Comunicação*, Recife, v. 1, n. 3, p. 25-27, dez. 1995.
- Palestra proferida em 20.10.1991, por ocasião da inauguração dos melhoramentos da Biblioteca Joaquim Cardozo do Centro de Artes e Comunicação da UFPE.
- ALMEIDA, Rodrigo de. O contador de marés. *Revista do Centro Cultural do Banco do Brasil*, Recife, n. 14, p. 10-12, fev. 1997.

Jornais

AMARAL, Maria Lúcia. Um pouco das histórias e das lembranças do poeta do povo, Joaquim Cardozo. *Jornal do Commercio*, Recife, [19- -].

BRAGA, Rubem. Poetas do nordeste. Última hora. Rio de Janeiro, 12 jan. [19 - -].

OSCAR, Henrique. Coronel de Macambira no República (Teatro). [19 - -].

Sem identificação do jornal.

L. J. Crônica sobre Joaquim Cardozo. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 10 set. 1944. Suplemento literário, p. 143.

BALTAR, Antônio Bezerra. A projeção internacional da arquitetura brasileira; a atuação Luiz Nunes e Joaquim Cardozo nas origens da arquitetura moderna em Pernambuco. *Diário da Noite*, Recife, 27 nov. 1952.

PEREZ, Renard. Joaquim Cardozo, um grande poeta bissexto. *Diário de Pernambuco*, Recife, 4 dez. 1955. Seção 2, p. 1.

BALTAR, Antônio Bezerra. Episódio pioneiro da arquitetura moderna em Pernambuco I, II, III. *Jornal do Commercio*, Recife, 15, 20, 27 abr. 1957. Caderno 2: Movimento arquitetônico, p. 3.

HOMENAGEM a Luiz Nunes. *Jornal do Commercio*, Recife, 28 jul. 1957. Caderno 2: Movimento arquitetônico, p. 3.

LIMA, Edison Rodrigues de. Joaquim Cardozo. *Jornal do Commercio*, Recife, 25 nov. 1958. Caderno 2: O Modulando, p. 3.

CUNHA, Altamiro. Joaquim Cardozo, Poeta do Recife. *Diário da Noite*, Recife, 3 dez. 1962.

LAMARE, Germana de. Joaquim Cardozo: poeta do espaço. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1964. Caderno cultura.

ALVES, Enéas. Joaquim Cardozo o pródigo. *Jornal do Commercio*, Recife, abr. 1967.

CELSO, Edmundo. Joaquim Cardozo o eleito de uma geração. *Diário de Pernambuco*, Recife, 27 ago. 1967. Caderno 3, p. 1.

BATISTA, Márcio. Foi no "Diário" que Joaquim Cardozo se iniciou como desenhista. *Diário de Pernambuco*, Recife, 3 set. 1967. Caderno 1, p. 10.

FREYRE, Gilberto. Joaquim Cardozo e o Recife. *Jornal do Commercio*, Recife, 10 set. 1967. Caderno 4, p. 5.

MENDONÇA, Aluizio Furtado de. Os setenta anos de Joaquim Cardozo. *Jornal do Commercio*, Recife, 10 set. 1967. Caderno 4, p. 5.

MORAES, Otávio. A década 1920-1930 e adjacências. *Jornal do Commercio*, Recife, 10 set. 1967. Caderno 4.

- MORAIS, Pessoa de. Joaquim Cardozo: o Nordeste e a poesia. *Jornal do Commercio*, Recife, 10 set. 1967. Caderno 4, p. 5.
- AYALA, Walmir. Joaquim Cardozo: O signo estrelado. *Correio da Manhã?*, Rio de Janeiro, 16 dez. 1967.
- ARQUITETO-poeta acha que o Recife escapa da escravidão do concreto. *Diário da Noite*, Recife, 2 jan. 1971.
- JOAQUIM Cardozo: a construção arquitetônica da poesia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1971. Caderno B, p. 1.
- JOAQUIM Cardozo: patrimônio de Pernambuco. *Jornal do Commercio*, Recife, 11 abr. 1971. Caderno 2, p. 6.
- VALADARES, Clarival do Prado. Joaquim Cardozo, o épico do Bumba-meu-boi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 maio 1971. Suplemento literário, p. 8.
- JACINTA, Maria. De uma noite de festa: Joaquim Cardozo. *Jornal do Commercio*, Recife, 16 jun. 1971.
- CRAVEIRO, Paulo Fernando. Origem das forças. *Jornal do Comércio*, Recife, 22 ago. 1971.
- SANTA CRUZ, Luiz. Poesia e teatro de Joaquim Cardozo. *Correio Braziliense*, Brasília, 8 out. 1971. Caderno cultural, p. 4.
- GONÇALVES, Eros Martim. De uma noite de festa de Joaquim Cardozo: um presente de Natal. *O Globo*, Rio de Janeiro, 9 out. 1971.
- GUIMARÃES, Jorge. Joaquim Cardozo: teatro e poesia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, abr. 1972. Anexo.
- BANDEIRA, Ladjane. Cardozo: poeta e teatrólogo e um bumba-meu-boi desconcertante. *Joaquim Cardozo: De uma noite de festa*. *Diário de Pernambuco*, Recife, 12 nov. 1972. Caderno 2, p. 8.
- DANTAS, Pedro. Os anjos e os demônios de Joaquim Cardozo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 ago. 1973. Suplemento: Livro, p. 5.
- GONZALES CRUZ, Domingo. Joaquim Cardozo, o poeta sutil. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 1974. Suplemento.
- ALVES, Audálio. Cardozo: nível da poesia brasileira. *Jornal do Commercio*, Recife, 16 maio 1974. Caderno 4, p. 10.
- CAMPOS, Renato Carneiro. Uma visita. *Diário de Pernambuco*, Recife, 1 dez. 1974.
- AMADO, Jorge. Mestre Cardozo. *Jornal de Arquitetura IAB & SAG*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 24, p. 8, maio 1975.
- CRAVEIRO, Paulo Fernando. Cardozo. *Diário de Pernambuco*, Recife, 17 maio 1975.
- AUTRAN, Margarida. Jornada no interior da matéria. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 25, 23 ago. 1975.

- FROTA, Lélia Coelho. O interior da matéria, o desenho e a palavra. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 set. 1975.
- ALVES, Audálio. Cardozo: vértice atual da poesia brasileira. *Jornal do Commercio*, Recife, 21 ago. 1977. Caderno 4: Literário, p. 1.
- BORSOI, Acácio Gil. Depoimento. *Jornal do Commercio*, Recife, 21 ago. 1977. Caderno 4: Literário, p. 3.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Depoimento. *Jornal do Commercio*, Recife, 21 ago. 1977. Caderno 4: Literário, p. 3.
- COUTINHO, Evaldo. Depoimento. *Jornal do Commercio*, Recife, 21 ago. 1977. Caderno 4: Literário, p. 3.
- MONTEIRO, Ângelo. Cardozo: por uma poesia ecológica. *Jornal do Commercio*, Recife, 21 ago. 1977. Caderno 4, p. 2.
- MOURA, Valdir. Joaquim Cardozo responde: entrevista ao jornalista Valdir Moura. *Jornal do Commercio*, Recife, 21 ago. 1977. Caderno 4: Literário, p. 2-7.
- MAGALHÃES, Antônio. Joaquim Cardozo: poeta por acaso. *Diário de Pernambuco*, Recife, 28 ago. 1977. Caderno B, p. 6.
- MORAES NETO, Geneton. Joaquim Cardozo, os 80 anos do poeta que entendeu o Recife. *Jornal da Cidade*, Recife, p. 13, set. 1977.
- COURI, Norma. Joaquim Cardozo com todas as marcas. Fotos de Luiz Carlos David. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 out. 1977. Caderno B, p. 1.
- GOUVÊA, Maria das Graças. Poetas e pintores saúdam Joaquim Cardozo. *Diário de Pernambuco*, Recife, 27 out. 1977. Caderno B, p. 1.
- RESENDE, Otto Lara. Mel nos olhos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 nov. 1977.
- ALVES, Audálio. Joaquim Cardozo; dínamo do post-modernismo. *Jornal do Commercio*, Recife, 26 fev. 1978. Caderno 4, p. 1.
- VIDA e obra de Joaquim Moreira Cardozo. *Jornal do Commercio*, Recife, 26 fev. 1978. Caderno 4, p. 1.
- AYALA, Walmir. J. C.: O signo estrelado. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 jul. 1978. Caderno de sábado, p. 7.
- ALVES, Audálio. Joaquim Cardozo e o Canto da Serra dos Órgãos. *Jornal do Commercio*, Recife, 30 jul. 1978. Caderno C, p. 12.
- ATHAYDE, Felix de. Elegia de uma despedida. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1978. Caderno 1, p. 18.
- DEPOIMENTOS. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 5 nov. 1978. Caderno 1, p. 18.

ENGENHARIA e literatura sem Joaquim Cardozo. *Jornal do Commercio*, Recife, 5 nov. 1978. Caderno 1, p. 1, 12.

JOAQUIM Cardozo: um cálculo e uma poesia. *Jornal do Commercio*, 5 nov. 1978.

1. Depoimento dos arq's Zenildo Caldas e Oscar Niemeyer. –2. Poema: O silêncio expectante e a voz inesperada.

RIVAS, Leda. Joaquim Cardozo, o poeta de um Recife que não existe mais. *Diário de Pernambuco*, Recife, 9 nov. 1978. Seção C, p. 1.

LACERDA, Jorge Baleeiro de. O poeta e os números. *Correio do Povo*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1978.

INOJOSA, Joaquim. O modernista Joaquim Cardozo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1978.

ALVES, Audálio. Joaquim Cardozo: o dinamismo do post modernismo. *Jornal do Commercio*, Recife, 12 nov. 1978. Caderno 6: Literário, p. 1.

BANDEIRA, Ladjane. Cardozo: o sábio, desenhista, engenheiro, poeta, teatrólogo e contista. *Jornal do Commercio*, Recife, 12 nov. 1978. Caderno 6, p. 6.

DEPOIMENTOS. *Jornal do Commercio*, Recife, 12 nov. 1978. Caderno 6, p. 5.

Vários depoimentos sobre Cardozo e sua obra.

MOUTINHO, Nogueira. Joaquim Cardozo poeta maior. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 nov. 1978. Caderno 5.

BANDEIRA, Ladjane. O poeta Cardozo e a astrofísica. *Jornal do Commercio*, Recife, 26 nov. 1978. Caderno 6, p. 6.

_____. O poeta Cardozo e a astrofísica. *Jornal do Commercio*, Recife, 3 dez. 1978. Caderno 4, p. 2.

GOUVÊA, Fernando da Cruz. Joaquim Cardozo: a caricatura e o *Diário de Pernambuco*. *Diário de Pernambuco*, Recife, 3 dez. 1978. Caderno pesquisa, p. 7.

LOPES, Waldemar. Elegia para Joaquim Cardozo. *Jornal do Commercio*, Recife, 14 jan. 1979. Caderno 5, p. 1. 1. Sob o signo estrelado. – 2. Matagais de Jurema. –3. Régua, compasso, regra. –4. Era a nuvem mulher. –5. A poesia do cais. – 6. Dormes, dormes agora.

JOAQUIM Cardozo: um poeta e sua memória. *Jornal Universitário*, Recife, n.5-6, jan/fev. 1979. Caderno literário, p. 4.

MENDES, Álvaro. O lirismo abstrato de Joaquim Cardozo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1979.

LYRA, Pedro. Uma poesia matemática. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1979.

PY, Fernando. A expressão mais profunda do lirismo, sem imagens gratuitas, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 4 ago. 1979.

ALVES, Audálio. Cardozo e a memória do Recife. *Jornal do Commercio*, Recife, 9 nov. 1980. Caderno C, p. 1.

- MELO, Maria do Carmo Barreto Campello de. Tempo de Joaquim Cardozo para um calendário de eternidade. *Jornal do Commercio, Recife*, 9 nov. 1980. Caderno C, p. 1.
- BRUNO FILHO, Haroldo. O culturalismo na poesia de Joaquim Cardozo. *Jornal do Commercio, Recife*, 21 abr. 1981. Caderno C, p. 1, 6.
- _____. O culturalismo na poesia de Joaquim Cardozo. *Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte*, v. 14, n. 768, 26 jun. 1981.
- RODRIGUES, José Mário. Momento literário. *Jornal do Commercio, Recife*, 28 ago. 1981. Caderno C, p. 6.
- LEITE, Wladimir Maia. Joaquim Cardozo. *Diário de Pernambuco, Recife*, 30 ago. 1981. Caderno B: Paralelo 8, p. 6.
- ATHAYDE, Felix de. Um alto vôo de despedida. *Jornal do Brasil, Rio de Janeiro*, 28 nov. 1981. Caderno B, p. 11.
- BARBARA, Danusia. De memória como Homero. *Jornal do Brasil, Rio de Janeiro*, 28 nov. 1981. Caderno B, p. 11.
- SCLIAR, Carlos. O testamento do poeta matemático. *Jornal do Brasil, Rio de Janeiro*, 28 nov. 1981. Caderno B, p. 11.
- MORAES NETO, Geneton. Cardozo e Niemeyer dois homens tentando decifrar as estrelas. *Diário de Pernambuco, Recife*, 4 dez. 1981. Caderno B, p. 7.
- NIEMEYER, Oscar. Meu amigo Joaquim Cardozo. *Jornal do Brasil, Rio de Janeiro*, 12 dez. 1981. Caderno opinião, p. 11.
- HOLANDA, Gastão de. Joaquim Cardozo em livro (quase escultura) inédito. *O Globo, Rio de Janeiro*, 10 jan. 1982.
- PY, Fernando. A claridade poética de Joaquim Cardozo. *Jornal da Tarde, São Paulo*, 10 jul. 1982.
- PRADO, Marcus. A ciência e o mito em Joaquim Cardozo: dissertação de Mestrado. *Diário de Pernambuco, Recife*, 6 maio 1983. Caderno B: Panorama literário, p. 8.
- DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. Joaquim Cardozo e sua poesia de luz e sombra: apresentando Joaquim Cardozo. *Boletim Cultural do Recife, Recife*, v. 1, p. 1 – 4, ago. 1983.
- OLIVEIRA, Fernanda de. Projeto Viver recorda a obra de Joaquim Cardozo. *Diário de Pernambuco, Recife*, 25 out. 1984. Secção B, p. 1.
- ALMEIDA, Lindinalvo A. de. O último trem subindo: análise e interpretação. *Diário de Pernambuco, Recife*, 9 ago. 1985. Caderno B, p. 6.
- CRAVEIRO, Paulo Fernando. Mito. *Diário de Pernambuco, Recife*, 12 ago. 1985. Caderno A, p. 11.
- FORTUNA, Felipe. Cardozo, a equação do lirismo. *Correio da Manhã, Rio de Janeiro*, 7 mar. 1987.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. Joaquim Cardozo e sua poesia de luz e sombra. Suplemento Cultural Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, dez. 1987.

MODESTO, Luiza. Joaquim Cardozo: sou o infinito. Jornal do Commercio, Recife, p. 6 – 7, 8 nov. 1988.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. Casa para Cardozo. Suplemento Cultural, [Recife?], p. 12, out. 1991.

ELE adorava a solidão e os livros: entrevista com Paulo Cardoso. Jornal do Commercio, Recife, 15 set. 1996. Caderno C, p. 11.

MONTEIRO, Luiz Carlos. A escultura folheada de J.C. Jornal do Commercio, Recife, 15 set. 1996. Caderno C, p. 10.

MONTEIRO, Ângelo. Uma antologia poética de Cardozo: César Leal leva em conta cósmica e linguagem. Jornal do Commercio, Recife, 16 mar. 1997. Caderno C, p. 9.

MARTINS, Wilson. A lírica de um Nordeste universal e erudito. O Globo, Rio de Janeiro, 19 jul. 1997.

ALMEIDA, Yacilton. Relendo Joaquim Cardozo. Poíesis: literatura. Petrópolis, v. 5, n. 50, p. 11. ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

ANDRADE, Paulo Raposo. Arquitetura enquanto arte no pensamento de Joaquim Cardozo. Jornal IAB [PE], Recife, n. 28, p. 6, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

_____. A arquitetura enquanto arte no pensamento de Joaquim Cardozo. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v.12, p.16, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

ANTUNES, Taciana. Convívio e solidão. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 7, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

BORSOI, Marco Antônio. O engenheiro e a arquitetura. Jornal IAB [PE], Recife, n. 28, p. 2, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

CORDEIRO, Cristhiane. Exercícios de admiração. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 24, ago. 1997.

Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

D'ANDREA, Moema Selma. O artefato lírico e a paisagem cultural. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 3-6, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. Uma conjectura dramática. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 17-19, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

FROES, Leonardo. Pequena batalha para extrair os “riscos” de Cardozo. Poiesis: literatura, Petrópolis, v. 5, n. 50, p. 2, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

FERNANDES, Roberto. Escola em Tejipló tem nome do poeta. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 27, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

HÉLIO, Mário. Engenharia, arquitetura, teatro, poesia. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 2, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

_____. O poeta "engenheiro" fala do engenheiro poeta. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 21, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo. Entrevista com o poeta João Cabral de Melo Neto.

JOAQUIM Cardozo (1897-1997). Jornal IAB [PE], Recife, n. 28, p. 4-5, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

LEITE, João Denys Araújo. O teatro de Joaquim Cardozo: uma engenharia de luz para a contemporaneidade. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 20, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

MARTINS, Roberto. Nordeste pensado, Nordeste pensante, cultura mais que interessante. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 28-30, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

MELO NETO, João Cabral de. Todos os poemas de João Cabral sobre Joaquim Cardozo. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 22, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

MONTEIRO, Luiz Carlos. O fôlego poético múltiplo de Joaquim Cardozo. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v.12, p. 25-26, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

POIÉSIS: literatura, Petrópolis, v. 5, n. 50, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

PONTES, Altemar. Enquanto houver alento. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 31, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

PY, Fernando. Cardozo contista: ensaio crítico. Poiésis: literatura, Petrópolis, v.5, n. 50, p. 9, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

_____. Fala dos poetas (Joaquim Cardozo). Poiésis: literatura, Petrópolis, v. 5, n. 50, p. 11, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

_____. A poesia de Joaquim Cardozo (Petrópolis 25 de julho de 1997). Poiésis: literatura, Petrópolis, v. 5, n. 50, p. 5, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

SANTANA, Geraldo. Cronologia de Joaquim Cardozo (1897-1978). Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 8-10, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Joaquim Cardozo.

- _____. Presença de Joaquim Cardozo na arquitetura brasileira: episódios do Recife, Pampulha e Brasília. Suplemento Cultural do Diário Oficial. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, p. 13-15, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.
- SOUZA, Afonso Felix de. Sextina para Joaquim Cardozo. Poiésis: literatura, Petrópolis, v. 5, n. 50, p. 11, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.
- SUPLEMENTO CULTURAL DO DIÁRIO OFICIAL. Estado de Pernambuco, Recife, v. 12, ago. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.
- HÉLIO, Mário. Anti-credo em memória de Joaquim Cardozo. Jornal do Commercio, Recife, 17 ago. 1997. Caderno C, p. 8.
- RODRIGUES, Orismar. Cardozo. Jornal do Commercio, Recife, p. 2, 20 ago. 1997.
- MONTEIRO, Eduardo A.C. O engenheiro-poeta. Jornal do Commercio, Recife, p. 3, 21 ago. 1997.
- LEITE, Ronildo Maia. Bom-dia. Recife. Jornal do Commercio, Recife, p. 2, 22 ago. 1997.
- ALMEIDA, Rodrigo de. O contador de marés. O Povo, Fortaleza, v. 3, n. 150, 23 ago. 1997. Caderno sábado, p. 6-7.
- _____. Recife morte, ciência. O Povo, Fortaleza, v. 3, n. 150, 23 ago. 1997. Caderno sábado, p. 7.
- _____. Salema esquecida... O Povo, Fortaleza, v. 3, n. 150, 23 ago. 1997. Caderno sábado, p. 9.
- DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. Joaquim Cardozo e a química poética... Jornal da Tarde, São Paulo, 23 ago. 1997. Caderno sábado, p. 7.
- DIÁLOGO dos anjos. O Povo, Fortaleza, v. 3, n. 150, 23 ago. 1997. Caderno sábado, p. 8.
- NIEMEYER, Oscar. Quase de vidro. O Povo. Fortaleza, v. 3, n. 150, 23 ago. 1997. Caderno sábado, p. 12.
- RODRIGUES, Orismar. Poesia. Jornal do Commercio, Recife, 23 ago. 1997. Caderno C, p. 2.
- NIEMEYER, Oscar. Agora vou falar de um velho e querido amigo. Jornal do Commercio, Recife, 24 ago. 1997. Caderno C, p. 1.
- ENTREVISTA concedida a revista Módulo. Jornal do Commercio, Recife, 25 ago. 1997. Caderno C, p. 1.
- LEAL, Cesar. Trivium: uma visão planetária do poema. Diário de Pernambuco, Recife, 25 ago. 1997. Caderno viver, p. 2.
- CAVALCANTI, Lailson de Holanda. Retratos bem humorados de uma época. Diário de Pernambuco, Recife, p. 4, 26 ago. 1997. Caderno especial em comemoração do centenário de Cardozo.
- MARTINS, Wilson. A lírica de um Nordeste universal e erudito. Diário de Pernambuco, Recife, p. 3, 26 ago. 1997. Caderno especial em comemoração do centenário de Cardozo.
- ARAÚJO FILHO, Telga Gomes de. Joaquim Cardozo, o engenheiro da poesia pura. Jornal do CREA - PE, Recife, n. 42, p. 2, ago./set. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

A ENGENHARIA poética. *Jornal do CREA -PE, Recife*, n. 42, p. 1, ago./set. 1997. Edição especial em comemoração do centenário de Cardozo.

MENEZES, José Luiz Mota. O que identifica Joaquim Cardozo... *Jornal do CREA-PE, Recife*, n. 42, p. 4, ago./set. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

MORAES NETO, Geneton. O poeta e engenheiro Joaquim Cardozo: entrevista Joaquim Cardozo. *Jornal do CREA-PE, Recife*, n. 42, p. 3, ago./set. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

NIEMEYER, Oscar. Agora vou falar de um velho e querido amigo... *Jornal do CREA – PE, Recife*, n. 42, p. 4, ago./set. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

VITÓRIO, Afonso. E a engenharia se fez poesia. *Jornal do CREA-PE, Recife*, n. 42, p. 2, ago./set. 1997. Edição comemorativa do centenário de Cardozo.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. Modernidade além dos ismos. *Correio das Artes, João Pessoa*, n. 398, 7 set. 1997. Suplemento literário mensal de A União.

LIMA, Manoel Ricardo de. A Estrutura Perfeita - sobre Joaquim Cardozo. *Caderno Pensar, Brasília, DF*, p. 06-07. 16 setembro de 2006.

ÍNDICE DE AUTORES

AIKEN, Conrad
 ALBIN, Ricardo Cravo
 ALMEIDA, Lindinalvo
 ALMEIDA, Rodrigo de
 ALMEIDA, Valéria Cristina
 ALMEIDA, Yacilton
 ALVES, Audálio
 ALVES, Enéas
 AMADO, Jorge
 AMARAL, Maria Lúcia
 ANDRADE, Carlos Drummond de
 ANDRADE, Paulo Raposo
 ANDRADE, Rodrigo Mello Franco de
 ANTUNES, Taciana
 ARAÚJO FILHO, Telga Gomes de
 ATHAYDE, Félix de
 AUTRAN, Margarida
 AYALA, Walmir
 AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de
 BALTAR, Antônio Bezerra
 BANDEIRA, Ladjane
 BANDEIRA, Manuel
 BANDEIRA, Manoel, (il)
 BARATA, Mário

BARBARA, Danusia
BARROS, Manuel de Souza
BATISTA, Márcio
BELTRÃO, Sonia
BENJAMIN, Roberto
BEZERRA, Jaci
BIENAL DE ARQUITETURA, 1., 1973, São Paulo
BISHOP, Elizabeth
BORSOI, Acácio Gil
BORSOI, Marcos Antonio
BRAGA, Rubem
BRASIL, Assis
BRITO, Mário da Silva
BRUAND, Yves
BRUNO FILHO, Haroldo
BRUSCKY, Paulo
BURLE MARX, Roberto ver MARX, Roberto Burle
CALDAS, Zenildo Sena
CAMPOS, Geir
CAMPOS, Renato Carneiro
CARDOSO, Paulo Fernando
CARLOS, João
CARNEIRO LEÃO, Alberto ver LEÃO, Alberto Carneiro,
CASCUDO, Luís da Câmara
CAVALCANTI, Carlos
CAVALCANTI, Emiliano Di ver DI
CAVALCANTI, Emiliano
CAVALCANTI, Lailson de Holanda
CAVALCANTI, Lauro
CELSO, Edmundo
CEZAR, Durval
COELHO, Jacintho do Prado
CONGRESSO BRASILEIRO DE ARQUITETOS, 9., São Paulo
CORDEIRO, Cristhiane
CORDEIRO, Marcos
COSTA, Marcos Lontra
COURI, Norma
COUTINHO, Afrânio
COUTINHO, Edilberto
COUTINHO, Evaldo
CRAVEIRO, Paulo Fernando
CRUZ, Domingo Gonzalez ver GONZALEZ CRUZ, Domingo, J.
CRUZ, Luis Santa ver SANTA CRUZ, Luiz
CUNHA, Altamiro
CUNHA, Fausto
D'ANDREA, Moema Selma
DANTAS, Audálio
DANTAS, Maria da Paz Ribeiro
DANTAS, Natanael
DANTAS, Pedro

DENYS, João ver LEITE, João Denys Araújo
DI CAVANCANTI, Emiliano
ENCICLOPÉDIA DELTA LAROUSSE
ENCICLOPÉDIA MIRADOR INTERNACIONAL
ETCHEVERRY, Eduardo
FELIX, Moacir
FERNANDES, Roberto
FONSECA, Edson Nery da
FONSECA, Paulo Rubens
FONYAT, Bina
FORTUNA, Felipe
FREYRE, Gilberto
FROES, Leonardo
FROTA, Lelia Coelho
GERCHEMAN, Rubens
GESTEIRA, Sérgio Fuzeira Martagão
GOMES, Geraldo
GOMES, Rosa Maria Maia
GONÇALVES, Eros Martins
GONZALES CRUZ, Domingo
GOUVEA, Fernando da Cruz
GOUVEA, Maria das Graças
GRANDE ENCICLOPÉDIA DELTA-LAROUSSE
GUIMARÃES, Irineu
GUIMARÃES, Jorge
GUSMÃO, Wanderley de
GUSMÃO FILHO, Jaime de Azevedo
HARRIS, Elizabeth
HÉLIO, Mário
HOLANDA, Gastão de
HOUAISS, Antônio
INOJOSA, Joaquim
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (PE)
IPHAN ver INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL
JACINTA, Maria
JARDIM, Luís
JUCÁ, Christina
KOPKE, Carlos Burlamáqui
KUBITSCHECK, Juscelino
L.J.
LACERDA, Jorge Baleeiro
LAMARE, Germana de
LEAL, César
LEAL, Fernando Machado
LEÃO, Alberto Carneiro
LEÃO, Tânia Carneiro
LEITE, João Denys Araújo
LEITE, Ronildo Maia
LEITE, Sebastião Uchoa
LEITE, Wladimir Maia

LIMA, Edison Rodrigues de
LIMA, Manoel Ricardo de
LIMA SOBRINHO, Alexandre Barbosa
LINS E SILVA, Evandro ver SILVA, Evandro Lins e
LOANDA, Fernando Ferreira
LONTRA, Marcos ver COSTA, Marcos Lontra
LOPES, Wlademar
LUFT, Celso Pedro
LYRA, Pedro
M. G.
MACHMAN, Flora
MAGALHÃES, Antônio
MARINHO, Luiz
MARTIM GONÇALVES ver GONÇALVES, Eros Martins.
MARTINS, Aldemir
MARTINS, Roberto
MARTINS, Wilson
MARX, Roberto Burle
MELO, Maria da Conceição Medeiros de
MELO, Maria do Carmo Barreto Campelo de
MELO, Tiago
MELO NETO, João Cabral de
MENDES, Álvaro
MENDES, José Guilherme
MENDONÇA, Aluizo Furtado de
MENESES, Fernando
MENESES, José Luiz Mota
MERQUIOR, José Guilherme
MINDLIN, José
MODESTO, Luiza
MOISÉS, Massaud
MONTEIRO, Ângelo
MONTEIRO, Costa
MONTEIRO, Eduardo A. C.
MONTEIRO, Luiz Carlos
MONTENEGRO, Gisela
MORAES, Otávio
MORAES NETO, Geneton
MORAIS, Pessoa de
MOURA, Valdir
MOUTINHO, Nogueira
NIEMEYER, Oscar
NUNES, Cassiano
NUNES, Luiz
OLIVEIRA, Érico José Souza de
OLIVEIRA, Fernanda de
OSCAR, Henrique
OSTROWER, Fayga
PAES, José Paulo
PARAHYM, Orlando

PEDROSA, José
PENA FILHO, Carlos
PEREIRA, Eros Martim Gonçalves ver GONÇALVES, Eros Martim.
PEREIRA, Roberto
PEREZ, Renard
PIMENTA, Antônio
PIMENTA, Célio
PINHEIRO, Israel
PINHEIRO, Luciano
PONTES, Altemar
PONTES, Marcelo
PONTUAL, Roberto
POTY
POUND, Ezra
PRADO, Marcus
PY, Fernando
RAMOS, Péricles Eugenio da Silva
RAWET, Samuel
RESENDE, Oto Lara
RIBEIRO, Adamastor Câmara
RIVAS, Leda
RODRIGUES, José Mário
RODRIGUES, José Wasth
RODRIGUES, Orismar
ROSA, Tomás Santa ver SANTA ROSA, Tomás
SANCHES, Manuel
SANTA CRUZ, Luiz
SANTA ROSA, Tomás
SANTANA, Geraldo
SCLIAR, Carlos
SCWOB, Daniel Colson
SEMINÁRIO SOBRE JOAQUIM CARDOZO, 1., 1980, Recife
SEMINÁRIO SOBRE JOAQUIM CARDOZO, 2., 1982, Recife
SILVA, Evandro Lins e
SILVA, Fernando PY de Mello ver PY, Fernando
SILVA, João
SILVEIRA, Pelópidas
SOEIRO, Renato
SOUZA, Afonso Felix de
SOUZA BARROS, Manuel de ver BARROS,
Manuel de Souza
TAPAJÓS, Maurício
VALLADARES, Clarival do Prado
VASCONCELOS, Humberto
VASCONCELOS, João
VEIGA, Carlos
VITÓRIO, Afonso
WILLIAMS, William Carlos