

**O LIRISMO DE JOAQUIM CARDOZO: O IMAGINÁRIO DAS ÁGUAS EM  
POEMAS (1947)**

***THE LYRISM OF JOAQUIM CARDOZO: THE IMAGINARY OF THE WATERS  
IN POEMAS (1947)***

Nathaniel Reis de Figueiredo<sup>1</sup>

**RESUMO**

Lembrado na história da literatura brasileira como o “poeta-engenheiro”, o poeta pernambucano Joaquim Cardozo teve, antes de sua fase antilírica, uma produção poética carregada de lirismo. O objetivo deste trabalho é analisar o livro *Poemas* (1947), que reúne a produção do poeta entre 1925 e 1947, buscando compreender o simbolismo presente nas imagens vinculadas nessa obra que se relacionam substancialmente com o imaginário da água, especialmente através das imagens poéticas da chuva e do mar. Intenta-se com esta análise contribuir para a fortuna crítica de Joaquim Cardozo, chamando atenção para o lirismo presente no imaginário de seus poemas iniciais.

**Palavras-chave:** Imaginário, Poesia, Água, Joaquim Cardozo.

**ABSTRACT**

Remembered in the history of Brazilian literature as the "poet-engineer", the poet Joaquim Cardozo had before his anti-lyricism phase a poetic production loaded with lyricism. The purpose of this article is to analyze the book *Poems* (1947), which brings together the poet's production between 1925 and 1947, seeking to understand the symbolism present in the images linked in different poems that relate substantially to the imaginary element of water. This analysis attempts to contribute to the critical fortune of Joaquim Cardozo drawing attention to the lyricism of his production present in the Imaginary of his initial poems.

**Keywords:** Imaginary, Poetry, Water, Joaquim Cardozo.

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Licenciado em História pelo Centro Universitário Metodista Instituto Porto Alegre (IPA). Bacharel em Biblioteconomia pela Universidade Comunitária da Região do Chapecó (UNOCHAPECÓ). E-mail: [nathaniel.figueiredo@gmail.com](mailto:nathaniel.figueiredo@gmail.com).

## Introdução

Joaquim Cardozo (1897-1978) foi um poeta que, até os seus 50 anos, havia publicado somente poemas em revistas. Será com *Poemas* (1947), que reúne sua produção entre 1925 e 1947, que o poeta terá seus trabalhos reunidos no formato de livro.

Após a publicação de *Poemas* (1947), Joaquim Cardozo lançou outras obras: *Prelúdio e elegia de uma despedida* (1952); *O signo estrelado* (1960), aclamado pela crítica; *O coronel de Macambira* (1963); *De uma noite de festa* (1971), peça teatral; *Poesias completas* (1971), que reúne os livros de poesia anteriormente publicados, acrescidos de *Mundos Paralelos*; *O capataz de Salema/Antônio Conselheiro/Boi de Carro* (1975), peças teatrais; *Um livro aceso e nove canções sombrias* (1981), publicado postumamente.

Essa carreira tardia pode explicar o “limbo” no qual Joaquim Cardozo se encontra nas histórias da literatura brasileira. Ele está presente em muitos textos como mais um nome entre as extensas listas de poetas modernistas e as notas de rodapé. É lembrado com maior atenção quando relacionado com o poeta João Cabral de Melo Neto. Este referenciou Joaquim Cardozo em homenagens poéticas e dedicatórias. Atenta-se aqui somente às homenagens explícitas: “Joaquim Cardozo, do livro *O Engenheiro* (1945); “A luz em Joaquim Cardozo” e “Pergunta a Joaquim Cardozo”; “Na morte de Joaquim Cardozo” e “Joaquim Cardozo na Europa”, do livro *A Escola das Facas* (1980). Além disso, o livro *O Cão Sem plumas* (1950) é dedicado a ele, o “poeta do Capibaribe”.

Benedito Nunes aponta que:

Embora tivesse despertado à vontade do ofício poético por influência de Bandeira, João Cabral, esquivo ao lirismo, e que será um anti-Bandeira no melhor sentido – terá nesse outro pernambucano, Joaquim Cardozo, uma escola de iniciação, das mais ricas e competentes, à arte da poesia. Como ele, porá em prática o princípio de que a 'formação poética só é perfeita quando passa pelo crivo da racionalidade' [...] (NUNES, 2007, p.21)

A partir dessa citação, percebe-se que a crítica literária, quando relaciona Joaquim Cardozo a João Cabral, ressalta a influência que o primeiro teve sobre o segundo na negação do lirismo. Dessa forma, o trabalho poético de Joaquim Cardozo teria contribuído para a “máquina do poema” de João Cabral de Melo Neto. Mas essa consideração possui uma falha: no livro *Poemas*, a produção poética na qual João Cabral poderia ter tido contato até o momento da publicação de *Psicologia da composição* (1947)<sup>2</sup>, livro em que inicia metapoeticamente a sua poesia solar e antilírica, Joaquim Cardozo ainda não havia produzido as experiências que o marcariam como o “poeta-engenheiro”. Logo, o Joaquim Cardozo que João Cabral homenageia já em seus primeiros livros difere do poeta que posteriormente trabalharia com a anulação do eu e a elevação das coisas como motivo poético.

Dessa forma, pretende-se aqui analisar o livro *Poemas* a partir de uma seleção realizada através de um recorte imagístico, buscando compreender o simbolismo presente nas imagens de diferentes poemas que se relacionam substancialmente com o elemento água. Intenta-se contribuir para a fortuna crítica de Joaquim Cardozo chamando a atenção para a carga lírica possível de se perceber em sua produção inicial, quando se foca no imaginário mobilizado em seus poemas.

Para tanto, parte-se primeiro para uma revisão das considerações já feitas sobre Joaquim Cardozo no intuito de demonstrar que a crítica, ao enfatizar o aspecto “cerebral” de seus poemas, aproximando-o do antilirismo de João Cabral, ignora a fase poética de três décadas reunidas em *Poemas*, marcada por uma poética do “eu”, pelo lirismo romântico. A seguir, analisa-se como as imagens aquáticas da chuva e do mar atingem o simbólico nos poemas selecionados apontando as possibilidades de Joaquim Cardozo ser pensado como um lírico das águas.

---

<sup>2</sup> Em *Psicologia da composição* João Cabral dá início a uma atitude que toma forma no livro *O cão sem plumas*, de 1950, e que será uma constante em sua obra posterior: a “mesma atitude criadora centrada na retração ascética do eu lírico e mantendo o estado de ruptura de que foi o ponto de origem” (NUNES, 2007, p.101). Ou seja, o projeto antilírico de João Cabral toma forma consciente nos metapoemas deste livro.

## **Joaquim Cardozo: o poeta-engenheiro e o poeta lento e longo**

O trabalho do crítico literário e tradutor Fernando Py sobre Joaquim Cardozo é considerado um dos mais dedicados ao estudo da obra de Cardozo. No volume IV da coleção *Poetas do Modernismo*, de 1972, e no ensaio que se encontra no livro *Chão da crítica*, de 1984, Py ressalta o caráter universal da poesia do escritor, uma “arquitetura verbal” que atravessa as diferentes temáticas por ele trabalhadas. (COUTINHO; SOUZA, 2001, p.431)

Py é um exemplo da tradição crítica que irá enfatizar a construção racional, de engenharia, nos poemas do poeta pernambucano, tradição que se faz sentir também na historiografia literária. Nejar (2007), em *História da Literatura Brasileira*, destaca Joaquim Cardozo no capítulo “Outros poetas e alguns do segundo Modernismo”, sendo apontado cronologicamente como pertencente à geração posterior dos poetas classificados como “Poetas do Modernismo”. O título do subcapítulo que lhe é dedicado se intitula “Joaquim Cardozo, ou a engenharia do inefável”, buscando aludir tanto à biografia do poeta (sua profissão) quanto à racionalidade de sua poesia. Nejar considera Joaquim Cardozo como um “[...] poeta-engenheiro que vê o poema como um cálculo matemático de sensações e imagens[...]” (NEJAR, 2007, p.232), e que busca a “[...]objetividade do inconcreto[...]”. (NEJAR, 2007, p.233).

Dantas (1985), dentro dessa tradição de enfatizar o “poeta engenheiro” em Joaquim Cardozo, analisa em sua poética as imagens que se relacionam à matemática e à geometria. Em sua análise, ela considera que tal visão não dá conta de toda a produção do autor. A pesquisadora parte da observação de que é o “poeta engenheiro”, racional e cerebral da crítica e da historiografia literária, o poeta de poema “objetivo”, que anula o posicionamento do eu na expressão poética e elege as coisas como motivo poético. Porém, existe uma outra faceta do poeta, de uma poesia marcada pela expressão de um eu tendo relação subjetiva com o universo imaginário que canta. Logo, considera-se aqui que, vista em conjunto, a produção poética de Joaquim Cardozo encontra-se entre o lirismo romântico, marcado no livro *Poemas*, objeto deste trabalho, e o antilirismo moderno, especialmente na obra *Signo estrelado*.

*Revista de Letras Norte@mentos*

A partir das considerações de Georg Wilhelm Friedrich Hegel (2004) e Hugo Friedrich (1978), compreende-se que no lirismo romântico o universo imaginário do poema é uma extensão anímica dos sentimentos do eu lírico, não havendo uma distinção clara entre o sujeito que se expressa e o objeto; no antilirismo moderno o universo imaginário do poema está separado dos sentimentos do sujeito que o nomeia, sendo que este surge no poema como uma “inteligência que poetiza”. Dentro do poetas canônicos da poesia brasileira do século XX, Manuel Bandeira pode ser relacionado ao lirismo romântico, enquanto que João Cabral de Melo Neto pode ser relacionado ao antilirismo moderno.

É interessante notar que a crítica aproxima Joaquim Cardozo e João Cabral como se o primeiro houvesse influenciado na poética antilírica do segundo. Na presente análise, pensa-se algo diferente, considerando que João Cabral homenageou o Joaquim Cardozo lírico romântico dentro de suas “antiliras”, de maneira semelhante à que homenageou Manuel Bandeira<sup>3</sup>.

Um exemplo dessas homenagens é o poema “A Joaquim Cardozo”, do livro *O engenheiro* (1945), em que João Cabral faz referências ao lirismo calmo das imagens da água em Joaquim Cardozo. Versos como “Encontraste algum dia/ sobre a terra/ o fundo do mar/ o tempo marinho e calmo?” e “tantos sinais de marítima nostalgia/ que te fez lento e longo” não fazem menção ao “poeta engenheiro” apontado pela crítica.

João Cabral homenageia Joaquim Cardozo como um poeta “lento e longo”, de uma poesia profunda, obcecada em imagens aquáticas. É partindo dessa referência do elemento aquático que se buscará aqui o lirismo em *Poemas*. Para esta exploração, pede-se auxílio à teoria do imaginário (DURAND, 2002) para pensar o simbolismo de imagens recorrentes do “poeta do Capibaribe”<sup>4</sup> em seu primeiro livro: as imagens que se valem da imaginação material da água sua sustentação simbólica, que no devaneio poético do poeta ganha peso lírico ao seu relacionar animicamente com o eu que se expressa no poema.

---

<sup>3</sup> *Educação pela pedra* (1966) possui a seguinte dedicatória: “A Manuel Bandeira esta antilira para seus oitenta anos”, o que demonstra a afeição de João Cabral por Bandeira, ainda que este seja considerado um dos maiores poetas líricos brasileiros.

<sup>4</sup> João Cabral de Melo Neto dedica *O cão sem plumas* (1950) “A Joaquim Cardozo, poeta do Capibaribe”.

### ***Poemas, de Joaquim Cardozo: as águas do imaginário***

*Poemas*, livro de estreia de Joaquim Cardozo, é composto de quarenta e dois poemas escritos entre os anos de 1925 a 1947, que até então haviam sido publicados somente em jornais e revistas. Para estabelecer um critério de recorte dentro desse conjunto, a fim de ilustrar o lirismo presente na poética inicial de Cardozo, selecionou-se um grupo de poemas no qual as imagens neles presentes evocam significativamente a substância água.

Tal recorte se deve a um duplo motivo. Durante as leituras realizadas para esta análise, identificou-se que muitas imagens vinculadas devem à substância água seus simbolismos, tal como João Cabral também aponta em suas homenagens a Joaquim Cardozo. Além disso, a água é uma imagem exemplar para a análise de um lirismo romântico, pois o imaginário da água é aquele em que “[...] a imaginação projeta impressões íntimas sobre o mundo exterior.” (BACHELARD, 2001, p.6).

É Bachelard (1997) que auxilia na compreensão dos significados possíveis de se depreender de uma poesia assentada no elemento aquático. Para o filósofo, a água é psicologicamente o “[...] elemento mais feminino e mais uniforme que o fogo, elemento mais constante que simboliza as forças humanas mais escondidas, mais simples mais simplificantes” (BACHELARD, 1997, p.6). Da substância água deriva uma sintaxe poética que ajuda a imaginação a realizar um processo de desobjetivização, dissolvendo e assimilando substâncias.

Da análise fenomenológica que Bachelard (1997) realiza das imagens poéticas que devem à substância água seu elemento simbólico ordenador, sua conclusão é que elas vinculam um tipo de intimidade muitas vezes profunda e melancólica. Considerando o primitivo devaneio dos temperamentos orgânicos como uma verdade onírica, a água é o sonho dos pituitosos, daqueles que povoam sua imaginação com lagos, rios, marés, inundações e naufrágios.

Importante ressaltar que aqui não se busca explicação “psicologistas” sobre

essas imagens, tentando compreender como elementos regionais influenciaram na criação artística do poeta ou os motivos pelos quais a água é uma constante na primeira obra do autor. O que interessa aqui é as imagens como fenômenos que se apresentam no poema, buscando através da fenomenologia da imaginação os alicerces simbólicos pelos quais tais imagens podem ganhar significado quando pensadas em relação as estruturas antropológicas do Imaginário propostas por Durand (2002).

Partindo para análise, primeiramente trata-se aqui da imagem da chuva, recorrente em vários poemas de Joaquim Cardozo, concentrando-se nos poemas “Chuva de Caju” e “Mariana”. A seguir, analisa-se a imagem do mar em “Inverno” e “Elegia para os que ficaram a sombra do mar”.

### **A chuva: a terapia e a solidão nas águas**

Para Bachelard (1997), os devaneios primitivos do homem frente à água reservaram um lugar especial para a água doce. A água doce, a água que o homem primeiro teve contato em terra, é que carrega o simbolismo primeiro que o homem criou frente a substância água: é a imagem que mergulha mais profundamente na sensibilidade humana. Enquanto a água marítima é o espaço das aventuras sempre narradas, a água doce é uma água cotidiana que não é contada, mas sim sentida. Logo, “[...] a água doce é a verdadeira água mítica” (BACHELARD, 1997, p.158).

No nível arquetípico, essa água doce e benfazeja que se insinua simbolicamente na chuva pode ser ligada a imagem primordial da “Grande Mãe”, principalmente por aludir a elementos lactíferos. A imagem da Deusa Mãe, presente mitologicamente em diversas culturas, evidencia uma força psicológica humana ordenada pelo sentimento materno (JUNG, 2000, p.92). Como possibilidade apriorística de representação, o arquétipo materno pode ser tanto algo positivo como algo negativo quando efetivado em símbolos, indo da mãe amorosa à mãe horrível. Desse modo, a imagem da chuva pode aparecer ligada à sensibilidade maternal de uma água refrescante e calma, carregando para si os elementos arquetípicos da mãe amorosa.

No poema “Chuva de Caju”, o texto poético particulariza esse simbolismo das águas dentro do lirismo romântico que aqui se busca identificar no poeta:

#### Chuva de Caju

- [1]<sup>5</sup> Como te chamas pequena chuva inconstante e breve?
- [2] Como te chamas, dize, chuva simples e leve?
- [3] Teresa? Maria?
- [4] Entra, invade a casa, molha o chão,
- [5] Molha a mesa e os livros.
- [6] Sei de onde vens, sei por onde andaste.
- [7] Vens dos subúrbios distantes, dos sítios aromáticos
- [8] Onde as mangueiras florescem, onda há cajus e mangabas,
- [9] Onde coqueiros se aprumam nos baldes dos viveiros
- [10] E em noite de lua cheia passam rondando os maruins;
- [11] Lama viva, espírito do ar noturno do mangue.
- [12] Invade a casa, molha o chão.
- [13] Muito me agrada a tua companhia,
- [14] Porque eu te quero muito bem, doce chuva,
- [15] Quer te chames Teresa ou Maria.

1936

Inicialmente, destaca-se que no verso 4, com os verbos “entra”, “invade” e “molha”, é possível identificar a relação entre o espaço íntimo do eu lírico, a casa, com essa chuva que ele não consegue nomear. O verbo “molhar” torna essa relação de contato, de fusão, de penetração, reforçado no verso 5 e novamente no verso 12 juntamente com o verbo “invadir”. Dessa maneira, é possível inferir que o poema “Chuva de Caju” se relaciona com a postura de negação do tempo, a estrutura de viscosidade e adesividade das estruturas místicas<sup>6</sup> do imaginário. O simbolismo do poema direciona-se marcado pelo esquema verbal de fusão<sup>7</sup>, derivado da dominante

---

<sup>5</sup> O versos não se encontram numerados no original, tal numeração foi aqui criada para facilitar a exposição da análise.

<sup>6</sup> Para Durand (2002), o imaginário pode ser dividido em dois grandes conjuntos de imagens, do regime Diurno e do regime Noturno. No regime Diurno, as imagens se constelam através da estrutura esquizomórfica; já no regime Noturno, se constelam através das estruturas místicas e sintéticas. A estrutura esquizomórfica diz respeito às imagens ligadas a dominante postural e suas implicações manuais e visuais, juntamente com a agressividade, a sociologia do soberano mago/guerreiro, os rituais de elevação e purificação

<sup>7</sup> Para Durand (2002), a estrutura de viscosidade e adesividade antifrásica das estruturas místicas do



digestiva, em que no espaço íntimo da casa o eu lírico deseja a invasão conciliadora elemento exterior chuva.

O poema inicia com o eu lírico perguntando o nome dessa chuva (v.1 e 2). Ao não se fixar um nome próprio, a chuva ganha estatuto de símbolo: ela carrega algo difícil do eu lírico nomear, mas traz consigo um sentimento que, por uma associação de imagens no poema, carrega-se de sensibilidade para este que busca lhe compreender. É por isso que, mesmo inominada, ela é percebida como feminina, “Teresa, Maria?” (v. 3), agregando-se, no verso 2, atributos à chuva que reforçam uma certa intimidade do eu lírico: ela é pequena, inconstante, breve, simples e leve.

Nesse devaneio poético em que um eu observa a chegada da chuva, imaginar a origem dessa chuva é cantar os atributos da chuva inominável, é tentar compreender sua profundidade simbólica, como ocorre entre os versos 7 e 11. A chuva vem de “sítios aromáticos” (v. 7), da floresta que beira o mar, o mangue (v. 13), carregando-se com a essência, “o espírito” do reino vegetal pelo qual passou (v. 8 e 9).

A chuva surge, no poema, com uma característica típica da imaginação material da água apontada por Bachelard (1997), simbolicamente favorável às combinações dentro de uma química poética. Nessa química imaginativa, a chuva carrega os elementos de uma série de frutas cultivadas nas terras pelas quais ela passou, frutas estas que têm como característica serem suculentas. A referência a essas frutas é feita nomeando árvores, aludindo assim aos seus frutos ou às frutas em si: as mangas das mangueiras, os cajus, as mangabas, os cocos dos coqueiros.

Dos atributos vegetais dados à chuva, as frutas suculentas, começa-se a delinear imageticamente a chuva como carregada de um líquido nutritivo. No poema, que sustenta imaginariamente as imagens das mangueiras, das mangabas, dos coqueiros e, principalmente, do caju, é um dos atributos imaginários principais da substância água como alimento: o leite.

Segundo Bachelard (1997), a sucção labial não é um instinto com valores

---

imaginário é marcada verbalmente por um pensamento que busca não fazer distinções, buscando a “confusão” dos elementos. Verbos como “[...] prender, atar, soldar, ligar, aproximar, pendurar, abraças [...]” (DURAND, 2002, p.272) são as marcas textuais verbais da viscosidade que carregam um desejo do Imaginário de fusão.

recalcados, como acontece com outros instintos. A boca, no contato com o leite no seio materno, é um espaço primitivo de um devaneio feliz onde a sensualidade é permitida. Assim, as imagens que se constelam para trazer às águas o simbolismo do leite são lembranças de um amor feliz.

Além do elemento lactífero, agrega-se à imagem da chuva o elemento telúrico. Ainda que venha da costa, essa chuva liga-se muito mais à terra do que ao mar: uma “lama viva”, como está no verso 11. Evidencia-se assim que, na chuva benfazeja, é o simbolismo da água doce e terrestre que sustenta a imagem da água que vem dos céus. A “lama” faz antes uma ligação terrestre da imagem chuva do que ressalta a fusão entre a água e a terra. Logo, a substância água da chuva que o eu lírico canta não é uma chuva que deve sua essência ao mar, apesar de vir da costa, mas deve sim a sua essência à água doce e íntima da terra.

Tanto no elemento lactífero quanto no elemento telúrico, o símbolo da chuva, no poema, relaciona-se com o arquétipo da Grande Mãe. Comparando diferentes culturas, Durand considera que “o culto da grande [...] oscila entre um simbolismo aquático e um simbolismo telúrico” (DURAND, 2002, p.229). É possível pensar que, dentro do imaginário de “Chuva de Caju”, há um isomorfismo entre as imagens lactíferas e telúricas que, constelando-se através do arquétipo materno, encontram no esquema de aconchego e intimidade a possibilidade de suscitar nas profundezas da psicologia humana a dominante digestiva.

Quando se acentua, dentro do arquétipo materno, o caráter lactífero, Durand (2002, p.259) considera que a Grande Mãe encontra como símbolo as árvores ou plantas lactíferas, como acontece no poema ao evocar mangueiras, cajus etc. Acentuando-se dentro do arquétipo materno o caráter telúrico, afirma-se “a universalidade da crença na maternidade da água” (DURAND, 2002, p.230), tal como se denomina no poema a chuva como “lama viva”. Tais significações positivas da água e da Grande Mãe se ligam ao regime imaginário Noturno: a chuva do poema é o “espírito do ar noturno do manguê” (v. 11), aderindo imaginariamente à quintessência de um universo de noite aconchegante.

Dentro do universo do poema, o eu lírico está dentro da imagem casa, sendo este

o espaço em que ele devaneia sobre a origem da chuva e o espaço que ele pede que a chuva ocupe. Dentro das estruturas místicas do imaginário, a casa íntima possui um isomorfismo com o simbolismo da caverna<sup>8</sup>. É um símbolo de intimidade, o espaço imaginário de reclusão e solidão onde o eu primeiramente se localiza. A casa imaginária é um local de refúgio, um abrigo, onde o devaneio poético vivencia um espaço de solidão.

O chão, a mesa e os livros (v. 5) são objetos caseiros que o eu lírico deseja que a chuva molhe ao invadir seu refúgio. São imagens que reforçam a casa com um espaço de reclusão e meditação do eu lírico. O chão evidencia que a casa compartilha seu simbolismo com o elemento terra. A mesa e os livros seriam objetos de estudo, de silêncio, de reclusão intelectual. É o espaço em que a chuva, elemento exterior à casa, vinda de “subúrbios distantes” (v. 7), chegará, sendo desejada pelo eu lírico como companhia, ainda que não saiba seu nome definido.

Organizando-se verbalmente no esquema verbal de penetração e fusão da estrutura de viscosidade e aderência, uma das modalidades das estruturas místicas do imaginário, o poema “Chuva de Caju” nega a angústia existencial frente ao tempo em um mundo harmônico baseado no aconchego e na intimidade de si e das coisas. A invasão da chuva ao refúgio da intimidade que a casa simboliza é eufemizada no poema, deixando de ser algo invasivo para ser algo desejado pelo eu lírico que habita o refúgio. A “Chuva de Caju”, elemento exterior, é uma substância que pode ser imaginada como algo que eu lírico deseja engolir dentro do espaço interior simbolizado pela casa, trazendo assim uma sensação de prazer.

Dessa maneira, frente ao “estar no mundo” e o tempo, as imagens do poema “Chuva de Caju” surgem dentro de um sentido simbólico de fusão e harmonização que nega a passagem temporal. Tal chuva é uma “bebida feliz”, uma imagem onde o devaneio poético encontra repouso e tranquilidade. Longe de uma poesia antilírica, o eu lírico deseja fundir-se com um exterior carregado de sentimentos anímicos,

---

<sup>8</sup> “A caverna é (...) por tanto, a cavidade geográfica perfeita, a cavidade arquétipo, “mundo fechado onde trabalha a própria matéria dos crepúsculos”, ou seja, o lugar mágico onde as trevas podem revalorizar-se em noite. (DURAND, 2002, p.242) O simbolismo da caverna liga-se ao arquétipo da Grande Mãe, relacionando-se com o ventre materno.

especialmente os de um filho para com a imagem primordial da Mãe, borrando liricamente as fronteiras entre o sujeito e o objeto.

A imagem da chuva, em *Poemas*, está aberta a uma multiplicidade de significados. Em “Cajueiros de Setembro”, por exemplo, o devaneio poético imagina as águas das chuvas primaveris como uma espécie de remédio contra a melancolia. Porém, a água não conota somente significados positivos no imaginário da obra, afinal, a água aqui é uma imagem simbólica, que nunca se permite fechar em uma única significação. Além disso, o simbolismo da imagem liga-se sempre à estrutura imaginária que a sustenta. É dessa forma que, da chuva desejada e terapêutica de “Chuva de Caju”, passa-se ao dilúvio frio angustiante de “Mariana”:

#### Mariana

- [1] Está chovendo sôbre o mundo, Mariana.
- [2] Tôdas as portas se fecharam.
- [3] Tôdas as luzes se apagaram
- [4] Tôdas as vidas se abismaram.
- [5] Está chovendo sôbre o mundo.
- [6] Estou só, sem destino e sem abrigo.
- [7] Vejo a noite descer, cada vez mais negra, sôbre a minha cabeça,
- [8] Sinto a água correr, cada vez mais fria, ao longo do meu corpo.
- [9] Como está chovendo sôbre o mundo!
- [10] Onde estás? Onde estás, Mariana?
- [11] Quero te ver, quero te achar, quero te conhecer,
- [12] Quero que estejas perto de mim, Mariana,
- [13] Quando a luz surgir de nôvo, quando amanhecer,
- [14] E o primeiro sol nascer
- [15] Sôbre o dilúvio.

Campos, 1942

A imagem da chuva já havia sido combinada nos poemas anteriores com alguns elementos noturnos, mas a noite até então surgia em um universo imaginário das águas quietas e tranquilas: “A noite é como uma água mais leve que às vezes nos envolve bem de perto e vem refrescar nossos lábios” (BACHELARD, 1997, p.108). Em “Mariana”, a chuva passa do simbolismo do sonho sereno para o simbolismo de um pesadelo,

tornando-se um dilúvio desolador.

No verso 1, o eu lírico anuncia para Mariana, sua interlocutora dentro do universo imaginário do poema, que a chuva está “sobre o mundo”. Dentro de uma expressão lírica romântica, “o mundo” é o próprio universo sentimental do eu lírico que ele anuncia estar tomado pela chuva. Esse dilúvio é reafirmado nos versos 5 e 9 como uma espécie de lamento do eu lírico.

Na compreensão da estrutura imaginária do poema, o núcleo de verbos “fecharam” (v. 2), “apagaram” (verso 3), “abismaram” (verso 4) denotam uma sensação de angústia. A ocupação da chuva sobre todo “o mundo” se reafirma no paralelismo “Todas as \_\_\_ se \_\_\_” presentes entre os versos 2 e 4. Com todas as portas fechadas (verso 2) e as luzes apagadas (verso 3), não há um espaço íntimo de refúgio para o eu lírico enquanto a chuva cai sobre o mundo. Frente ao dilúvio, todos se assustam (verso 3). Denota-se daí o esquema verbal de separação, dando a ideia de abandono e falta de refúgio, que aponta para uma postura de revolta frente ao passar do tempo: a estrutura de idealização e recuo autístico das estruturas esquizomórficas<sup>9</sup> do imaginário. É a imaginação da dominante postural, do universo Diurno, que se verá no resto do poema.

É saindo das estruturas noturnas de “Chuva de Caju” que a chuva se torna um pesadelo. No verso 6, o eu lírico expõe o seu estado de ser no momento em que essa chuva cai sobre seu mundo: “só, sem destino e sem abrigo”. Simbolicamente, essa visão de isolamento de si relaciona-se com a sensação autística de isolamento em relação ao mundo. Nessa sensação de solidão, há uma falta de direção e uma falta de refúgio para eu lírico debaixo de um dilúvio.

A estrutura de idealização e recuo autístico possui uma relação tipicamente lírica com o mundo. Durand, valendo-se de psicólogos para pensar em um simbolismo mais geral dessa estrutura, considera o autismo como “[...] a separação da realidade, dado que o pensamento e suas intimações passam a ter apenas uma significação subjetiva.”

---

<sup>9</sup> Para Durand (2002), as estruturas esquizomórficas são marcadas por um imaginário maniqueísta em batalha entre a luz e as trevas, uma luta diurna contra os símbolos noturnos monstruosos que simbolizam o tempo mortal de Cronos. É um conjunto de estruturas imaginárias que vivem profundamente o medo e a angústia frente a morte e o tempo.

(DURAND, 2002, p.185) Pensar a relação entre o eu lírico de “Mariana” com a chuva por características patológicas do autismo não é pretender considerar que esse eu lírico é um autista, mas sim que o simbolismo angustiante da chuva nesse poema evoca na psicologia profunda dos homens uma sensação de isolamento autístico que deseja curar-se. Especificamente no poema, esse desejo de cura tem como símbolo a distante e desejada figura de Mariana

Entre os versos 7 e 8, o eu lírico canta o pesadelo da união entre a chuva e a noite fazendo uma junção paralelística entre ver “a noite descer, cada vez mais negra” e sentir, nesse momento em que a chuva cai em sua cabeça, a frieza da água do corpo. Essa água, absorvendo a noite escorrendo fria pelo corpo do eu lírico ganha o simbolismo ao que Bachelard aponta da “água pesada” de Edgar Allan Poe: “Suas águas preencheram uma função psicológica essencial: absorver as sombras, oferecer um túmulo cotidiano a tudo o que, diariamente, morre em nós.” (BACHELARD, 1997, p.58)

Dentro da postura de revolta das estruturas esquizomórficas, essa água que carrega a morte trará a sensação de angústia que o eu lírico canta quando as gotas da chuva escorrem em sua pele. Uma chuva de água sombria, um símbolo nictomórfico que, dentro do regime Diurno, lembra o devir mortal do tempo ao toque: “A água escura é “devir hídrico”. A água que escorre é amargo convite à viagem sem retorno: nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos de água não voltam a nascente.” (DURAND, 2002, p.96)

Em meio a essa sensação autística de estar imerso em uma água negra, o eu lírico volta e dirige-se à distante Mariana no verso 10, símbolo de conforto e tranquilidade em uma claridade futura e antítese do dilúvio em que se encontra imerso. É a busca da estrutura de idealização de uma saída para o seu isolamento autístico e uma das funções do imaginário, que, segundo Durand (2022) busca tematizar negativamente um símbolo para buscar frente a ele uma forma de vitória.

No eu lírico de “Mariana”, o pesadelo diurno frente a água noturna é dominado pela melancolia. Mas através do desejo de sair do isolamento, na imagem de uma presença feminina, a Mariana que dá nome ao poema, há uma saída: ela é algo que se

deseja por perto, algo claro, pode ser visto, encontrado e conhecido (v. 11).

Mariana é um símbolo do desejo, do devaneio diurno pelas coisas límpidas e claras visualizadas à luz do dia. É a companhia que deseja perto de si no amanhecer, um momento futuro em que o pesadelo da chuva cessará com o sol nascendo “Sobre o dilúvio” (v. 15). É uma epifania simbólica do eu lírico que, imerso nas trevas aquáticas, projeta um futuro em que o pesadelo em que vive acabará através da companhia solar de Mariana.

### **O mar: o fúnebre nas águas**

A imagem do mar, em *Poemas*, aparece muitas vezes com o simbolismo próximo da chuva/dilúvio de “Mariana”, de uma água tocada pelas sombras noturnas que evoca a morte. Como já demonstrado, a valoração dessa imagem depende principalmente do contexto poético em que ela surge, mas alguns apontamentos gerais se tornam úteis antes de adentrar nos poemas selecionados.

Se os devaneios primitivos reservam um espaço íntimo para a água terrestre e doce, o mar é o espaço em que se consagra a viagem final dos mortos: “[...] quando se quiser entregar os vivos à morte total, à morte sem recurso, eles serão abandonados as ondas.” (BACHELARD, 1997, p.77)

O mar, com um espaço de água distante para o devaneio do habitante do litoral, pode surgir como um espaço de fabulação da imagem do marujo, o herói que, ao enfrentar o mar, batalha eternamente em uma viagem para o desconhecido: “Se de fato um morto, para o inconsciente, é um ausente, só o navegador da morte é um morto com o qual se pode sonhar indefinidamente.” (BACHELARD, 1997, p.77)

Para os que morrem no mar, o devaneio poético guarda uma simbologia bem diferente do que para os mortos que possuem o túmulo como morada. Segundo Bachelard (1997, p.78), o adeus ao marujo e a lembrança deste pode suscitar no imaginário uma profunda descida à compreensão do homem sobre a morte “Todo um lado de sua alma noturna se explica pelo mito da morte concebida como uma partida

sobre a água.” (BACHELARD, 1997, p.77-78)

É com espaço de lembrança da morte e dos mortos que a imagem do mar aparece em “Elegia Para Os Que Ficaram na Sombra do Mar”:

#### Elegia Para Os Que Ficaram na Sombra do Mar

- [1] Noite avançada, muita chuva no mar,
- [2] Uivos, latidos de ventos soltos, desesperados,  
Vozes rezando de naufragados
  
- [3] Ouço que estão batendo a minha porta.
  
- [4] São aqueles que vivem na escuridão do mar
- [5] São aqueles que moram com a noite no fundo do mar
- [6] E com a noite e com a chuva estão batendo a minha porta:
- [7] São piratas, são guerreiros,
- [8] São soldados que voltavam das Índias,
- [9] São frades que iam para o Japão,
- [10] São soldados, são guerreiros,
- [11] São marinheiros.
  
- [12] Ao longo dos mocambos dos pescadores;
- [13] São êles que giram como grandes e estranhas mariposas
- [14] Em tórno do farol.
- [15] Sim, são êles que vão a estas horas, voando
- [16] Nas asas da chuva e da noite e das ondas do mar.
  
- [17] São soldados, são guerreiros
- [18] São marinheiros

Na primeira estrofe, o eu lírico canta o espaço distante do mar, do qual ele somente escuta sons. A imagem do mar surge em uma madrugada chuvosa (v. 1), aludindo a um mar negro e tempestuoso. Dentro do devaneio do poema, o mar evoca o simbolismo semelhante ao do *mare tenebrum* de Edgar Allan Poe, em que a noite se apodera do Oceano tornando-o um mar revoltoso.

Desse mar revoltoso, o eu lírico escuta sons fantasmagóricos: “Uivos, latidos de ventos soltos, desesperados,” (v. 2). Desses sons, ele distingue os sons dos “naufragados” (v.4), daqueles que morreram no mar.



O eu lírico se posiciona no universo imaginário do poema dentro de um refúgio, sua casa, de onde ele ouve os sons vindo do mar: “Ouço que estão batendo à minha porta.” (v. 4). Mas a postura que organiza as imagens não é a de negação temporal dentro de um refúgio, como em “Chuva de Caju”, mas sim a postura de revolta frente ao fluir temporal. Tal posicionamento simbólico se constela nas imagens geometristas das estruturas esquizomórficas do imaginário. É um pesadelo em que um refúgio espacialmente conquistado de negação temporal passa a ser ameaçado. O espaço da casa, refúgio da intimidade e do tempo, começa a ser invadido pela lembrança da morte que os barulhos do mar trazem até o seu esconderijo, recordando o fluir temporal que o refúgio simetricamente conquistado negava.

Novamente, como em “Mariana”, a substância água é vista em um pesadelo do eu lírico em que as águas noturnas trazem consigo a morte. A diferença é que em “Elegia Para Os que Ficaram na Sombra do Mar” o eu lírico está dentro de um espaço de proteção outrora conquistado.

Para Bachelard (1997, p.180), imaginar um observador frente a uma tempestade marítima permite devanear uma correspondência especial entre o homem e o meio em uma comunicação íntima onde “A meditação com os olhos fechados e a contemplação com os olhos bem abertos têm subitamente a mesma vida. A alma sofre nas coisas. À aflição de uma alma corresponde a desgraça de um oceano [...]”. Dentro da expressão lírica romântica que se identifica em *Poemas*, a tempestade pode ser interpretada como animicamente ligada ao próprio estado psicológico daquele que devaneia, um espectador de olhos fechados frente a uma tempestade marítima especial.

Logo, a imagem do mar tempestuoso ganha relação direta com o eu lírico: é um símbolo de sua lembrança da morte dentro do refúgio que ele havia construído contra ela. Do verso 5 ao verso 12, as vozes que o mar traz até a porta do eu lírico chegam através um conjunto de imagens ligadas pela figura do marujo: piratas (v.8), soldados (v. 9) e frades que morreram no período das grandes navegações. Dentro do clima de angústia derivada de um pesadelo da postura de negação frente ao tempo, estes antigos heróis do mar chegam dentro de um esquema verbal de distinção e separação em relação ao eu lírico, “batendo à minha porta” (v. 7) de suas moradas noturnas “no fundo do

mar”. Aqueles que outrora enfrentaram epicamente a morte navegando os mares e nele pereceram ressurgem das profundezas do mar em revolta para assombrar a intimidade do eu lírico, lembrando-o da perenidade da existência.

Do verso 13 ao verso 16, os fantasmas marítimos passam a ser imaginados não somente na porta do refúgio. Eles ocupam os espaços da região costeira, levados pelo vento nos mocambos dos pescadores (v.13 e 14) ou girando como mariposas em torno do farol (v. 15 e 16). Pela madrugada, eles voam “Nas asas da chuva e da noite e das ondas do mar” (v. 18), um paralelismo dentro do verso que mostra um isomorfismo entre a chuva, a noite e o mar no poema: os três, devendo a sua carga simbólica a imaginação da água, carregam a morte.

De maneira semelhante ao que foi demonstrado da imagem da chuva, o mar ganha significação simbólica diferente dependendo do contexto poético em que surge como imagem. É assim que, ainda que guardando seu parentesco com a morte, o mar passa de lembrança negativa para uma lembrança positiva da morte em “Inverno”:

#### Inverno

- [1] A chuva cai, alaga o chão, encharca os ventos;
- [2] Ventos, velas fantasmas que vêm perdidas em alto mar.

[3] A noite faz muito tarde.

- [4] Pobres ventos sem trabalho,
- [5] Expulsos dos moinhos, dos navios,
- [6] Desembarcados no primeiro pôrto,
- [7] E que vão pelas ruas vazias
- [8] Batendo às portas num clamor de rajada,
- [9] De lamento e revolta.

[10] A noite ressuscita o silêncio em todos os rumôres.

- [11] Inverno!
- [12] Água que canta nas sarjetas,
- [13] Perdoe, água mendiga.

- [14] No meu quarto sem conforto
- [15] Penso nas horas que passaram,
- [16] Abro um livro sobre meus joelhos.

[17] A alma de meu avô vem pela sala deserta

[18] Sentar-se ao pé de mim sôbre o meu leito

[19] O meu bonito avo Manuel Antônio.

1925

Do verso 1 ao 13, a imagem de um mar tempestuoso se assemelha à encontrada em “Elegia...”. Nos versos 1, o eu lírico anuncia uma chuva que se faz presente no momento de seu canto, e a substância água se apossa do chão e dos ventos alagando e encharcando. Tal devaneio da imaginação está em consonância com a teorização de Bachelard sobre a imaginação material: não é no nome formal “chão” e “vento” que se deve buscar o simbolismo desse verso, e sim na base material aquosa que, através da ação da chuva, fazem esses nomes também participarem simbolicamente da imaginação da água.

No verso 2, a imagem do mar surge como a origem dos ventos. De maneira semelhante ao apontado no primeiro verso, esses “ventos” não estão dentro de uma imaginação material do ar. Os “ventos” devem o seu peso simbólico às águas marítimas, carregando “velas fantasmas”, lembrando a morte como em “Elegia...”.

Com a insólita construção gramatical e imaginativa de pensar uma noite que “faz muito tarde”, o eu lírico chama para o poema a sensação de noite avançada. Nessa madrugada, os ventos que vinham perdidos como velas fantasmas andam pelas “ruas vazias” (v. 7) “batendo às portas” (v. 8) em sons “De lamento e revolta” (v. 9). Tal imaginação se assemelha ao eu lírico de “Elegia...” frente aos uivos fantasmagóricos que batiam à sua porta e tomavam todo o universo exterior. Porém, em “Inverno” essas mesmas imagens já não são vistas em um pesadelo, e sim em uma postura de eufemismo que busca apaziguar o terror da noite pela penalização frente a essas imagens nictomórficas: tais ventos são adjetivados de “pobres” (v. 4) e figurados dentro de uma situação de abandono e esquecimento (v. 5 e 6).

O processo de eufemização dessa água que lembra a morte continua entre os

versos 11 e 12. A água “canta”, escorrendo na sarjeta, mas tal som já não é a reza dos naufragados que aterrorizavam o eu lírico de “Elegia...”, nem é a água corrente que fazia o eu lírico de “Mariana” sentir a morte. O esquema verbal é de confusão e penetração de intimidade, pois a água que lembra a morte torna-se “mendiga”, frente a qual o eu lírico de “Inverno”.

Esse processo de inversão simbólica da imagem de algo negativo para algo positivo já aponta que a postura frente ao tempo expressa nesse poema é a da negação, ligada à estrutura de redobramento e perseverança das estruturas sintéticas<sup>10</sup>. Em “Inverno”, a postura de negação dá ênfase à eufemização, invertendo o pesadelo da morte que o mar simboliza para um devaneio de “imagens felizes e aconchegantes”, tal como caracteriza Durand (2002) quando trata dos aspectos da estrutura de redobramento.

Guardando os elementos terríficos da ligação entre o mar e a morte, o temporal marítimo que atinge a costa à noite evoca fantasmas. A diferença é que o eu lírico não os vê como um pesadelo, mas sim como uma lembrança querida. Dentro de seu refúgio (verso 14), reforçado como um espaço íntimo pela sua ação de ler (verso 16), o universo exterior tomado de fantasmas marítimos é um momento para reflexão.

Organizando-se dentro do esquema de penetração, a morte adentra o espaço íntimo do eu lírico, mas não como uma invasão. Um fantasma entra dentro desse refúgio de meditação (verso 17) e senta junto ao eu lírico em sua cama (verso 18). A tempestade marítima trouxe a lembrança da morte e dos mortos mas, pela inversão simbólica da estrutura de redobramento, a lembrança já não é mais dos épicos marujos que pereceram e lembravam a perenidade da existência: é uma lembrança nostálgica do avô falecido do eu lírico, “O meu bonito avô Manuel Antônio” (v. 19).

### **Considerações finais: o lirismo das águas de Joaquim Cardozo**

---

<sup>10</sup> Para Durand (2002), nas estruturas sintéticas do imaginário se constelam imagens ligadas à dominante copulativa, com as técnicas de ciclo, o calendário agrícola e a indústria têxtil, e símbolos de retorno, como mitos e dramas astrobiológicos.

O recorte proposto para a análise do imaginário em *Poemas* teve como principal objetivo relativizar a generalização identificada na história da literatura de Joaquim Cardozo como um “poeta-engenheiro” de posição cerebral frente ao poema. Selecionando um conjunto de poemas da obra que fazem parte de uma imaginação em torno da substância água, focou-se em duas imagens: a chuva e o mar.

No decorrer da análise, buscou-se acentuar a importância do eu lírico em relação às imagens tramadas nos poemas. Como interpretar a terapia da “Chuva de Caju” sem relacionar a chuva com um eu lírico declaradamente melancólico que vê nessa imagem aquosa um elixir de cura para a sua solidão? Como interpretar o dilúvio de águas mortais de “Mariana” e a epifania de uma salvação sem relacionar com um eu lírico tomado por um pesadelo autístico que deseja se curar? Como interpretar os fantasmas marítimos de “Elegia Para Os Que Ficaram A Sombra do Mar” e “Inverno” sem relacionar com um eu lírico que vê no mar tanto a lembrança de sua própria morte quanto a lembrança saudosa de entes queridos?

Imagens literárias ganham profundidade ao tocar nas profundezas psicológicas que sustentam o imaginário, evocando esquemas e arquétipos compartilhados por todos os homens (DURAND, 2002). A água como remédio à melancolia em uma medicina imaginária ou lembrando a morte em uma noite de pesadelo fazem parte de um conjunto de imagens compartilhadas entre diferentes culturas de diferentes épocas, não necessitando estarem ligadas ao eu que as profere para atingir o nível simbólico.

Mesmo assim, haverá uma lacuna em uma análise do imaginário de *Poemas* quando se ignorar que o simbólico nesta obra surge em uma relação explícita do sujeito frente com os objetos de seus devaneios<sup>11</sup>. As imagens que devem à água a sua sensibilidade estão animicamente ligadas à intimidade de um eu que se expressa dentro do próprio discurso poético. Tal conclusão demonstra que Joaquim Cardozo, em sua primeira fase, possui fortes laços com uma tradição lírica romântica que vincula o universo imaginário do poema com os sentimentos do sujeito que o expressa.

---

<sup>11</sup> Diferente do que aparecerá em João Cabral de Melo Neto, por exemplo, em que imagem dentro de sua poética buscará evocar o simbólico somente no leitor, havendo uma busca de separação do sujeito em relação aos objetos.

Com esta análise, buscou-se contribuir para a fortuna crítica de Joaquim Cardozo trazendo um olhar diferenciado para a sua produção poética ao dar atenção para seus elementos líricos, eclipsados pela ênfase dada nos estudos a sua poesia racionalista e antilírica. Atentando para os aspectos líricos e simbólicos de *Poemas*, este trabalho abre possibilidades futuras para se pensar em que medida o lirismo das águas de Joaquim Cardozo pode ter influenciado a poética antilírica de João Cabral de Melo Neto. Tal perspectiva diferenciada na relação entre os dois poetas poderá contribuir para uma análise mais complexa da formação do imaginário literário brasileiro.

## Referências

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- COUTINHO, Afrânio. SOUZA, J. Galante de. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. 2 ed. São Paulo: Global, 2001.
- DANTAS, Maria da Paz. *O mito e a ciência na poesia de Joaquim Cardozo*. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1985.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. São Paulo: Edusp, 2004.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estruturas da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- JUNG, Carl Gustav, *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas: 1940-1965*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- NEJAR, Carlos. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Copesul: Telos, 2007. p. 232-234.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2007.

Recebido em 30/11/2022

Aprovado em 15/05/2023