

Joaquim Cardozo e uma poética do *esforço*

Manoel Ricardo de Lima¹

Resumo

A poética de Joaquim Cardozo se vincula à experiência como uma figuração do deserto através de uma idéia que ele chama de esforço (no cálculo estrutural, o ofício de JC, 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), o que tem a ver com formas de experimentação do real: o corpo se deformando começa a deformar, por sua vez, o corpo deformador. Assim, este trabalho propõe uma leitura de como o deserto comparece nesta poética a partir deste conceito de esforço: um espaço que é também um não-ser de si mesmo, um espaço para a liberdade e para a construção de uma verdade.

Palavras-chave: esforço, deformação, experiência, imagem vivente

Introdução

Uma imagem vivente, a imagem como um *ponto furo*, comparece numa espécie de anamnese narrada por Joaquim Cardozo e que tem a ver com a sua disposição para a *experiência-limite*. 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). Diz a passagem da anamnese de Joaquim Cardozo com o vinco deixado pela traça dentro de um livro:

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 esta imagem vivente das traças abrindo caminhos, criando espaço, montando um labirinto acidental, primitivo e instintivo, numa fome, numa capacidade onívora – “verifiquei que estava todo comido pelas traças” – que interrompe a ordem e aponta para um outro lugar do pensamento de Joaquim Cardozo: o 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 de Walter Benjamin, por exemplo, 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. A imagem vivente, segundo Didi-Huberman¹ 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.

A traça é um *mover-se* 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” (1996: 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: 1996, 11) A circunvolução em torno do corpo sem órgãos é uma proposição para “corpos esvaziados em lugar de plenos” (DELEUZE: 1996, 11), para um corpo de intensidades numa “produção do real como grandeza intensiva a partir do zero” (DELEUZE: 1996, 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* – 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: 1996, 29), ou seja, me parece, é tomando o corpo sem órgãos como desejo e por onde se deseja que tudo é 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.

É pois a partir destas intensidades e agenciamentos propostos por Deleuze que se pode tocar essa imagem do labirinto de traças como um problema do esforço na poética de Joaquim Cardozo. Num outro texto, um poema publicado em 1970, de seu livro **Mundos Paralelos**, de 1970, 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*: o desdobramento do *ponto furo* na imagem ou ainda a imagem como um ponto furo proposto pela anamnese citada anteriormente:

A ESCULTURA FOLHEADA

¹ 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.

Os seres que a construíram, simples formigas aladas,
Evoluíam sob o sol de uma lâmpada
Onde perderam as asas. Caíram.
As linhas de vôo, incertas e belas, aluíram;
Mas essas linhas volantes, a princípio, foram
Se reproduzindo nas folhas do livro, compondo desenhos
De fazer inveja aos mais “sábios artistas”.
Circunvagueando, indecisas nas primeiras páginas,
À procura da forma formante e formada.
Seus vôos 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.

(CARDOZO: 1970)

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*, 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 vivirían bajo la protección de la oscuridad del comienzo?” (SLOTERDIJK: 2006, 52)

Este mover radical do *começar* como um procedimento do esforço 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. O fato é que escrever, para Joaquim Cardozo, não tem a menor importância, um poema não tem a menor importância, é só um gesto, um começar, um furo, um *ponto furo* numa imagem da vida dilacerada, um *secretum*, uma capacidade para armar novos significados e uma beligerante veia contrária à uma “subordinación ontológica de la autoconsciencia a la tradición” (SLOTERDIJK: 2006, 46). Escrever é apenas uma maneira de infamar e corromper o real, a construção de um objeto de pesadelo. Um ponto furo na realidade, uma outra verdade. Assim, este poema é um desenho impossível deste furo sem fim, como se falasse também o que diz Benjamin acerca do caráter destrutivo: que o caráter destrutivo é jovem e sereno, que destruir rejuvenesce, que afasta as marcas de nosso tempo, que reanima, que ao eliminar, propõe, porque toda eliminação é, para o destruidor, uma plena redução, a extração da raiz de sua própria condição de destruidor. Como diz o próprio Joaquim Cardozo, a “forja da destruição”;² ou seja, cumprir o caráter destrutivo ao modo da sugestão de Benjamin: arejar, abrir caminhos, romper espaço.

O poema se desenha, pois, como uma experiência que tenta tocar um *fora*, uma experiência que é também limite quando tentar tocar um *fora*, no acidente de um *ponto furo* da imagem que se faz como imagem contingente no livro, uma imagem que se espalha e se desmancha, num vetor

² Esta expressão de Joaquim Cardozo, “forja da destruição”, que assume e cumpre o “caráter destrutivo” ao modo de Walter Benjamin, 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; esta 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, daí vem 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.

desnorteado de “um volume vazio, irregular, interior e conexo”, uma “escultura de nada” que se nega 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 desejante 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). 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: 1987, 237). 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: 1987, 237)

Outro poema de Joaquim Cardozo que encerra o **TRIVIUM**, intitulado *O canto da Serra dos Órgãos*, “um monólogo em que a consciência mítica do universo fala a si própria, com a ‘eloquência’ que se reconhece do tempo dos deuses.” (DANTAS: 2003, 85), e anuncia uma espécie de “antevisão do fim”, como diz Maria da Paz Ribeiro Dantas: “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 sua poética. Luis Carlos Monteiro (em texto ainda inédito)

to, 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 espaço como 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
Branços 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 poema é um subterrâneo da estrutura, como sistema, quando propõe uma espécie de “intervalo aberto”, 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) Sua poética atravessa, assim, o que seria *ermo* e *distância* para um *não-ser* de si mesmo como poeta, porque é um espaço para a liberdade, para aquilo que pode não ser.

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 voo 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)

Conclusão

O esforço, como ato participativo e gerador, de uma poética que está muito próxima daquilo a que Bataille chamou de informe. 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, diz 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 deste esforço, como imagem movente e como informe, para tocar uma idéia de espaço para a liberdade, que pode ser um lugar. 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 nosso *estranho*, nossa condição feliz e possível de estrangeiro em nós mesmos, como sugere Joaquim Cardozo.

Referências Bibliográficas

- [1] AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- [2] BATAILLE, Georges. **A mutilação sacrificial e a orelha cortada de Van Gogh**. Trad. Carlos Valente. Lisboa: Hiena Editora, 1994.
- [3] BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. Trad. Rubens Rodrigues Filho e José Carlos Martins. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- [4] BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 2: A experiência limite**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- [5] CARDOZO, Joaquim. *Manuscrito*, datado de 1956.
- [6] _____. **Mundos Paralelos**. 1970.
- [7] _____. **TRIVIUM**. 1970
- [8] _____. *Sobre o problema do ser e do estruturalismo arquitetônico*. Arquitetura I AB, Rio de Janeiro, n. 45, p. 21-22, mar. 1966
- [9] _____. *Djanira no MAM*. Para Todos: quinzenário da cultura brasileira, Rio de Janeiro, São Paulo, v. 3, n. 53-54, p. 1, 5, ago. 1958.
- [10] _____. **Marechal Boi de Carro**. 2. ed. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001.
- [11] DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. **Joaquim Cardozo – Contemporâneo do Futuro**. Recife: Ensol, 2003.
- [12] DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia – 3**. Trad. Aurélio Guerra, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leitão e Suely Rolnik. São Paulo: 34, 1996.
- [13] MONTEIRO, Luis Carlos. **O fôlego poético múltiplo de Joaquim Cardozo**. 2004. *Cedido por Everardo Norões*.
- [14] PERNIOLA, Mario. **Enigmas**. Trad. Francisco Javier Garcia. Murcia: Cendeac / Ad Litteram, 2005.
- [15] SLOTERDIJK, Peter. **Venir al Mundo, Venir al Lenguage**. Trad. Gérman Cano. Valencia: Pré Textos, 2006.

Autor

¹ Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima.

Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC.

Departamento de Língua e Literatura Vernáculas, DLLV.

E-mail: manoelr1@uol.com.br