

# Apontamentos para uma crítica textual de *O interior da matéria*, de Joaquim Cardozo e Roberto Burle Marx

*Notes for a textual critique of O interior da matéria by Joaquim Cardozo and Roberto Burle Marx*

Yael Fernando Carvalho Torres<sup>1</sup>

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

[yaelfct@gmail.com](mailto:yaelfct@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0009-0847-6488>

## RESUMO

Apesar do crescente estudo acerca da produção literária de Joaquim Cardozo, *O interior da matéria* (1975) permanece uma obra pouco explorada pela crítica. Uma possível razão para tal presença escusa talvez resida no fato de que a edição *princeps* da obra, produzida conjuntamente com Roberto Burle Marx, seja de difícil acesso para os pesquisadores, notadamente por sua escassa circulação e altos valores mercadológicos caudatários de sua configuração artesanal. O presente estudo enseja dar um passo a mais no processo de democratização do acesso à obra, levantando os aspectos paratextuais específicos da primeira edição, que foram preteridos nas reedições subsequentes. Também será feita análise crítica de dois dos vinte poemas, e duas das vinte gravuras que compõem o corpo da obra.

**Palavras-chave:** Joaquim Cardozo; Roberto Burle Marx; poesia brasileira; crítica textual.

## ABSTRACT

Despite the growing study of Joaquim Cardozo's literary production, *O interior da matéria* (1975) remains a work rarely explored by critics. A possible reason for such an obscure presence may lie in the fact that the princeps edition of the work, produced jointly with Roberto Burle Marx, is difficult for researchers to access, notably due to its scarce circulation and high market values caused by its artisanal configuration. The present study aims to take a step further into the process of democratizing access to the work, pointing specific paratextual aspects of the first edition, which were neglected in subsequent reissues. A critical analysis will also be made of two of the twenty poems, and two of the twenty engravings that make up the body of the work.

**Keywords:** Joaquim Cardozo; Roberto Burle Marx; Brazilian poetry; textual criticism.

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

## INTRODUÇÃO

Em 1975, Joaquim Cardozo e Roberto Burle Marx publicaram conjuntamente a obra *O interior da matéria*. A edição ficou a cargo da editora Fontana que, seguindo as diretrizes de Gastão de Holanda e Cecília Jucá, optou por um formato artesanal. A obra colige em si vinte gravuras e vinte poemas; diferentemente do princípio de composição mais usual, as gravuras não são ornamentos feitos posteriormente ao texto, muito pelo contrário, as gravuras, cuja mais antiga data de 1972, foram os motivos que serviram de base para a escrita dos poemas. A partir de sua autoria bifurcada, a obra parece possuir três aspectos estéticos, que serão discutidos ao longo do presente texto: a autonomia relativa das gravuras enquanto artefatos visuais; a autonomia relativa dos poemas enquanto artefatos literários; a relação de determinação recíproca entre gravuras e poemas — que fica clara na medida em que os poemas, apesar de motivados pelas gravuras, ampliam as possibilidades de leitura das mesmas na medida em que as interpretam.

*O interior da matéria* possui duas reedições: trata-se da coletânea *Poesia completa e prosa* publicada pelas editoras Nova Aguilar e Massangana em 2007 — reeditada em 2010, com algumas alterações no que tange ao seu conteúdo paratextual. Ambas as versões existentes da *Poesia completa e prosa* são notoriamente marcadas pela ausência das gravuras de Burle Marx ao longo da exposição do conteúdo poético de Joaquim Cardozo. Esta escolha pela supressão do conteúdo visual altera por completo a configuração inicial de apresentação da obra, por isto, ao longo do presente texto, a representação dos poemas será exclusivamente voltada para a configuração deles tal como constam na edição *princeps*.

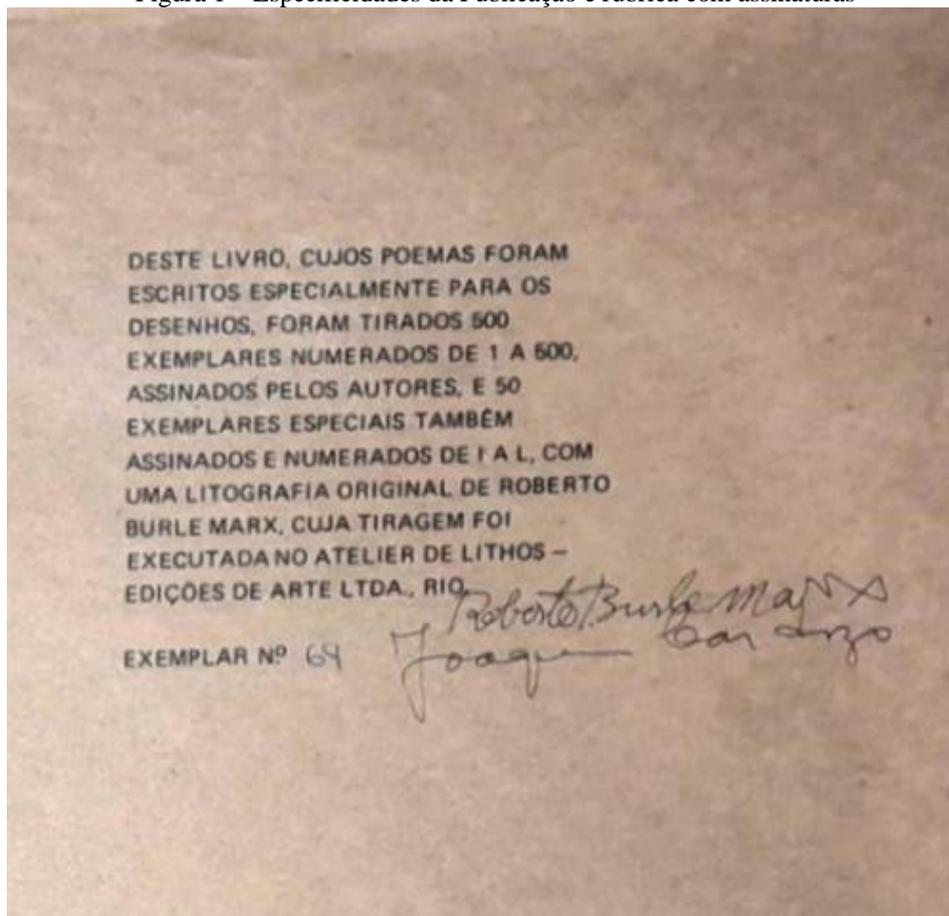
## PARATEXTOS EDITORIAIS DE *O INTERIOR DA MATÉRIA*

Serão aqui descritos os aspectos paratextuais de *O interior da matéria*, visto que a materialidade do volume, sua editora, enfim, toda a apresentação da obra é de extrema peculiaridade e precisa ser comunicada. No entanto, será feita descrição exclusiva dos paratextos internos ao estojo que abriga a obra, deixando-se de lado os paratextos externos ao volume; como notícias de jornal ou resenhas críticas. Este é o trabalho do

qual a obra mais carece atualmente, dada a dificuldade de acesso oriunda da escassez de sua circulação em bibliotecas públicas ou universitárias, ao menos no território do Rio de Janeiro.

Foram impressos quinhentos e cinquenta exemplares da obra, todos os exemplares são numerados e foram autografados por ambos os autores, contudo, cinquenta destes exemplares foram numerados de forma especial, em algarismos romanos, e eram acompanhados por uma litografia de Roberto Burle Marx. Os demais quinhentos foram numerados de forma manuscrita e indo-arábica; são estes que circulam atualmente de forma mais usual em leilões e comércios eletrônicos. A obra é composta por cento e trinta páginas espalhadas por sessenta e cinco folhas soltas, protegidas por uma sobrecapa e enfeixadas em um estojo luxuoso. Na página cento e vinte e sete encontramos a seguinte escritura:

Figura 1 – Especificidades da Publicação e rubrica com assinaturas



Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

Tal escritura reforça o já mencionado terceiro aspecto estético, isto é, a determinação recíproca entre gravuras e poemas, que foi prejudicada ao longo das reedições da obra. Aqui também notamos um padrão de ordenação autoral que é repetido ao longo de toda a obra: em detrimento da ordenação alfabética, o nome de Roberto Burle Marx é grafado antes do de Joaquim Cardozo. Isto se repete três vezes ao longo do exemplar: primeiro no estojo que abriga a obra:

Figura 2 – Inscrição autoral do estojo



Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

Depois na sobrecapa que protege as páginas soltas:

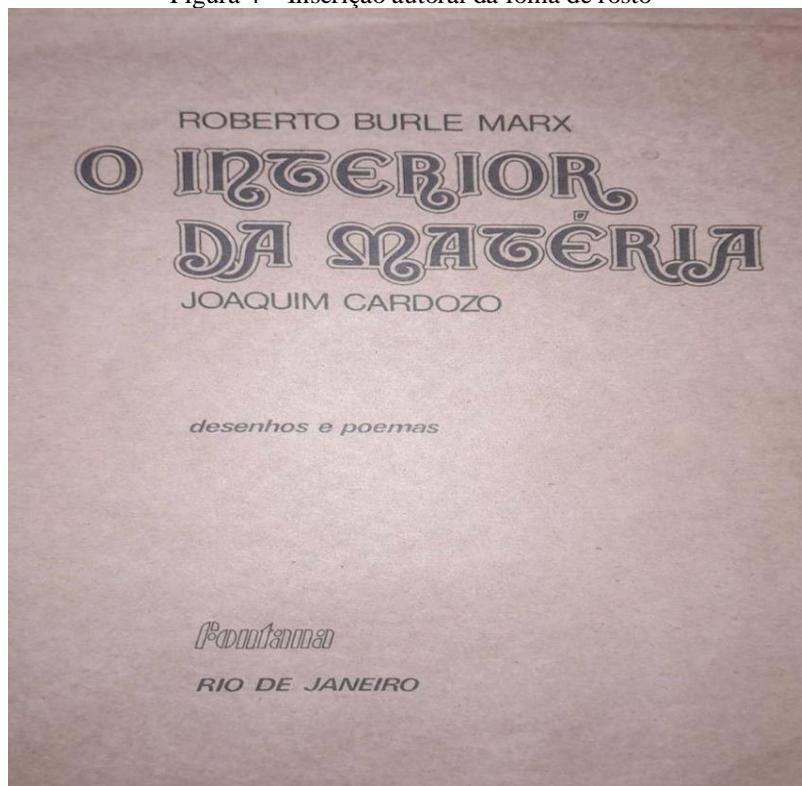
Figura 3 – Inscrição autoral da sobrecapa



Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

Por fim, na primeira página, que é a folha de rosto:

Figura 4 – Inscrição autoral da folha de rosto



Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

A repetição desta ordenação torna clara uma intenção autoral, que talvez seja elucidada pela própria Figura 1, isto é, se Roberto Burle Marx possui uma primazia cronológica — tendo sido o autor das gravuras que serviram de base para a escrita dos poemas, então parece justificada a colocação do seu nome antes do de Joaquim Cardozo, que, em condições outras, figuraria primeiro dada a ordenação alfabética, que aqui foi invertida a partir de uma intervenção autoral sobre a titulação.

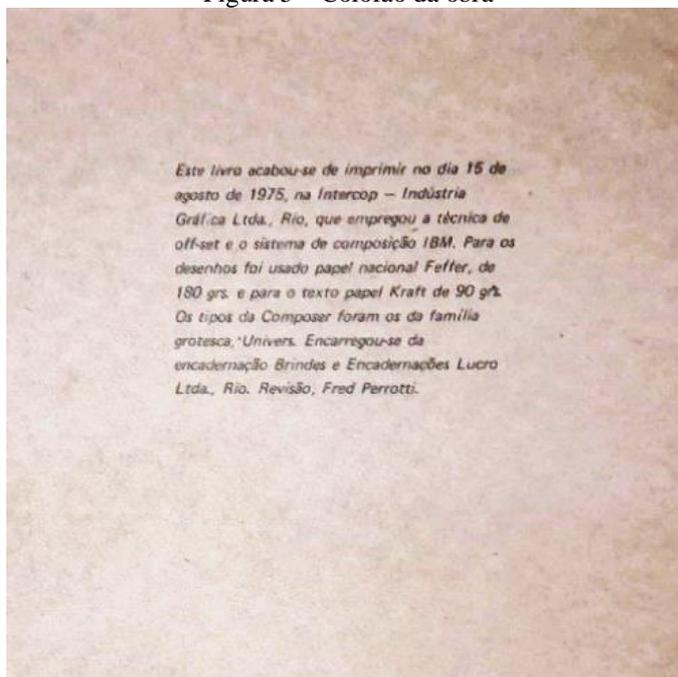
A seguir, serão apresentados os detalhes físicos da obra, iniciando pela caixa, ilustrada na Figura 2. Possuindo dimensões consideravelmente volumosas, a caixa mede 34,5 cm de altura e 44 cm de largura. Embora não seja fornecida informação sobre o tecido utilizado em sua composição, observa-se que o mesmo é de tonalidade marrom-acinzentada. Não há presença de títulos nas lombadas ou na parte inferior da caixa. Na parte frontal, encontra-se o texto da Figura 2 no canto superior direito, escrito em fonte vermelha. As dimensões de Roberto Burle Marx e Joaquim Cardozo são idênticas, e o título da obra se destaca, sendo notavelmente maior ao centro. Ao abrir a caixa, revela-

se um interior quase homogêneo, porém, nos versos, há outra camada de papel, de cor bege, aparentemente aplicada para reforçar a proteção das folhas ali contidas.

Agora, abordando a sobrecapa, representada na Figura 3, nota-se primeiro que esta é uma grande folha solta. Embora o tipo de papel não seja especificado pela obra, a folha possui 32cm de altura e 87,5 cm de largura. Na primeira página desta sobrecapa, reproduzem-se os títulos presentes na caixa, mantendo as mesmas fontes e cores, com a diferença de que o marrom-acinzentado da caixa é substituído aqui por um tom laranja-cor-de-tijolo. As bordas horizontais da folha apresentam uma dobra de 7,5 cm, sugerindo que a folha original era ainda mais longa do que sua apresentação final. É importante ressaltar que essa sobrecapa, assim como todas as páginas da obra, é inconsútil, ou seja, não está conectada às demais páginas do volume, podendo ser removida conforme ditar a conveniência. Isso confere a essa folha uma funcionalidade aqui nomeada como sobrecapa, em detrimento do termo capa, que seria mais adequado ao posicionamento da mesma não fosse esta sua mobilidade.

A partir de agora serão descritos os detalhes paratextuais das sessenta e cinco folhas soltas, que se convertem em cento e trinta páginas. Antes de tudo, eis os detalhes tipográficos tais como expostos no colofão localizado na página cento e vinte e nove:

Figura 5 – Colofão da obra



(Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975)

Encontram-se aqui as informações tipográficas que norteiam a obra, nota-se, no entanto, algumas ausências: não é dito o material utilizado na caixa, tampouco aquele utilizado na capa. Não sabemos também quem foi o autor ou a autora da fonte específica que é empregada no título, que dotada de esteticidade peculiar, aparece ao menos quatro vezes ao longo da totalidade do volume.

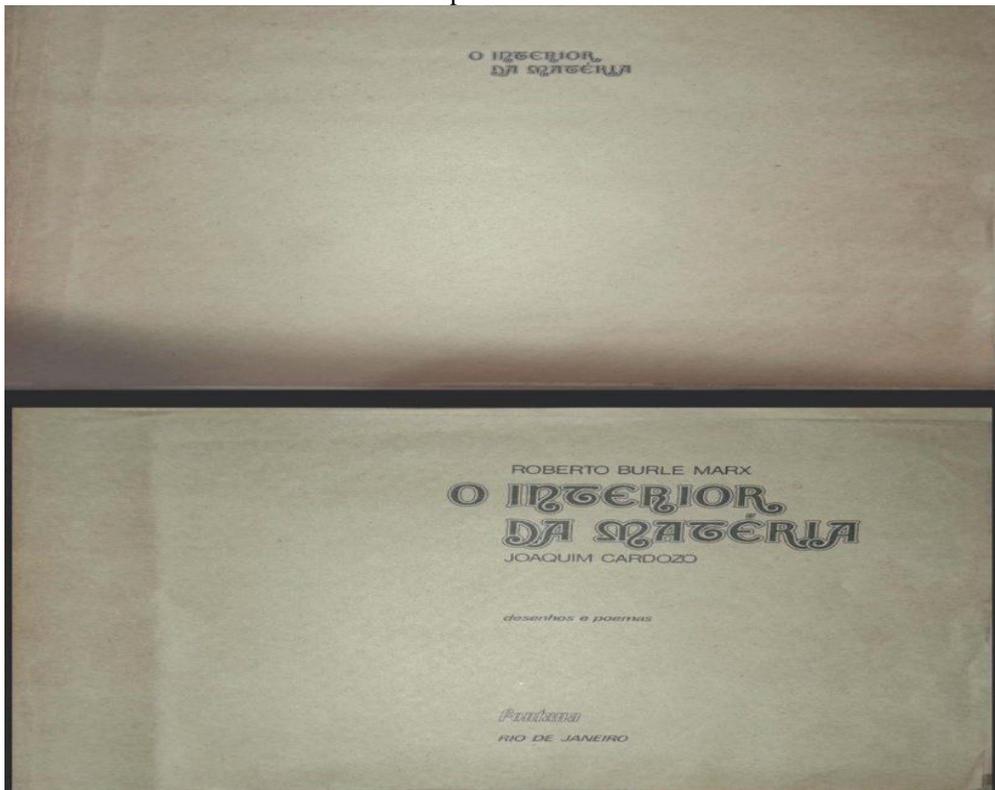
Ao abordar a primeira das sessenta e cinco folhas, que inclui as duas páginas iniciais, depara-se com a página de rosto do volume — figura 4. Nessa folha, é estabelecido o padrão de dimensões que será seguido por todas as folhas subsequentes: 30,5 cm de altura por 32,5 cm de largura. Na primeira das cento e trinta páginas, os três textos mencionados anteriormente são reproduzidos, agora em cor preta. O papel utilizado para todas as páginas de texto é, como visto no colofão, o Kraft 90 gr, sendo que os tipos empregados pertencem à família grotasca, especificamente, o Univers. A segunda página, verso da primeira folha, apresenta as seguintes informações: desenhos e poemas; o nome da editora — Fontana; e a localização: Rio de Janeiro. No verso desta primeira folha, isto é, na segunda página, são fornecidas as informações editoriais, incluindo a Editora Fontana Ltda, localizada na Rua Visconde de Pirajá, em Ipanema, um bairro nobre do Rio de Janeiro, juntamente com um número de telefone para contato. Também consta a direção artística da editora, a cargo de Cecília Jucá e Gastão de Holanda. Em seguida, são mencionados os direitos autorais dos desenhos, atribuídos a Roberto Burle Marx, e dos poemas, atribuídos a Joaquim Cardozo. Abaixo, é inserida a seguinte informação jurídica: foi feito depósito legal, reprodução proibida.

Passando agora para a segunda das sessenta e cinco folhas, que contém a terceira e a quarta página. Na terceira página está localizado um índice, que lista o seguinte conteúdo, de cima para baixo: primeiro poema, espaço fibrado, página nove; segundo poema, a dança dos círculos, página quinze; terceiro poema, as sombras manchadas, página vinte e um; quarto poema, variações sobre as velas, página vinte e sete; quinto poema, o dia de maio, a festa da maia, página trinta e três; sexto poema, a orquestra invisível, página trinta e nove; sétimo poema, os areais e as dunas, página quarenta e cinco; oitavo poema, amanhecer, página cinquenta e um; nono poema, mastros e curvas multiformes, página cinquenta e sete; décimo poema, fim de um crepúsculo, página sessenta e três; décimo primeiro poema, fantasia, página sessenta e nove; décimo

segundo poema, elegia dos pássaros voando, página setenta e cinco; décimo terceiro poema, formas neutras e texturas, página oitenta e um; décimo quarto poema, caprichos entre a linha e a cor, página oitenta e sete; décimo quinto poema, formas transmudáveis, página noventa e três; décimo sexto poema, as estradas e as ruas, página noventa e nove; décimo sétimo poema, naves e catedrais, página cento e cinco; décimo oitavo poema, a tarde sobe, página cento e onze; décimo nono poema, múltiplas visagens, página cento e dezessete; vigésimo poema, alucinação em branco, página cento e vinte e três. Notamos, portanto, que há entre um poema e outro um intervalo regular de seis páginas, que são contabilizadas da seguinte maneira: todo poema é antecedido por uma folha cuja página ímpar contém apenas o título e o número do poema enquanto a página par permanece em branco. Logo em seguida vem o poema em si, que ocupa sempre apenas a página ímpar de sua folha, estando sempre a página par em branco, e em seguida vem a gravura correspondente a cada poema, todas as gravuras foram impressas em papel *feffer* de 180 gr, de acordo com o colofão. A gravura é, portanto, contada também como folha, as folhas de gravura possuem conteúdo apenas em suas páginas ímpares, sendo as páginas pares brancas e vazias de conteúdo.

Quanto à terceira folha: na página cinco, nos deparamos novamente com o título da obra, agora centralizado e de tamanho reduzido. Diante dessa redundância, torna-se pertinente discutir a concretude e a possível significação desta repetição do título à luz dos aspectos já analisados. *O interior da matéria* é notadamente um título temático, não específico. Por meio de seus nomes, não é indicado que tipo de obra o leitor está prestes a consumir. Cabe aos demais paratextos discutidos anteriormente esclarecer que se trata de um artefato estético, e não de um manual de física ou engenharia. Consideramos digno de nota que esta quarta aparição do título — pelo menos a quarta que utiliza a tipografia especial construída para ele — surge de forma encolhida, como se, ao adentrarmos no interior do exemplar, estivéssemos manipulando a própria matéria contida no título.

Figura 6 – Comparação entre as dimensões dos títulos entre as páginas cinco e um, respectivamente



Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

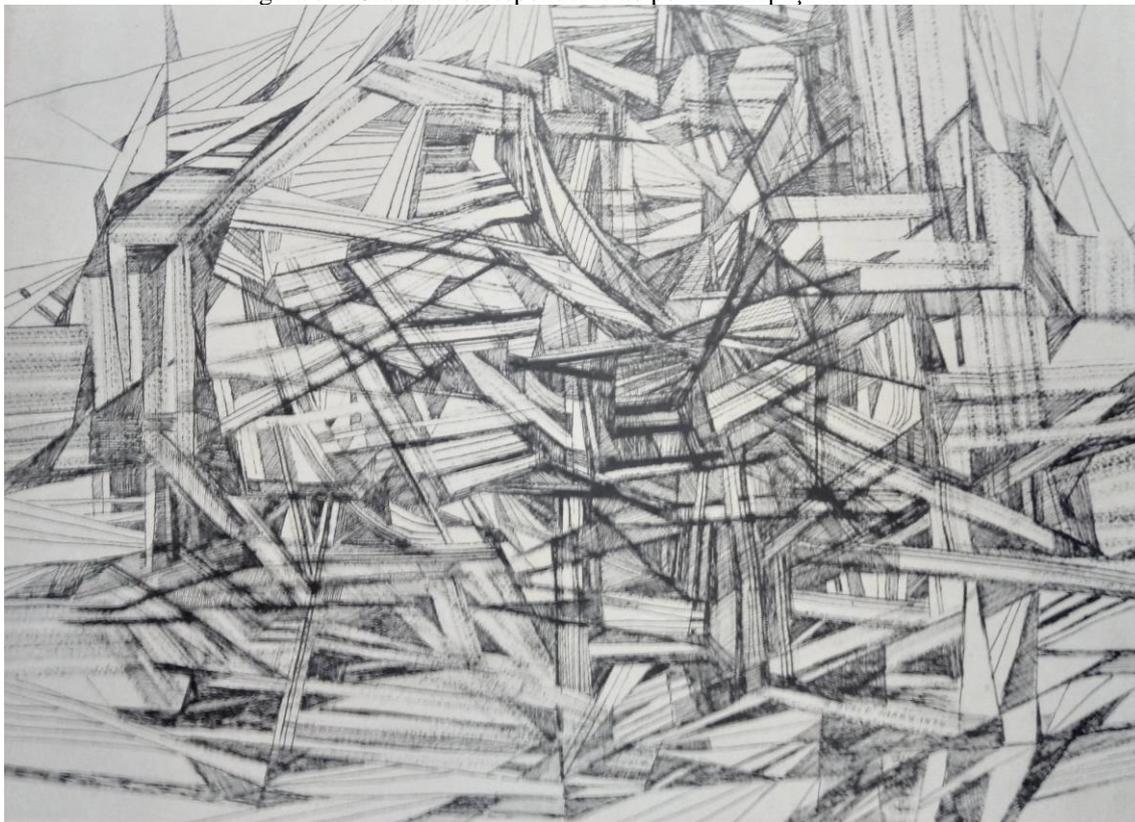
Diante de todos estes paratextos, pode-se inferir já algumas significações. Há uma materialidade específica à obra, que não acidentalmente denomina-se *O interior da matéria*, é digno de nota também o fato de que, apesar de terem sido escritos depois das gravuras, os poemas figuram antes destas. Esta ordenação, que é oposta àquela que circunda o título, afinal, ali Burle Marx antecede Cardozo, parece implicar que, os poemas são comentários que extraem a interioridade de cada gravura, através do registro poético. O volume estrutura-se assim, afinal, como um longo passeio que vai do âmago ao aspecto mais externo. Em outros termos, do poema à gravura. Repete-se então o mote: a transmissão textual da obra, cujas reedições preteriram as gravuras, acabou por dilacerar toda a configuração inicial, cuja meticulosa e idiossincrásica apresentação é fundamental para a fruição máxima das intenções autorais. A coletânea *Poesia completa e prosa* deixa de fora, além das gravuras, a nota reproduzida na figura 1, cujo contato com o leitor é também fundamental para a compreensão da relação entre poesia e gravura específica à obra.

## **ANÁLISE DE DUAS GRAVURAS E DOIS POEMAS**

Como mencionado anteriormente, apesar das gravuras terem uma antecedência cronológica, dentro da obra as gravuras são apresentadas depois dos poemas. Optou-se aqui contudo por um processo inverso, porquanto considerado mais didático na medida em que vai do motivo ao artefato que lhe é caudatário. As gravuras serão apresentadas e discutidas antes dos poemas, que virão logo em seguida, para por fim analisar-se a relação recíproca estabelecida entre ambos os artefatos.

Seguindo a ordem interna da obra, a primeira gravura apresentada é aquela correspondente ao poema intitulado “Espaço Fibrado”.

Figura 7 – Gravura correspondente ao poema “Espaço fibrado”



Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

Datada de 1974, a gravura destaca-se por sua retidão — notamos imediatamente a ausência quase absoluta de linhas curvas. Sua composição é de caráter tenso: o espaço da imagem parece pulsar mediante o excesso de hachuras intercaladas, que criam uma graduação tonal completamente inquieta e desbalanceada, o que é digno de nota, visto

que este tipo de linearidade está historicamente atrelado a uma sensibilidade mais estática (Wölfflin, 2000).

As poucas extremidades brancas, isto é, aquelas espalhadas pelos cantos superiores e inferiores, sugerem algo como uma superfície, a partir da qual as linhas vão distanciando-se conforme se aproximam umas das outras — as linhas mais escuras estariam assim mais distantes. A composição aparentemente sugere uma totalidade fraturada que revela, através de suas aberturas-hachuras, uma interioridade capaz de nos afogar em sua abissal profundidade. As poucas linhas curvas estão concentradas no meio da gravura, como se houvesse ali uma espécie de força gravitacional capaz de distorcer os corpos conforme eles são sugados por um horizonte de eventos. Uma outra metáfora útil é a do redemoinho, afinal, apesar da notável retidão das linhas, podemos notar que a gravura possui, de certa forma, um movimento circulante.

Diante de tal gravura, Joaquim Cardozo compôs o seguinte poema:

#### **ESPAÇO FIBRADO**

Sedimentações com retas paralelas  
Sedimentações com vários pontos duplos  
Clivagens, fraturas horizontais e verticais,  
Pequenos espaços hachurados.  
Fibras e fibragem dominando o espaço;  
Fibras mais deslizantes e raras  
Se movendo numa direção fluidal  
Sugerem estruturas flutuantes.

— As clivagens se desligam, se desfazem  
Flutuam em várias direções  
Pairam serenas como o curso de um rio.

Flutuam... e dão ao conjunto um recuo  
Tudo vai se agrupando, pouco a pouco  
Fluindo; depois se atenuam para cores mais cinzentas;  
Organizam um tecido mais raro e puro;  
As fibras mais claras vão se adaptando  
A uma teia de linhas mais suaves.

Há formas riscadas, há riscos quase nulos  
Trazendo para o branco líquidos resolutos;  
Há pontos se reproduzindo  
Trazendo um campo novo;  
Fazendo, no conjunto a marca simples  
Da forma inicial inscrita e permanente  
Nas dobras genuínas e lisas do papel.

(Cardozo; Burle Marx, 1975, p. 9)

“Espaço fibrado” narra um conglomerado de processos. Metáforas e imagens são aqui empregadas de maneira tal que a descrição destes processos suscita interações cambiantes: diversos elementos são listados na medida que interagem gradualmente entre si. A dinamicidade destes processos está inscrita no amplo número de verbos: constam três na primeira estrofe; quatro na segunda estrofe; sete na terceira estrofe; sete na quarta e última estrofe. Apenas três destes vinte e um verbos não são permeados pela nasalidade. Tal predomínio sonoro, no entanto, não se repete ao longo da distribuição dos nomes: dos sessenta e sete nomes do poema, apenas vinte e um são permeados por fonemas nasais. Apesar dessa inferioridade numérica dos nomes anasalados, é digno de nota que, somados aos verbos e aos demais conectivos, o poema parece oscilar entre uma nasalidade atrelada ao dinâmico, e fonemas mais abertos atrelados à estaticidade.

A repetição dos nomes é também um elemento significativo, vocábulos como sedimentações, fraturas, clivagens e pontos aparecem ao menos duas vezes, com um destaque para fibras, que aparece três vezes. Estas reiteraões suscitam algo como uma insuficiência do ato descritivo, é como se, para dar conta dos processos dos quais se ocupa, o poema precisasse retomar determinados elementos a partir de uma outra perspectiva. Os primeiros dois versos do poema exemplificam isso: ali constam dois sintagmas distintos no que tange à descrição das sedimentações, cada um trazendo uma informação distinta, o que não os torna excludentes, mas sim complementares. O poema é assim marcado por um processo disjuntivo no qual, ao invés de optarmos por uma descrição em detrimento da outra, somos obrigados a reconhecer os limites e a parcela de legitimidade de cada descrição particular do mesmo elemento.

Destacou-se primeiro a dimensão fonética, na qual encontrou-se uma correspondência entre o movimento descrito e a sonoridade empregada. Depois destacou-se a dimensão lexical, através da qual encontrou-se outra correspondência entre termos repetidos e um mesmo processo descritivo se expandindo e se refazendo. Agora passa-se à dimensão semântica, na qual encontramos ao menos uma corruptela significativa — trata-se do vocábulo sedimentação. Uma sedimentação é um processo de separação de corpos de densidades distintas em camadas líquidas através da força da gravidade, que age de acordo com a densidade de cada corpo, separando-os pelas camadas existentes. Toda sedimentação é um processo que culmina em um estado final estático, no qual cada matéria se sedimenta de acordo com sua densidade. No entanto,

no poema de Cardozo, se observarmos as dimensões fonéticas e lexicais, veremos que tal processo parece constante e ininterrupto. É como se a sedimentação operada pelo poema fosse uma analogia que favorece o processo em si, e não seu resultado.

Se ao observarmos a gravura destacamos sua tensão espacial, constituída por elementos mínimos repetidos de forma exaustiva através da técnica da hachura, podemos agora reafirmar, através do poema, que estes elementos mesmos, apesar de repetitivos, não são de maneira alguma simplórios ou unívocos. As formas que surgem da técnica de Burle Marx são notadamente múltiplas e multifacetárias, podendo ser interpretadas de maneiras quase infinitas. Isto se deve, dentre outros elementos, ao inexistente ponto de fuga único, que daria um sentido exclusivo aos ângulos, e faria assim com que todas as formas confluíssem para uma única totalidade. Através da repetição dos vocábulos, Cardozo nos introduz, inexoravelmente, de volta ao momento em que o observador se coloca diante da gravura. Verso por verso reconstruímos o processo de atribuição significativa deste possível observador, tal processo é aqui infundável e temporalmente dinâmico, o que está inscrito no poema também através das dimensões fonética, lexical e semântica.

A descrição Cardoziana é uma espécie de retorno à gênese do próprio processo interpretativo, ela é um mergulho profundo que desesperadamente tenta apreender os movimentos do seu objeto, mergulho este que não localiza nenhuma totalidade fechada, e que implode o sentido precípua do vocábulo sedimentação, atribuindo a este uma dinamicidade contínua, como se a partir de agora, o processo sedimentador fosse a chave simbólica que determina o significante da sedimentação, em detrimento da usual ideia de resultado pronto que acompanha esta palavra. Contrastando a abordagem poética com a clássica distinção de Lessing entre poesia e pintura — a primeira delas seria temporal e dinâmica, a segunda espacial e instantânea (Lessing, 2016), o texto sugere uma fusão temporal e espacial. A descrição de Cardozo não se encaixa na dicotomia estrita de Lessing, mas sim mergulha profundamente no processo interpretativo, recusando-se a limitar-se a totalidades fechadas. Assim, o leitor e o observador são convidados a mergulhar na gênese de um processo interpretativo constante.

Datada como sendo de 1974, eis a gravura correspondente ao poema “A dança dos círculos”:

Figura 8 – Gravura correspondente ao poema “A dança dos círculos”.



Fonte: CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

Se na gravura anteriormente discutida pudemos observar uma tendência para a linearidade reta, onde praticamente inexistiam curvas, aqui, por outro lado, encontramos algo diametralmente oposto. Predominam, como elementos gráficos, circunferências e semicircunferências que colidem entre si, gerando interseções e figuras circunscritas. Cromaticamente podemos apontar um predomínio do branco sobre o cinza e o preto, que apesar de presentes, estão distribuídos de maneira secundária e sutil. Algumas formas geométricas triangulares e quadriláteras aparecem no fundo da gravura, destacadas pelo cinza mencionado acima. A disposição destas formas acinzentadas cria, por contraste, sugestões geométricas a partir da cor branca, notadamente pelo centro e pela parte superior direita da gravura. Ao longo da parte inferior direita, uma concentração da cor preta nos salta aos olhos, é uma espécie de hachura que surge do encontro repetitivo entre as linhas curvas; o efeito cromático imediato desta escuridão é o saltar das formas mais claras para algo como uma superfície da imagem.

Apesar de complexa, a imagem suscita, através de sua repetição formal, uma espécie de movimentação ritmada: cada círculo poderia ser o registro de uma impressão sensível. Quanto mais delimitada e firme a linha, mais tenso e repetitivo teria sido o estímulo, quanto mais frágil e incompleto o círculo, mais ameno o golpe sobre a superfície. Passemos agora para o poema que lhe corresponde.

### A DANÇA DOS CÍRCULOS

O círculo circula, e em círculo dançando  
Se desfaz, se dissolve em vários andamentos  
Essa dança relembra o Bharatanatyam  
Essa dança insinua o Kathakali  
Essa dança é gesto jogralesco do Manipuri.

Quanta dança sugerem no seu desdobramento  
Esses círculos se fazendo e refazendo?

— Estaria perdida em meio dessas linhas  
A grande bailarina Shanta Rao?  
Ou, quem sabe? entre os círculos esteja  
Lalitha, com a perna estendida,  
Dançando o Bharatanatyam,  
Ou ainda um mímico compondo o Manipuri.

Nessas evoluções circulares há passo e contrapasso  
Há saltos e ressaltos de Nijinski  
Realizando com seu gênio  
Os bailados e os sonhos Diaghilew

Todos esses discos, todos esses círculos  
Percorridos pelos pés dos dançarinos,  
Invisíveis e imprecisos,  
Dão a medida principal da partitura;  
Dão a música sonora feita em linhas,  
Que estremece na mais sutil das harmonias:

O equilíbrio entre o som e o movimento

(Cardozo; Burle Marx, *op. cit.*, p. 15)

Antes de analisar o poema faz-se preciso elucidar o significado de alguns de seus vocábulos. Bharatanatyam é uma forma de dança clássica indiana na qual as dançarinas, tradicionalmente do sexo feminino, produzem linhas geométricas precisas através de seus gestos corporais, a dança é uma das mais antigas do país. Kathakali, por outro lado, é outra forma de dança, podendo esta ser executada tradicionalmente apenas por homens. Manipuri é uma das muitas línguas faladas na Índia. Shanta Rao (1925 - 2007) foi uma notável dançarina que se especializou, dentre outras, nas duas formas de dança mencionadas acima. Lalitha é uma das divindades centrais do Shaktismo, vertente Hindu que centraliza seu culto na entidade matriarcal Parvati. Nijinski faz referência a Vaslav Nijinski (1889 - 1950), bailarino russo que ficou famoso por seus saltos que pareciam desafiar a gravidade. Diaghilew refere-se a Serguei Diaguilev (1872 - 1929), empresário russo que fomentou o balé de seu país.

Assim como “Espaço fibrado”, "A Dança dos Círculos" evoca uma atmosfera de

movimento incessante e renovação. Aqui, contudo, o foco recai sobre a imagem dos círculos, que perpetuamente se desfazem e reconstituem. A metáfora eleita por Cardozo foi a da dança: o poema é permeado de referências a tradições culturais como Bharatanatyam, Kathakali e Manipuri. Transcendendo as limitações temporais e geográficas, o poema estabelece conexões com figuras proeminentes como Shanta Rao e Lalitha, bem como com artistas do século XX, como Nijinski. Os círculos emergem assim como figura da convergência onde distintos estilos de dança se entrelaçam em uma apresentação singular e vibrante. A menção aos passos e contrapassos nas evoluções circulares insinua uma complexidade coreográfica, ecoando a maestria de Nijinski e seu comprometimento com o balé Russo. Os círculos, para além de serem meros espaços físicos de movimento, transformam-se em uma verdadeira partitura invisível. A interpretação do poema sugere, portanto, uma celebração da diversidade artística, onde tradições, estilos e artistas convergem e entrelaçam-se, constituindo uma narrativa plural e dinâmica.

Há no poema um predomínio da vogal *i*, que, analisado de acordo com os elementos constitutivos, parece sugerir uma movimentação rítmica na qual as vogais mais fechadas estariam atreladas aos pés próximos ao chão, e as vogais mais abertas estariam atreladas aos saltos: nos três primeiros versos da penúltima estrofe, podemos observar uma alternância dos pés métricos em que a vogal tônica *i* é acentuada. Essa colocação atípica dos acentos e a curiosa interrupção da vogal anterior semiaberta não arredondada — no vocábulo *pés* — estabelece um curioso paralelismo com as danças orientais descritas no texto, tais como a Bharatanatyam, que são marcadas por compassos polirítmicos acentuados irregularmente. Na quarta estrofe, por outro lado, notamos uma regularidade na distribuição das vogais abertas, que nos remete ao simétrico Balé Russo, representado aqui pelas figuras de Nijinski e Diaghilew.

Dessarte, o poema pode ser lido, a partir de sua relação com a gravura, como uma sequência de associações não arbitrárias entre diversas modalidades de danças, cujas idiossincrasias estão inscritas também na dimensão sonora do poema, mas que servem sobretudo para inferir sentido social e histórico aos artefatos pictóricos que, de acordo com Cardozo, engendrariam uma verdadeira dança dos círculos. Assim, o poema, ao unir a linguagem poética à visualidade da gravura, convida o leitor a imergir em uma experiência artística que vai além da superfície, explorando a sinergia entre

movimento, som e significados.

## CONCLUSÃO

Dezoito anos depois de *O Mito e a Ciência na poesia de Joaquim Cardozo* (1985), Maria da Paz Ribeiro Dantas, pioneira da crítica da obra Cardoziana, publicou *Joaquim Cardozo: Contemporâneo do Futuro* (2003), uma obra que apresenta concomitantemente uma antologia de poemas do autor — organizada a partir do gosto da autora — e um estudo que combina o exercício biográfico com uma abordagem crítica dos poemas mais aproximada de um viés descritivo, em detrimento do instrumental Barthesiano do Mito utilizado anteriormente. Apesar do elevado grau de sofisticação que podemos observar em ambas as obras, a autora parece não ter mudado muito sua opinião acerca de *O Interior da Matéria* ao longo desses dezoito anos, o que talvez esteja expresso no pequeno parágrafo que ela dedica à obra e ao fato de apenas um único poema do livro de Cardozo e Burle Marx — “As Sombras Manchadas” — constar em sua antologia. Vejamos o que diz Ribeiro Dantas:

O último livro, O INTERIOR DA MATÉRIA (1975), é composto de 20 poemas de, em média, 24 versos, ilustrando desenhos abstratos de Burle-Marx. Versos sem métrica e sem rima, contendo todos o mesmo ritmo, o mesmo tom de registro descritivo. Trata-se de um curioso exercício de linguagem em que a fingida objetividade ora deriva para a notação de construções míticas, ora vai acompanhando o que se desenrola no campo da imaginação, às vezes visual, às vezes sonora, às vezes tátil (Dantas, 2003, p. 80).

Ainda que esta seja uma tentativa válida de encontrar a unidade temática da obra através de uma síntese, acreditamos que a autora optou por eleger como eixo estruturante da obra o ato meramente descritivo. A manutenção deste gesto interpretativo acaba dilacerando a peculiaridade do texto poético dentro da obra em específico, submetendo-o a um cargo incontornavelmente caudatário das gravuras; cargo que de fato ele é capaz de exercer dentro da totalidade da obra, mas que de maneira alguma esgota suas possibilidades, afinal, conforme exposto, a relação entre poesia e pintura em *O interior da matéria* trata-se de uma relação de determinação recíproca.

## REFERÊNCIAS

CARDOZO, Joaquim. *Poesia Completa e Prosa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar e Massangana, 2007.

CARDOZO, Joaquim. *Poesia Completa e Prosa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar e Massangana, 2010.

CARDOZO, Joaquim; BURLE MARX, Roberto. *O interior da matéria*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *O Mito e a Ciência na Poesia de Joaquim Cardozo*. 1ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1985.

DANTAS, Maria da Paz Ribeiro. *Joaquim Cardozo: Contemporâneo do Futuro*. Recife: ENSOL, 2003.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Obras*. 1ª ed. Tradução: Gita K. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2016.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte: O problema da Evolução dos Estilos na Arte Mais Recente*. Tradução: João Azenha Jr. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Recebido em: 31/01/2024

Aceito em: 28/03/2024

**Yael Fernando Carvalho Torres:** Mestrando no PPGLetras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES). Atua principalmente nos seguintes temas: Joaquim Cardozo, Roberto Burle Marx, crítica textual e poesia brasileira.