

**“O INTERIOR DA MATÉRIA”, DE JOAQUIM CARDOZO
E ROBERTO BURLE MARX**

Yael Fernando Carvalho Torres (UERJ)
yaelfct@gmail.com

RESUMO

O interior da matéria (1975), sexto livro de poemas de Joaquim Cardozo, foi uma publicação em cuja edição princeps o poeta pernambucano dividiu a autoria da obra com Roberto Burle Marx, que colaborou ali com vinte gravuras. Em uma nota constante nos quinhentos e cinquenta volumes existentes da primeira edição é afirmado que os poemas coligidos no livro foram feitos sob inspiração das gravuras de Burle Marx. Tendo em mente este fato nos deparamos com uma crise editorial, pois nas duas reedições existentes da obra as gravuras foram deixadas de fora. Tal configuração, por si só, problematiza não somente o percurso autoral de ambos os autores, mas também da história da arte brasileira do século XX. Este trabalho teve como intento tornar evidente o valor estético da publicação original que funciona simultaneamente como um livro de poemas, bem como um livro de gravuras e, ainda, um livro de poemas sobre gravuras. Ao longo desta valoração tornou-se fulcral a necessidade do levantamento de dados para a composição de uma futura edição crítica que conceda novamente às gravuras o importante papel que possuem.

Palavras-chave:

Joaquim Cardozo. Poesia Brasileira. Roberto Burle Marx.

ABSTRACT

O interior da matéria (1975), sixth book of poems by Joaquim Cardozo, was a publication in whose princeps edition the Pernambuco poet shared the authorship of the work with Roberto Burle Marx, who collaborated with twenty prints. In a note localizable in the five hundred and fifty existing volumes of the first edition, it is stated that the poems collected in the book were made under the inspiration of the prints by Burle Marx. Due to the knowledge acquired with this fact, we became aware of an editorial crisis, that is, in both existing republications of the work the prints were not reproduced. This configuration, in itself, problematizes not only the authorial path of both authors, but also the history of Brazilian art in the 20th century. This work aimed to make evident the aesthetic value of the original publication that functions simultaneously as a book of poems, as well as a book of prints and, still, as a book of poems about prints. Throughout this valuation, it became crucial the need to collect data for the composition of a future critical edition that gives the prints the key role they once had.

Keywords:

Brazilian Poetry. Joaquim Cardozo. Roberto Burle Marx.

1. Introdução

Nascido em 1897 o Pernambucano Joaquim Cardozo foi um homem de muitos ofícios. Sua *performance* enquanto engenheiro está registrada em grandes marcos do século passado, como, por exemplo, na arquitetura de Brasília onde seus cálculos permitiram a materialização dos projetos de Oscar Niemeyer.

Apesar do número crescente de estudos acerca de sua produção literária, ainda é escassa a análise da contribuição de Cardozo como crítico de arte. Seria espantosa essa penumbra se a própria figura autoral do poeta já não fosse escusa dos principais manuais literários. Não cabe a este trabalho aferir previamente à análise o valor da produção Cardoziana, mas é digno de nota que o autor esteve envolvido editorialmente com grandes nomes da arte Brasileira do século XX, ora como crítico colaborador – caso ocorrido em revistas como a *Módulo* e a *Para Todos*, ora como autor reconhecido – como, por exemplo, sua menção na “*Antologia dos poetas brasileiros Bissexto Contemporâneos*” (1946), de Manuel Bandeira.

Faremos ao longo do texto uma apreciação da produção autoral de Joaquim Cardozo tendo como objeto norteador seu sexto livro de poemas, “*O interior da matéria*” (1975). Começamos reproduzindo o percurso que vai da edição princeps do livro até suas reedições subsequentes. “*O interior da matéria*” foi em sua configuração inicial uma obra de dois autores; nela constavam vinte gravuras de Roberto Burle Marx e vinte poemas de Joaquim Cardozo. Na ocasião primeira de publicação foram produzidos 550 exemplares, todos autografados pelos dois e cinquenta acompanhados de litografias originais de Burle Marx. A relação entre Cardozo e Burle Marx não surgiu devido ao nosso objeto. “*O interior da matéria*” é apenas um dos documentos que comprovam um elo existente pelo menos desde a década de 1930, período no qual ambos os autores fizeram parte da equipe do arquiteto Luiz Nunes, que criou sob orientação do governo Pernambucano a Diretoria de Arquitetura e Urbanismo, órgão responsável por diversas obras pioneiras no Recife. Tal convívio foi materializado em verso por Cardozo em “Terra do Mangue”, poema dedicado a Roberto Burle Marx constante em seu primeiro livro autoral, “*Poemas*” (1947).

Somente nos quinhentos e cinquenta volumes da edição primeira podemos encontrar uma nota que afirma serem os poemas ali coligidos artefatos feitos a partir da contemplação das gravuras, em outros termos,

nessa obra as gravuras possuem um papel muito distinto do meramente ornamental.

Figura 1: Especificidades da Publicação.



Fonte: Acervo pessoal.

Tendo em mente esta peculiaridade nos deparamos com uma crise, pois a única reedição da obra, coligida em 2007 pela editora Nova Aguilar para a publicação da “Poesia completa e prosa”, de Joaquim Cardozo, acabou preterindo as gravuras deixando também de mencionar o papel motivador que estas exerceram sobre os poemas. Tal fato não foi modificado em 2010 quando impressa a segunda edição da coletânea.

A subtração da relação entre os poemas de Cardozo e suas respectivas inspirações visuais, subtrai do texto também parte de sua dimensão crítica; expliquemos: Acreditamos segundo a hipótese aventada, que os poemas constantes na edição princeps do “*O interior da matéria*” funcionam simultaneamente em dois registros: O registro crítico, que se refere ao caráter referencial que os poemas estabelecem com as gravuras que lhes correspondem, e o registro poético que se define pela arte de usar as palavras segundo seu valor poético disseminando-as numa estrutura maior que é o poema. Veremos a seguir como se articulam tais registros. Por fim, serão expostos os levantamentos para uma futura edição crítica adquiridos a partir do cotejo executado entre a edição princeps e as duas reedições da obra pela Nova Aguilar.

2. O registro crítico

A relação estabelecida entre poesia e pintura e as diversas leituras oriundas desse relacionar configuram uma das tradições interpretativas mais antigas da cultura dita ocidental. O esforço de compreensão da produção artística humana pelo próprio homem é constituído sempre pelas intuições daquele que interpreta, mas a possibilidade de qualquer interpretação particular é inevitavelmente determinada pelas circunstâncias históricas de pronunciamento.

Cardozo como já foi dito anteriormente, foi um autor que se envolveu também com a crítica de arte. Citemos por exemplo um de seus textos mais famosos enquanto crítico, ele se chama: “Um poeta pernambucano: Manuel Bandeira”, neste texto ele versa sobre os três primeiros livros do ainda jovem Manuel Bandeira, os comentários tecidos por Cardozo foram incluído no *Livro do Nordeste*, publicação organizada pelo então antropólogo Gilberto Freyre.

Posteriormente Cardozo envolveu-se com a *Para Todos*, revista organizada pelos irmãos Jorge e James Amado. A passagem de Cardozo por tal revista é marcada, dentre outras coisas, pelo esforço de apreensão das novas modalidades e técnicas estéticas que surgiam. Este esforço, que podemos num certo sentido chamar de racionalizante, é segundo a hipótese aventada algo presente nos poemas do “*O interior da matéria*” no que tange ao elo que os poemas estabelecem com as gravuras.

Para explicitar o elo comentado acima, faremos a análise crítica do primeiro poema do livro. Escolhemos “Espaço fibrado” em detrimento dos demais por ser ele um dos melhores exemplos desta relação íntima entre os poemas e as gravuras. Seguiremos a ordem de apresentação do próprio livro, mostrando primeiro a gravura e depois o poema.

Figura 2: Gravura correspondente ao poema “Espaço fibrado”.



Fonte: Acervo pessoal.

Nossas investigações se pretendem, acima de tudo, literárias, mas é incontornável que contemos as gravuras em alguma medida. Diversos críticos da obra paisagística de Burle Marx apontam nele o surgimento de uma imposição das formas sobre o olhar do passeante sem precedentes na arte dos jardins, segundo Gilles Clément (2018), Burle Marx se inseriu numa corrente da sensibilidade pictórica na qual a obra pôs de lado a figura. Em outros termos, as produções de Burle Marx tensionavam o sentido tradicional de representação e o faziam de maneira tal que ressonâncias orgânicas surgiam dos seus modelos abstratos. Acreditamos que este comentário sobre jardins é extensível à gravura que foi exposta. Podemos perceber nela, através da superposição de pequenos planos, o surgimento de uma necessidade constante de movimentação visual. É como se cada campo existente, ao se articular com os demais campos presentes, tensionasse continuamente a totalidade do espaço gráfico.

Vejamos agora de que maneira Cardozo transubstanciou sua percepção racionalizante da gravura em verso. Analisaremos que elementos formais estabelecem uma possível relação referencial com a gravura.

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.

Dos vinte e quatro versos, apenas em dois deles não ocorre utilização de palavras com fonemas nasais. A hipótese suscitada é a de uma transferência de sentido semântico entre os nomes e os verbos no gerúndio, como, por exemplo, em: “**Pontos, pequenos, movendo**. Dito de outro modo, a ideia de ação em execução estaria presente não apenas nos verbos, mas também nos demais elementos nasais. Com isto, podemos cogitar que o poeta conseguiu transpor o percurso contemplativo que confere movimento no tempo ao pictórico, para o poema que a ele se refere. Ainda que não tivéssemos acesso a gravura, o poema por si só é portador de um movimento fonêmico pulsante e fluidal.

Atentemo-nos agora para as palavras em que ocorrem vogais abertas, é curioso notar que apenas uma delas é um verbo. Por contraste isso nos sugere uma rigidez existencial nos elementos onde existe esse predomínio fonêmico. Se **pontos** e **horizontais** foram contaminados pelo movimento fluidal, a sonoridade das **retas** e **paralelas** proporcionam ao leitor uma imagem de algo em via de resolução estática.

A crítica que Cardozo teria feito a gravura pode ser expressa da seguinte maneira: A gravura de Burle Marx é representativo desta tendência da arte que lhes foi contemporânea de apreender, através de novas modalidades e técnicas – como, por exemplo, o movimento tensional produzido por campos dinâmicos superpostos, os caóticos deslocamentos e encontros que ocorrem nas estruturas elementares da matéria. Olhando para a gravura de Burle Marx podemos perceber que os pontos, além de constituintes obrigatórios das retas, exercem também uma função contaminadora dos espaços vazios que são produzidos pelas retas, retas estas que já não se movem tanto, que se encontraram uma única vez ou que jamais se encontrarão. Assim o ponto, que é sempre tomado como uma identidade inicial mínima portadora de todas as determinações posteriores, acaba se tornando um elemento plástico capaz de produzir incontáveis outros campos. Se a obra possui um limite material, no caso do poema, o último verso, no caso da gravura, a superfície, o que o ponto de Burle Marx faz é implodir essa experiência tautológica do objeto fazendo com que todo novo percurso pelo significante produza um novo significado.

3. *O registro poético*

Coube ao registro dito crítico explicitar o elo referencial que o poema possui com a gravura porquanto esta lhe serviu de motivo. Mas a

linguagem poética jamais deve ser reduzida a sua função referencial. Como estamos manipulando ainda o mesmo artefato linguístico, invariavelmente chegaremos em conclusões similares as do registro anterior, mas o faremos por vias distintas. Se antes priorizamos os fonemas, foi por acreditarmos que na sonoridade estaria inscrita uma dimensão imagética correlacionada ao artefato pictórico. Agora desviaremos os holofotes para os elementos lexicais observando de que maneira eles produzem uma imagem autossuficiente.

Logo na primeira estrofe do poema há uma abundância de termos técnicos, termos estes que possuem em comum a ideia de afastamento, divisão, mas também de proximidade; vejamos: **Sedimentação** é um processo de separação da matéria em sedimentos onde a ação separadora é operada pela gravidade em meio aquoso ou aéreo. **Clivagem** é uma divisão igualitária, faz parte da mitose de um zigoto que produz células chamadas blastômeros que depois se reúnem num proto-embrião chamado mórula. **Fratura** é uma fragmentação desigual. **Hachura** é uma técnica de desenho que consiste na criação de tons e sombras a partir do uso de linhas paralelas próximas. **Fibra** é uma estrutura formada pela aglutinação de fios finos. **Fibragem** acreditamos ser o processo de constituição das fibras.

Nos dois primeiros versos os pontos e retas apresentados são contaminados pela ação gravitacional das **sedimentações**, fazendo surgir desta conjugação uma ideia de camadas onde os elementos mais densos, neste caso os pontos, afundam. No verso III, a coexistência das **clivagens**, que são divisões igualitárias, e das **fraturas**, que são fragmentações desiguais, confere aos elementos menos densos, as retas, uma distribuição complexa pelo espaço. Os versos IV, V, e VI descrevem os encontros e desencontros destas retas que passam a compor, a partir de sua distribuição complexa, tecidos fibrosos e texturas parecidas com hachuras. O verso VII aponta para o movimento fluidal desta distribuição complexa, e o verso VIII é simbólico por representar um esforço compreensivo ainda mais abstrato do que a descrição metafórica até então operada. De acordo com a sugestão presente neste último verso da estrofe, o que está surgindo assemelha-se a um número não determinado de estruturas que pairam sobre a pulsação contínua do complexo movimentar dos elementos anteriormente descritos.

A segunda estrofe estabelece um diálogo com a primeira, mediado aqui pelo uso do travessão. Diálogo que não parece ser marcado por uma

contradição, mas sim pelo acrescentar de novas imagens àquelas estipuladas pela primeira estrofe.

Passando para a terceira estrofe, podemos tomá-la como a continuação do movimento compreensivo presente no verso VIII, mas se isto não é imediatamente perceptível numa leitura branca, é pelo simples fato da pulsação presente no objeto descrito já ter operado reformulações na própria imagem deste objeto, o que acaba impedindo a retomada imediata dos conceitos já usados. No verso XIV é utilizada pela primeira vez no poema uma ideia cromática para descrever o que estaria surgindo a partir dos recuos e agrupamentos presentes nos versos XII e XIII. O contraste entre as cores **cinzentas** do verso XIV, e as fibras **claras** do verso XVI, é também o contraste entre um tecido recuado, raro e escuro e um conjunto de linhas suaves, organizadas de maneira engenhosa, como uma teia.

A quarta e última estrofe traz consigo novos contrastes, desta vez eles se dão entre riscos constitutivos de formas, e riscos quase nulos que produzem na superfície branca em que se insere o poema, um branco resoluto. A ocorrência do termo **resoluto** num poema com uma dinâmica pulsante como este talvez seja um primeiro indicativo de repouso. Ao término desta estrofe nos deparamos com uma outra superfície branca, desta vez o papel. O papel é uma superfície bidimensional que contém em potência inúmeras possibilidades de realização, mas com o avanço de toda criação artística, acumulam-se os fatos físicos, fazendo com que surja uma transição de formas possíveis para formas necessárias.

Através desse levantamento lexical podemos perceber que em sua autonomia o poema suscita uma imagem em movimento sem que precisemos associá-la ao artefato pictórico. Nele as palavras estão associadas de maneira tal, que por si só é produzido um dinamismo imagético na mente do leitor. Espaço fibrado enquanto artefato puramente verbal denota um percurso que vai da descrição, passando pela tentativa de racionalização daquilo descrito, e por fim, chega-se à constatação da existência de um suporte que limita, mas não encerra o movimento do objeto em questão.

4. Considerações finais e levantamentos textuais

Em todo modelo histórico o sujeito criador se utiliza das normas, das relações limites estipuladas, para delas extrair atritos, relações contraditórias que suscitem fraturas nos elos entre significados e significan-

tes, fazendo com que o processo de constituição da mensagem articule o próprio formato em uso. Os exercícios do autor em forma fixa, exemplarmente os Sonetos constantes em “*Signo estrelado*” (1960), são um atestado de seu profundo conhecimento da tradição poética. O contraste que surge ao compararmos tais sonetos com os poemas contidos em “*O interior da matéria*” – todos em verso livre, parece impossibilitar a aproximação destes com sua obra anterior, isto se torna ainda mais pungente se estivermos lendo “*O interior da matéria*” em suas reedições pela coletânea “*Poesia completa e prosa*”, porquanto nesta a liberdade métrica está separada de seus instigantes correlatos pictóricos, o que impede o leitor de experimentar a obra com a integridade que foi concebida. Optamos por acreditar que essa fluidez formal selecionada pelo autor, foi resultado da necessidade de adequação aos objetos que lhe serviram de motivo. De acordo com Siscar (2010) a poesia em si, e não apenas a moderna, exige continuamente a reinvenção de sua urgência, de seu sentido como necessidade do presente. Se Cardozo tivesse aplicado uma das formas clássicas para descrever gravuras que estavam explorando modelos recém-inaugurados de representação, o livro não teria a potência insólita que possui, os poemas seriam talvez mero ornamento metonímico das gravuras.

A relação estabelecida entre poesia e pintura é assim atualizada de uma maneira ainda pouco explorada pela historiografia da arte. Pois “*O interior da matéria*” é ao mesmo tempo, um livro de poemas, um livro de gravuras, um livro de poemas sobre gravuras e um livro de gravuras-poemas que amplia em sua configuração inicial as incontáveis possibilidades existentes de produção artística.

Para findarmos este artigo, listaremos a seguir o número amplo de diferenças existentes entre as edições existentes da obra. Primeiramente talvez seja preciso lembrarmos que dificilmente os textos poéticos recebem um tratamento editorial rigoroso, disto frequentemente resulta uma série de embaraços como diferenças na estrofação, na pontuação e até mesmo na quantidade de versos. Como se não bastasse a ausência das gravuras, a coletânea da Nova Aguilar possui um número amplo de diferenças quando comparamos seu conteúdo com aquele constante na edição primeira, publicada pela editora Fontana. A seguir listaremos, poema por poema, as diferenças encontradas.

No primeiro poema, “Espaço fibrado”, não foi incluído na coletânea um travessão que antecede o verso IX. No segundo poema “A dança dos círculos”, também está ausente da coletânea o travessão que antecede

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

o verso VIII. No terceiro poema, “As Sombras Manchadas”, a coletânea operou uma junção entre os versos XXIII e XXIV transformando em uma estrofe só o que na edição princeps eram duas. No décimo segundo poema, “Elegia dos pássaros voando”, o mesmo tipo de junção foi operada, desta vez entre os versos XIV e XV. No décimo quinto poema, “Formas transmudáveis”, ocorre ainda outra junção, aqui entre os versos XVI e XVII. No décimo sexto poema, “As estradas e as ruas”, o que acontece na coletânea é uma separação entre os versos IV e V, isto gera duas estrofes onde na princeps consta apenas uma. No décimo oitavo poema, “A tarde sobe”, os dois tercetos constantes ao final do poema na edição princeps foram aglutinados em um sexteto na coletânea; o que configura o quarto caso de junção operado pela “Poesia completa e prosa”. No décimo nono poema, “Múltiplas visagens”, está impressa a última e mais pungente diferença entre as duas edições do nosso objeto, trata-se da omissão do quarto verso constante na edição princeps, a estrofe originalmente de nove versos transforma-se assim em uma estrofe de oito versos na coletânea. A “*Poesia completa e prosa*” possui uma reimpressão com pequenas alterações nos paratextos que data de 2010, nela não foi encontrada a correção de nenhuma dessas modificações aqui apontadas.

Como se todos estes fatores já não bastassem para comprovar a complexidade de nosso objeto, um último aspecto problematizável da edição princeps deve ser apontado. Conquanto as páginas de títulos e poemas estejam numeradas, as gravuras em si não possuem nenhuma numeração ou título que possam indicar qual poema originaram. Por conseguinte toda a análise que fizemos acima se apoia, não na fé de que o dono prévio da edição que adquirimos manteve a ordem original preservada, mas sim devido à íntima relação que podemos perceber ao lermos atentamente os poemas e contemplarmos com rigor as gravuras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BANDEIRA, M. *Antologia dos poetas brasileiros bissexto contemporâneos*. Rio de Janeiro: Zélio Valverde, 1946.
- BARDI, P. M. *The Tropical Gardens of Burle Marx*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1964. 155p. il.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 1996.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

CARDOZO, Joaquim. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *O interior da matéria*. Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

_____. *Poesias completas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

_____. *Poesia completa e Prosa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar e Massangana, 2007.

_____. *Poesia completa e prosa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar e Massangana, 2010.

CORREIA, Éverton Barbosa. Joaquim Cardozo, leitor de Manuel Bandeira. *Guavira Letras*, v. 1, n. 11, 2015.

LEENHARDT, Jacques. *Nos jardins de Burle Marx*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LIMA, Manoel Ricardo de. *A forma-formante – ensaios com Joaquim Cardozo*. Florianópolis: Ed. UFSC, 2014

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do Poema*. 3. ed. São Paulo: É Realizações, 2013.

MOTTA, F. L. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1985. 255 p. il.

OSTROWER, Fayga. *A Sensibilidade do intelecto: visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência: a beleza essencial*. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. São Paulo: Unicamp, 2010.