

Ana Heloisa Molina
Luciana da Costa Oliveira
Luciana de Fátima Marinho Evangelista
Luana Martina Magalhães Ueno
Priscila Miraz de Freitas Grecco
(Organizadoras)



ARTE(S), MEMÓRIAS E UNIVERSO VISUAL:
MIRADAS E INVESTIGAÇÕES (V. 4)

LEDI - UEL

ANA HELOISA MOLINA
LUCIANA DA COSTA OLIVEIRA
LUCIANA DE FÁTIMA MARINHO EVANGELISTA
LUANA MARTINA MAGALHÃES UENO
PRISCILA MIRAZ DE FREITAS GRECCO
(Organizadoras)

**ARTE(S), MEMÓRIAS E UNIVERSO VISUAL: MIRADAS E
INVESTIGAÇÕES (v. 4)**

LEDI - UEL

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Heloisa Molina (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Angelita Marques Visalli (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Áureo Busetto (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Carlos Alberto Sampaio Barbosa (Universidade Estadual Paulista, Brasil)
Carolina Amaral de Aguiar (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Edméia Ribeiro (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Fausta Gantús Inurreta (Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México)
Paulo César Boni (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Renata Aparecida Frigeri (Faculdade Pitágoras, Brasil)
Richard Gonçalves André (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)
Rogério Ivano (Universidade Estadual de Londrina, Brasil)

CONSELHO EDITORIAL

Amanda Keiko Yokoyama
Bianca Martins Coelho
Danilo Pontes Rodrigues
Ingrid Batista Marques
José Rodolfo Vieira
Lucas Ciamariconi Munhóz
Maiara Caroline Gasparotto Zabini

INFORMAÇÕES CATALOGRÁFICAS

MOLINA, Ana Heloisa; OLIVEIRA, Luciana da Costa; EVANGELISTA, Luciana de Fátima Marinho; UENO, Luana Martina Magalhães; GRECCO, Priscila Miraz de Freitas (Orgs.). **Arte(s), memórias e universo visual**: miradas e investigações. Londrina: LEDI, 2022. v. 4.

ISBN: 978-65-999026-7-3

Capa: Narciso. Caravaggio, c. 1597-1599. Imagem de domínio público.

Livro de distribuição gratuita.

Sumário

Apresentação	6
Boa leitura!	7
O reflexo das nuvens: diálogos sobre a paisagem contemporânea no cinema de Abbas Kiarostami	10
O Traço Flutuante: reflexões sobre minha produção em paralelo à obra e pensamento de Shitao	36
Olhares sobre a minissérie <i>Capitu</i> e a celebração de Machado de Assis na TV e na internet	58
Os primeiros passos de uma criança: uma constelação de imagens do gesto	75
Os retratos de crianças no Fundo Foto Bianchi: as mudanças na produção cenográfica (1920-1930)	99
Pequenos comentários em prosa: o que dizem os espectadores de <i>Velho Chico</i> (2016)?	119
Percursos Formativos: construindo narrativas visuais através da fotografia ..	141
Pintura mural como construtora de memória política: projeto Negro Muro	157
Práticas insurgentes na obra de Minerva Cuevas: reflexões políticas e estéticas	172
Presença-ausência: efemeridades da obra de Ana Mendieta	200
Ptolomeu, Zaratustra ou Estrabão: um ensaio sobre as personagens em “Escola de Atenas” de Rafael Sanzio	223
Raul Cruz: A arte de um observador de mundos	245
Situações de fronteiras	260
Sobre certas imagens de “habitação” em João Cabral de Melo Neto	279
Sobre o que o sol toca: apontamentos para uma estética das ruas através do retrato	295
Tentaremos não nos esquecer	311
Uma forma longilínea: a maldição do rio e a sedução da serpente	328

Sobre certas imagens de “habitação” em João Cabral de Melo Neto¹

Fábio José Santos de OLIVEIRA ²

Aquele faz fazer de mais dentro,
se quer de quem faz pôr-se ao centro,

centrarse, viver seu caroço,
e a partir dele dar-se todo [...].

(João Cabral de Melo Neto)

Enfermé dans l'être, il faudra toujours en
sortir. A peine sorti de l'être il faudra
toujours y rentrer. Ainsi, dans l'être, tout est
circuit, tout est détour, retour, discours, tout
est chapelet de séjours, tout est refrain de
couplets sans fin.

(Gaston Bachelard)

O que nos habita e em que se habita

Na poética de João Cabral de Melo Neto, encontramos não raramente uma exploração de realidades que implicam o par “dentro”/“fora”, em grande medida atrelado a algumas construções prediais ou relacionado a uma possível movimentação do corpo pelos espaços que o poema apresenta. Em termos concretos, ao estabelecermos um nexos entre as realidades tratadas sob implicação espacial (numa relação de dentro e fora, de um externo que cobre algo de dentro), descobrimos um raciocínio que mobiliza micros e macros, numa interação que implica texto, homem e espaço urbano. A questão é um tanto complexa, de modo que o que trataremos aqui lida apenas sobre um artifício que se faz em camadas e que, por isso, interage um dentro e um fora, um envolvido e outro envolvente, um micro e um macro, numa cadeia que engloba do mais íntimo do ser humano ao espaço inteiro de uma cidade.

¹ Uma discussão mais aprofundada de tudo quanto será exposto neste texto pode ser verificado no nosso livro *O poema inquieta o papel e a sala* (EDUFMA, 2017).

² Professor adjunto da Universidade Federal de Sergipe (UFS), professor do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS), professor do Programa de Pós-Graduação em Letras de Bacabal (PPGLB-UFMA) e coordenador do Grupo de Pesquisa em Literatura e Visualidade – LiteVis (CNPq/UFS).

Como princípio de conversa, gostaríamos de trabalhar um fragmento do poema “Mulher vestida de gaiola”, do livro *Quaderna*:

Parece que vives sempre
de uma gaiola envolvida,
isenta, numa gaiola,
de uma gaiola vestida,

de uma gaiola, cortada
em tua exata medida
numa matéria isolante:
gaiola-blusa ou camisa (MELO NETO, 1997a, p. 246).

O tema textual é “uma mulher vestida”, mas “vestida de gaiola”. A metáfora da gaiola completa a intenção do texto, que é mostrar perspectivas passíveis de serem sintetizadas em verbos como “vestir-se”, “isentar-se”, “envolver-se” e “isolar-se”. Ao final, a voz poética revela o conteúdo da metáfora: a gaiola nada mais é do que “blusa ou camisa”, “matéria isolante”. Há aí, portanto, um dentro e um fora, um que é envolvido e outro que envolve. Afinal:

O homem é o animal
mais vestido e calçado.
Primeiro, a pano e feltro
se isola do ar abraço.

Depois, a pedra e cal,
de paredes trajado,
se defende do abismo
horizontal do espaço (MELO NETO, 1997a, p. 317)³.

Os versos iniciais desse poema retomam, em termos de assunto, os de “Mulher vestida de gaiola”. Mas aqui, em “Formas do nu”, o corpo tanto é vestido de “pano e feltro”, quanto de “pedra”, “cal” e “paredes”. Nesse caso, além de vestir-se com os panos dos mais diversos tecidos, o homem pode agora recobrir-se ainda de outra vestimenta, uma vestimenta com dimensão arquitetônica. Qualquer casa onde o indivíduo se encontre, more ou transite, serve-lhe de roupagem. A casa também é tecido (um envolvente, um de fora), é algo que recobre o corpo (um envolvido, um de dentro). E passar da “casa” à “cidade” constitui na obra cabralina apenas um detalhe:

³ Cf. “Formas do nu”, de *Serial*.

Passeando presente dela
 pelas ruas de Sevilha,
 imaginou injetar-se
 lembranças, como vacina,
 para quando fosse dali
 poder voltar a habitá-las,
 uma e outras, e duplamente,
 a mulher, ruas e praças (MELO NETO, 1997b, p. 77)⁴.

O corpo aqui se injeta lembranças (o seu de dentro, o seu envolvido). Mas agora se acrescenta a essa lógica de internos e de dentro um viés de reciprocidade: tanto as “lembranças” são habitações do indivíduo quanto o indivíduo pode habitá-las vez ou outra, como quem dentro de uma construção ou de um espaço de cavidade, como quem dentro, portanto, “[d]a mulher, ruas e praças” (que nesse texto são de Sevilha). Este último verso da segunda estrofe, aliás, atua como síntese precisa de outro poema, “Sevilha”, de *Quaderna*:

O sevilhano usa Sevilha
 com intimidade,
 como se só fosse a casa
 que ele habitasse.
 Com intimidade ele usa
 ruas e praças;
 com intimidade de quarto
 mais que de casa.
 Com intimidade de roupa
 mais que de quarto;
 com intimidade de camisa
 mais que casaco.
 E mais que intimidade
 até com amor,
 como um corpo que se usa
 pelo interior (MELO NETO, 1997a, p. 238).

Aí, a palavra a que mais a voz poética recorre para comentar sobre Sevilha é “intimidade”. Com efeito, Sevilha, para João Cabral, era uma cidade íntima: lá viveu pelo menos dez anos de sua vida, com cargo na diplomacia⁵. Do princípio ao fim, o poeta articula uma gradação decrescente: Sevilha é íntima como uma casa (mas uma casa conhecida), uma casa a que se frequenta, como quem frequenta um quarto; só que, mais além, a intimidade é

⁴ Cf. “O profissional da Memória”, de *Museu de tudo*.

⁵ Para maiores detalhes sobre a presença da Espanha em João Cabral, sugerimos a leitura de *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*, de Ricardo Souza de Carvalho.

menos da construção que de vestimentas, e, dessas, melhor sendo de “camisa” “que casaco”, já que mais próxima ao corpo, mais íntima. Por fim, o máximo da intimidade: corpo ao corpo. Essa intimidade mais íntima (com o perdão da redundância) nada mais encerra do que a própria intimidade de sair pelas ruas de Sevilha, porque também seus “bairros mais antigos [...] criaram uma urbanização do regaço”, “com ruas medindo corredores de casa”, “para quem sente nu no meio da sala/ e se veste com os cantos retirados”, “para quem quer, quando fora de casa,/ seus dentro e resguardos de quarto”, com “o aconchego que a um corpo/ dá estar noutro, interno ou aninhado” (MELO NETO, 1997b, p. 30)⁶. À semelhança do poema anterior, a interação cidade/homem é tão forte que se pode falar em “urbanização do regaço” e em “regaço urbanizado”. E eis o que Le Corbusier, coincidentemente ou não, afirma: « *Nos maisons font des rues et les rues font des villes et les villes, c'est un individu qui prend une âme, qui sent, qui souffre et qui admire* » (LE CORBUSIER, 1925, p. 7)⁷. Também para o arquiteto há uma relação possível e íntima entre cidade e homem, como se um advindo do outro. A lógica serial da casa à cidade é pouco imprevista (já que do mesmo domínio), mas a inversão da cidade como indivíduo com vida pulsante e com traços humanos conserva a frase num padrão que é o mesmo do de João Cabral. Num e noutro, a arquitetura atua como fenômeno concreto mas vivo, e vivo porque embrenhado com consistência na vida humana, e isso a tal ponto que, como imagem, podemos encontrar a articulação de uma realidade (a do homem) na dimensão mais íntima da outra (a arquitetônica).

Primeira conclusão quando lidamos com textos como os citados (e tantos outros semelhantes, de Cabral): há uma série aí. Algo dentro de uma pessoa, a pessoa mesma, a roupa que ela veste, o quarto, a casa, a cidade. Essa ordem não precisa ser estritamente seguida, daí que, em alguns casos, se passe logo da pessoa ao espaço urbano, ou vice-versa, ou desses para outro da série indicada. Segunda conclusão: como há intimidade, pode-se falar em “habitação”. Cada um na série é uma *machine à habiter*, ou seja, passível de habitação, de ser frequentado, de deixar-se correr fora adentro, por dentro,

⁶ Cf. “A urbanização do regaço”, de *A educação pela pedra*.

⁷ “Nossas casas formam ruas e as ruas formam cidades, e as cidades são um indivíduo que adquire alma, que sente, que sofre e que admira” (LE CORBUSIER, 1925, p. 7 – Tradução nossa).

dentro afora. Terceira conclusão: essas habitações podem se realizar em quiasmo, isto é, o que habita é também habitado pela coisa habitada:

Tenho Sevilha em minha casa.
 Não sou eu que está *chez* Sevilha.
 É Sevilha em mim, minha sala.
 Sevilha e tudo o que ela afia (MELO NETO, 1997b, p. 340).

[...] que onde quer que estejamos sozinhos
 nos traz Sevilha, seu dentro íntimo,
 de uma casa que vai comigo
 e que invoco quando é preciso (MELO NETO, 1997b, p. 343)⁸.

Nesses fragmentos, a reciprocidade se dá na cidade que está na casa, na cidade que está no indivíduo, na casa que está nele. É verdade que, muitas vezes, essas habitações são mencionadas como resultado da memória; quando não, parecem soar como algo do tipo. Há nisso um pouco da lógica entre símile e metáfora, visto que, substancialmente as mesmas, mas distintas quanto à presença/ausência do índice gramatical de comparação e da qualidade posta em jogo aí. Sendo ou não resultado mnemônico, a série de habitações distorce o olhar sobre a realidade e situa o indivíduo numa complexa teia de relações. Para registrar certas experiências (muitas das quais depositadas na memória), a voz poética de Cabral convoca artifícios de cunho arquitetônico. Esses artifícios, no fundo e por fim, sintetizam a própria relação do indivíduo tratado em versos com o mundo e, em resposta ou estímulo, do mundo para com ele.

2. O tempo é capaz de linguagem

Se há lembranças e se entra em pauta a memória, haverá nisso também passagem e presença do tempo:

2
 O tempo então é mais que coisa:
 é coisa capaz de linguagem,
 e que ao passar vai expressando
 as formas que tem de passar-se.
 [...]

⁸ Respectivamente, “Sevilha em casa” e “Sevilha de bolso”, de *Sevilha andando*.

Sanhaços, galos-de-campina,
ferreiros, com ferro no estilo:
todos vêm mostrar como passa,
em sintaxes de todo tipo,

o tempo que de nós se perde
sem que lhe armemos alçapão,
nem mesmo agora que parece
passar ao alcance da mão [...].

4

Então o alpendre e a bagaceira
se transformam em laboratório:
pois vistas a esse tempo lento,
como se sob um microscópio,

as coisas se fazem mais amplas,
mais largas, ou mais largamente,
e deixam ver os interstícios
que a olho nu o olho não sente,

e que há na textura das coisas
por compactas que sejam elas;
laboratório: que parece
tornar as coisas mais abertas

para que as entremos por entre,
através, do fundo, do centro;
laboratório: onde se aprende

a apreender as coisas por dentro (MELO NETO, 1997a, p. 322-325)⁹.

“O tempo” tanto é “coisa” (o que realça sua materialidade), quanto “coisa capaz de linguagem”: o tempo comunica, ou melhor, expressa-se ao longo de sua passagem. O tempo não é algo parado, é fenômeno em-trajeto. Até certo ponto, a visualidade do tempo é adquirida pelos índices da natureza e do entorno: os animais citados e a calmaria do alpendre em que se localiza a voz que fala no poema. Como comunica, o tempo traz “sintaxes de todo o tipo” (faz também parte da realidade da palavra). O “tempo lento” referido no texto propicia uma leitura miúda do mundo, daí a expressão “sob um microscópio”. Em outras palavras, esse “tempo lento” deixa ver inclusive “os interstícios”, o “que a olho nu o olho não sente”. Detalhe: esse que fala no poema o faz justamente porque, parado num alpendre em meio à tranquilidade de um meio-dia, consegue apreender com igual tranquilidade até as minúcias do que se encontra ao seu redor. Mas não basta apenas olhar: é preciso mirar com atenção, com cuidado: «*On ne voit que ce qu'on regarde*» (MERLEAU-PONTY, 1997, p. 17)¹⁰.

⁹ De “O alpendre no canavial”, de *Serial*.

¹⁰ “Não se vê senão o que se observa” (MERLEAU-PONTY, 1997, p. 17 – Tradução nossa).

Essa defesa de um olhar atento quanto aos fenômenos do mundo reflete, em outro nível, a própria defesa do poeta por uma poesia que atraia, exija releitura:

Essa espécie de poesia, geralmente, e hoje em dia sobretudo, atinge mais facilmente o leitor. Ela é escrita em linguagem corrente, não por amor à linguagem corrente, mas como um resultado de sua pouca elaboração. Também porque é pouco elaborada ela desdenha completamente os efeitos formais e tudo o que faça apelo ao esforço e à inteligência. Por outro lado, o tom nela é essencial. É através do tom, de suas qualidades musicais, e não qualidades intelectuais ou plásticas, que ela tenta reproduzir o estado de espírito em que foi criada. Muitas vezes, mais do que pelas palavras é pela entonação que o autor penetra em sua atmosfera. É uma poesia que se lê mais com a distração do que com a atenção, em que o leitor mais desliza sobre as palavras que as absorve. Vagamente, para captar das palavras, sua música. É uma poesia para ser lida mais do que para ser relida (MELO NETO, 1997c, p. 59-60).

Fragmento de uma conferência dada pelo poeta em 1952 e intitulada “Poesia e composição”, o texto acima trata de um tipo de poesia exatamente antípoda a que João Cabral desejava. Para alcançarmos muito daquilo que é sua poesia, como discurso e prática, basta-nos ler as palavras desse trecho em sentido oposto. O resultado, em grande medida e embora não absolutamente, será a poética de João Cabral de Melo Neto. Segundo o escritor, faz-se necessária uma poesia da qual o leitor absorva as palavras, “poesia para ser [relida] mais do que para ser [lida]” (MELO NETO, 1997c, p. 59) e declamada.

Ainda quanto a “O alpendre no canavial”, é essa visão dos interstícios que permite, em seu contexto e na realização da poética do escritor, “tornar as coisas mais abertas”, “por compactas que elas sejam”: «*Tous mes déplacements par principe figurent dans un coin de mon paysage, sont reportés sur la carte du visible. Tout ce que je vois par principe est à ma portée, au moins à la portée de mon regard, relevé sur la carte du ‘je peux’*» (MERLEAU-PONTY, 1997, p. 17)¹¹. A voz poética de “O alpendre no canavial” chega a defender com firmeza um olhar que, diante das coisas no mundo, “pode” sobre elas: “para que as entremos por entre,/ através, do fundo, do centro;/

¹¹ “Todos os meus deslocamentos figuram por princípio num ângulo de minha paisagem, são registrados sobre o mapa do visível. Tudo o que eu vejo está por princípio ao meu alcance, ao menos ao alcance de meu olhar, elevado sobre o mapa do ‘eu posso’” (MERLEAU-PONTY, 1997, p. 17 – Tradução nossa).

laboratório: onde se aprende/ a apreender as coisas por dentro” (MELO NETO, 1997a, p. 325)¹².

No caso de “O alpendre no canavial”, essa poesia articuladora de fenômenos parte, repetindo, da dimensão do tempo. E fato curioso: assim como o poeta dá a ver por dentro a matéria bruta e concreta, também faz do tempo realidade de maior carnadura. Afinal, “a minha idéia [sic] de poesia é dar corpo, dar imagem ao pensamento, à idéia [sic].” (*apud* ATHAYDE, 1998, p. 73)¹³. Tanto é assim que (afirmações do poema): “o tempo [...] de nós se perde”, “nem mesmo agora que parece/ passar ao alcance da mão”. Porque, também o tempo é capaz de internalidades e externalidades; propício, por conseguinte, a habitações:

Ele ocorre vazio, o tal tempo ao vivo;
e como além de vazio, transparente,
habitar o invisível dá em habitar-se:
a ermida corpo, no deserto ou alpendre.
Desertos onde ir viver para habitar-se [...].
(MELO NETO, 1997b, p.25)¹⁴.

“O tempo”, que, “além de vazio” é “transparente”, por sua vacuidade possibilita ao corpo dupla habitação: “habitar o invisível dá em habitar-se”. Aqui o tempo não vem de dentro, está fora, é espaço onde se pode habitar. Mas dada sua vacuidade constitutiva, “o corpo” (que é “ermida”; construção, portanto) ao habitar nele, habita-se a si próprio. Outra vez, como em “Fábula de Anfion”, deparamos com a imagem do “deserto” e, como em “O alpendre no canavial”, com a imagem do “alpendre”, espaços onde se pode lidar com o tempo. No caso do deserto, pela aspereza e presença da luz; no caso do alpendre, por ser ambiente arejado e aberto também à presença da claridade.

A “expressão verbal em si mesma, ainda quando reduzida a blocos nominais, atômicos, é serialidade” (BOSI, 1977, p. 24). Em outras palavras:

¹² Essa discussão dos fenômenos em João Cabral nos obrigaria a considerações no campo da imagem numa dimensão que extrapolaria os limites e pretensões de nosso estudo aqui. Para maiores detalhes nesse sentido, sugerimos a leitura de nossa tese de doutorado (*A curvatura das retas e a linearidade das curvas*), onde abordamos implicações dessa ordem.

¹³ Originalmente, entrevista a Marilourdes Ferraz, *Diário de Pernambuco*, Recife, 11 de maio de 1980.

¹⁴ De “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’”, de *A educação pela pedra*.

O modo encadeado de dizer a experiência renunciou, por certo, àquela fixidez, àquela simultaneidade, àquela forma-dada-imediatamente do modo figural de concebê-la. A frase desdobra-se e rejunta-se, cadeia que é de antes e depois, de ainda e já não mais. Existe no tempo, no tempo subsiste. Para o emissor que a profere, para o receptor que a ouve, sílaba após sílaba (BOSI, 1977, p. 24).

Essa serialidade apontada por Bosi é de cunho linguístico e decorre em virtude da natureza da frase, caracterizada por ordenar a(s) experiência(s) contida(s) em si de uma forma linear, respeitando nisso a própria ordem da enunciação (na sequência dos vocábulos e às expensas do tempo, portanto). Recitar um poema é sempre um exercício de anunciar um termo que se segue a outro; em imagens, portanto, que se sequenciam, que se entregam em contato ou conflito. O tempo que apontamos em Cabral vai além desse linguístico. É um tempo interno, presente no âmago da forma: no conteúdo. Então sua poesia seria narrativa? Não, já que na narrativa o tempo é elemento constituinte básico, imprescindível e, no geral e portanto, bem demarcado no interior da trama (a não ser que de um tempo psicológico, onde os cálculos se diluem). O tempo cabralino não se encaixa perfeitamente nesse perfil narrativo, tampouco se enquadra naquele de um Gênero Lírico ideal, onde a temporalidade é completamente fluida, incontável, lançada no vácuo de uma dimensão em que a cronologia, como as demarcações espaciais, foram anuladas. Assim seria em Cabral se sua poesia proclamasse o de-dentro de um sujeito lírico. Só que sua poesia realiza-se como externalidade, como de um olhar solto no mundo. Mesmo quando aparentemente fruto da memória, a poesia de Cabral é mais de discurso objetual. A voz poética da obra cabralina (ao menos dessa que evidenciamos aqui) realiza-se num espaço geralmente bem-definido: uma casa, um cemitério, uma rua, uma cidade (por vezes, até, essas realidades vêm nomeadas). No fundo, elas se revelam como resultados de uma *mimese*. Tal retrato do mundo, no entanto, constrói-se a partir de um olhar que se move por entre as coisas e, de certa maneira, por dentro delas, a ponto de até cruzar um fenômeno com outro:

A ampliação do campo referencial, no entanto, não chega a significar uma grande ruptura no modo de apreendê-lo. Rejeição da subjetividade, antiilusionismo, mineralização da existência são traços recorrentes da trajetória de João Cabral. O que não implica o mero 'descritivismo impessoalizador' de poemas 'aparentemente circunstanciais e fotográficos'. No poeta, o desafio da paisagem surgirá sob a forma de signos a decifrar, e, no texto, um aspecto sistêmico prevalecerá sobre o dado empírico (SECCHIN, 1985, p. 95-96).

Complicações como essas do tempo apontam em João Cabral não só uma poesia da *mimese*, mas também do *entre*: da invenção. Uma invenção tão bem construída que, ao final, pensamos ter passado somente por terrenos miméticos: pensamos ter lidado com retratos exatos e tranquilos de uma bailadora, de uma casa, de um cemitério, de uma rua, de uma cidade. Daí entendermos que realidades do campo arquitetônico (como as apontadas na série acima) apareçam certas vezes com um ar de fluidez ou labilidade incomuns à matéria rígida das construções: *vide*, como ilustração, a mulher que é casa ou a casa que tem estâncias de mulher. Em "O alpendre no canavial", outro exemplo, o tempo tanto é um "vazio" quanto realidade que "parece passar ao alcance da mão".

Em se considerando todo o exposto, vemos que se arma na obra de Cabral uma complexa rede de informações, o que situa sua poesia bem mais além dos recorrentes conceitos de contenção e disciplina. Já pelo título do poema deste último fragmento conseguimos ter noção dessa complexidade: "Bifurcados de 'Habitar o tempo'". "Habitar", portanto e mais uma vez, metáfora arquitetônica. Mas o espaço habitado é o tempo. E, por habitar-se o tempo, se encontra aqui nova realidade espacial (arquitetônica, por contiguidade): a bifurcação. Em termos concretos, essa encruzilhada nos conduz ao verso-síntese do poema: "habitar o invisível dá em habitar-se"¹⁵.

E o que aprendemos disso tudo? Habitar o que quer que seja demanda presença do tempo. Mesmo porque, é preciso tempo para que, no domínio das coisas (repetindo): "as entremos por entre,/ através, do fundo, do centro;/ laboratório: onde se aprende/ a apreender as coisas por dentro" (MELO NETO, 1997a, p. 325). Esses versos nos direcionam de novo à dimensão da "porta

¹⁵ Também em nossa tese trabalhamos mais pormenorizadamente sobre essas questões de instabilidade e labilidade da imagem (algo aparentemente atípico numa poesia tão cerrada e cerebralina, como é a de Cabral).

aberta”, sinal de passagem e trânsito. Habitar, que é signo de razoável estaticidade quanto ao aspecto verbal, implica, nesse caso, movimento. Ir e vir, um e outro. Daí, também, que a ocasião de habitar fosse recíproca na série apontada no subtítulo anterior (algo dentro de uma pessoa, a pessoa mesma, a roupa vestida, o quarto, a casa, a cidade): a reciprocidade reforça o movimento e possibilita que qualquer construção arquitetônica ou urbanística, de apenas bruta e concreta, torne-se mais palpável, mais adequada à intimidade.

3. Uma arquitetura se faz

Mas esse corpo, essa casa e essa cidade, mergulhados e movidos pelo tempo, tornam-se também perfis de linguagem.

1
Ela tem tal composição
e bem entramada sintaxe
que só se pode apreendê-la
em conjunto: nunca em detalhe (MELO NETO, 1997a, p. 283)¹⁶.

O poema “Escritos com o corpo”, do qual faz parte a estrofe transcrita, aborda, como assunto, a “composição” e “bem entramada sintaxe” de uma certa “ela”. No mais das vezes, seguimos na leitura das quatro partes que compõem “Escritos com o corpo” com a ignorância acerca da identidade de quem se fala aí. O mais inusitado nessa suspensão da identidade de “ela” é que João Cabral não se eximia de indicar nomes ou epítetos, quer internamente ao texto, quer como epígrafe ou dedicatória. Qualquer que fosse o caminho, havia uma citação nominal. Aqui, o que ocorre é o vazio (ou quase). E o vazio num poema em que João Cabral cita clara e repetidamente o nome de um pintor (Mondrian), com cuja obra é comparada, na parte II, aquela produzida por “ela”: “De longe como Mondrians/ em reproduções de revista/ ela só mostra a indiferente/ perfeição da geometria” (MELO NETO, 1997a, p. 283-284). Às vezes paira a impressão de que cada parte das quatro do poema aborda referentes distintos um dos outros, o que, no conjunto, comporia os “escritos com o corpo” de que trata o título. Passadas essas dúvidas de

¹⁶ De “Escritos com o corpo”, em *Serial*.

primeira leitura, aparecem na terceira parte duas estrofes que parecem pôr fim ao suspense; excluem, ao que tudo indica, a polivalência temática:

Quando vestido unicamente
com a macieza nua dela,
não apenas sente despido:
sim, de uma forma mais completa.

[...]

É que o corpo quando se veste
de ela roupa, da seda ela,
nunca sente mais despido
como com as roupas de regra (MELO NETO, 1997a, p. 284-285).

Essa “ela” inicial, como em todo o texto, nada mais seria que a “seda”, como tecido e roupa: “de ela roupa, da seda ela”. Com a “seda”, pois, seriam possíveis escritos no corpo. Porque a seda, quando vestimenta no corpo, faz-se linguagem:

Apenas um corpo completo
e sem dividir-se em análise
será capaz do corpo a corpo
necessário a quem, sem desfalque,
queira prender todos os temas
que pode haver no corpo frase:
que ela, ainda sem se decompor,
revela então, em intensidade (MELO NETO, 1997a, p. 283).

O corpo com a seda é frase e, se assim o é, gera, a seu tempo e em seu todo, escritos, aqueles mencionados pelo nome do poema. Além disso, essa imagem constitui, no seu tempo, lembrança, memória, mas memória do ter-sido-visto, sendo agora passível de ser lida como escritos que têm o corpo por suporte: “Está, hoje que não está,/ numa memória mais de fora./ De fora: como se estivesse/ num tipo externo de memória” (MELO NETO, 1997a, p. 285). O que, naturalmente interno, salta aqui a uma externalidade não só possível mas já-existente. Essa mudança do interno para uma vivência externa reflete, de antes, a passagem, o trânsito, o “por-onde”. João Cabral, tendo tudo para ser o escritor da estabilidade (dado o manejo com “coisas”), faz do impensável o possível, através da imagem. No fundo e por fim, essa poesia em que se destacam artifícios de movimento, defendendo também a presença da metalinguagem, acaba por articular à própria poesia o frescor de uma liberdade de “portas abertas”.

E se até o tempo e o corpo ganham em Cabral oportunidade de linguagem, por que a cidade (outro assunto tão aproveitado) não ganharia também?

Diversas coisas se alinham na memória
numa prateleira com o rótulo: Recife.
[...]
os sobrados, paginados em *romancero*,
várias colunas por fôlio, impressados.
(Coisas de cabeceira, firmando módulos:
assim, o do vulto esguio dos sobrados.) (MELO NETO, 1997b, p. 6).

Os versos iniciais de “Coisas de cabeceira, Recife” lembram outros de “Coisas de cabeceira, Sevilha” (ambos de *A educação pela pedra*): “Diversas coisas se alinham na memória/ numa prateleira com o rótulo: Sevilha.” (MELO NETO, 1997b, p. 13). E eis que ambas as cidades também se constituem como linguagem. Nesse caso, “os sobrados” foram “paginados em *romancero*”, e as “várias colunas” estão organizadas em “fôlio”, como em um livro.

Em “Paisagem tipográfica”, do livro *Paisagem com figuras*, se robustece a realização tipográfica apenas sugerida nos dois poemas anteriores. Eis o que os versos agora salientam:

Nas vilas em linhas retas
feitas a componedor,
nas vilas de vida estrita
e impressas numa só cor
[...]
foi que achei a qualidade
dos livros deste impressor
e seu grave ascetismo
de operário (não de Dom) (MELO NETO, 1997a, p. 134).

Vilas todas “impressas” como “livros” de um (“deste”) “impressor”. E se são livros, mesmo referencialmente arquitetônicos e urbanísticos, podem ser lidos com a tranquilidade de quem assegura a tudo a mesma dinâmica que se aplica a um poema:

Enquanto com Max Bense eu ia
como que sua filosofia
mineral, toda esquadrias
do metal-luz dos meios-dias,
arquitetura se fazia:
mais um edifício sem entropia,
literalmente, se construía:
um edifício filosofia.

Enquanto Max Bense a visita
e a vai dizendo, Brasília,
eu também de visita ia:
ao edifício do que ele dizia:
edifício que, todavia,
de duas formas existia:
na de edifício em que se habita
e de edifício que nos habita (MELO NETO, 1997b, p. 43-44).

“Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961”, um poema de *Museu de tudo*, é mais um exemplo, entre outros, de quem realiza arquitetura quando na verdade construía discurso (“filosófico”, aqui). De tão bem armada, essa “filosofia mineral” de Bense se revelava “edifício”: um “edifício filosofia”. Um “edifício” que, como em outras oportunidades, apresenta via dupla: “em que se habita” (porque construção) e “que nos habita” (porque registro do saber). Em João Cabral, esse trânsito entre simultaneamente habitar e ser habitado é tanto possível quanto provável: a palavra como arquitetura e a arquitetura como palavra. Nada mais visível e previsível num escritor que encarava sua própria poética como devedora à arquitetura.

Não deixa de ser verdade que há casos em que o trânsito palavra-arquitetura ou arquitetura-palavra aparenta não se realizar tão tranquilamente:

Na poesia dele não se habita.
Lava-se de ti, com água fria (MELO NETO, 1997b, p. 246).

A linha entre ler conviver
se dissolve como em milagre;
não nos dão seus municípios
mas outra nacionalidade,

até o ponto em que ler ser lido
é já impossível de mapear-se:
se lê ou se habita Alberti?
se habita ou soletra Cádiz? (MELO NETO, 1997b, p. 249-250)¹⁷.

Nesses textos, sobressai-se ou a impossibilidade (uma poesia sem alojamentos para habitação) ou a dúvida (a labilidade entre ler-habitar o escritor Alberti ou habitar-ler a cidade de Cádiz). No primeiro poema, a impossibilidade de se habitar a poesia de William Empson não exclui, contudo, a interação palavra-arquitetura (por dialética, o não confirma o sim da ocorrência comparativa). No segundo poema, a relação é tão possível e tão

¹⁷ De, respectivamente, “A poesia de William Empson” e “A literatura como turismo” (ambos de Agrestes).

real que acaba proporcionando labilidade. Não basta apenas o ir-e-vir, trânsito de um canto a outro: indistingue-se a fronteira; o quando um, quando outro; o momento palavra, o momento arquitetura. Já não se sabe aqui quem habita ou é habitado, se não os dois a um só tempo. Essa indistinção aprofunda, de certo modo, o vínculo recíproco entre as realidades da série que apontávamos mais acima. Afinal:

Il faut que soyons libres à l'égard de toute intuition définitive – et le géométrisme enregistre des intuitions définitives – si nous voulons suivre [...] les audaces des poètes qui nous appellent à des finesses d'expérience d'intimité, à des « échappées » d'imagination. (BACHELARD, 1961, p. 241)¹⁸.

Mesmo se declarando altamente devedora à arquitetura, a poesia de Cabral partilha também das curvas, dos interstícios, até porque, se assim não fosse, cairia por terra a pretensão de uma poética do “portas por-onde”. O geometrismo que qualquer discussão no campo da arquitetura comporta, tende a impulsionar um registo de “intuições definitivas” (seguindo as palavras de Bachelard). Por isso, é preciso que João Cabral também rompa com a estabilidade de juízos certos e pré-moldados: mesmo no que é estável, habita o que desassossega, o que transige o desenho do real, o que fratura a estabilidade dos entes e os dá a ver na fragilidade de fenômenos passíveis de uma leitura imaginativa (de imaginação minguada, é bem verdade, mas ainda assim imaginativa). E é dessa maneira que o escritor preserva a possibilidade de uma poética do “portas por-onde”, de uma poesia em “alma todoaberta”. Se não fosse assim, essa poética não revelaria o que revela: que o que está dentro também pode ir afora (e vice-versa); que o que é micro pode conter o macro e o macro pode caber perfeitamente no que é micro; que o que é palavra pode ser um edifício e o que é edifício pode também ser lido que nem a uma palavra, poema, poesia.

¹⁸ “É preciso que sejamos livres relativamente a toda intuição *definitiva* – e o geometrismo registra intuições definitivas – se quisermos seguir [...] as audácias dos poetas que nos chamam a finezas de experiência íntima, a ‘escapadelas’ de imaginação” (BACHELARD, 1961, p. 241 – Tradução nossa).

Referências

ATHAYDE, Félix. **Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Mogi das Cruzes/SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **La poétique de l'espace**. 3 ed. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1961.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1977.

CARVALHO, Ricardo Souza de. **A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

LE CORBUSIER. **Vers une architecture**. 11 éd. Paris: Les Éditions G. Crès et Cie, 1925.

MELO NETO, João Cabral de. **Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

MELO NETO, João Cabral de. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997c.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'œil et l'esprit**. France: Gallimard, 1997.

OLIVEIRA, Fábio de. **A curvatura das retas e a linearidade das curvas**: um estudo comparado entre João Cabral, Piet Mondrian e Joan Miró. São Luís/MA: EDUFMA, 2018.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral**: a poesia do menos. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.