

PERCORRER POR DENTRO, VISITAR: UMA LEITURA DE A MULHER E A CASA, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Diana Junkes Martha TONETO¹

- **RESUMO:** O objetivo deste artigo é tecer algumas considerações sobre a poética cabralina a partir da leitura do poema *A mulher e a casa*, publicado em *Quaderna*. Para tanto, serão usados instrumentais da semiótica de linha francesa, notadamente, os conceitos de tensividade, iconicidade e plasticidade, pois se acredita que tal arcabouço teórico permite reflexões interessantes sobre o poema e, extensivamente, sobre o projeto poético de Cabral, apreensível em sua leitura. Mais do que pontuar a existência da figura feminina, do erotismo ou dos diálogos com Le Corbusier, todos esses aspectos importantes para o texto em questão, pretende-se mostrar como essas instâncias articulam-se em regime de mistura, configurando um adensamento da palavra poética, de modo que se pode perceber a conversão da linguagem dos objetos – *casa, mulher* em objeto da linguagem – *poema*. A plasticidade do signo poético seduz o leitor e este, manipulado pela estesia do texto, aceita a jornada. Entre a fratura e a escapatória, é instaurado, então, o espaço intervalar da leitura.
- **PALAVRAS-CHAVE:** João Cabral de Melo Neto. *A Mulher e a Casa*. Semiótica tensiva. Iconicidade. Plasticidade.

Uma leitura, algumas escolhas

João Alexandre Barbosa (1975), em *A Imitação da Forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*, logo nas páginas iniciais, afirma que toda leitura do poema termina por uma extração da linguagem pela linguagem. É tarefa do crítico, portanto, proceder a esse gesto extrativo sem tornar árido o território do poético: para um mesmo poema cabem muitas análises, e a crítica não deve restringir a leitura do texto, que é sempre *uma* leitura, mas ampliá-la; como disse várias vezes o mesmo João Alexandre Barbosa, “a tarefa da crítica é perguntar”. Neste artigo, o olhar inquiridor dirigido ao poema *A Mulher e A Casa*, de João Cabral de Melo Neto, é semiótico, especificamente, semiótico-tensivo; isso significa que as escolhas de leitura aqui realizadas não são aleatórias: elas partem de uma percepção do texto artístico que prioriza a gradação como modo de produção de sentido, em termos de contraponto e reiteração, intensidade e extensidade, e também entende que esta produção de sentido é mediada pelo corpo do sujeito (poeta, eu-poético, leitor) que, ao perceber o mundo, significa-o.

¹ UNAERP – Universidade de Ribeirão Preto. Curso de Letras. Ribeirão Preto – SP – Brasil. 14110-000 – dianarud@uol.com.br; dtoneto@unaerp.br.

Considera-se aqui o poema como um sistema semissimbólico em que a proximidade entre os planos de conteúdo e expressão é acentuada não apenas pela correspondência entre elementos isolados, mas, sobretudo, entre categorias presentes em um e outro plano (FLOCH apud SILVA, 1995, p.55-60), ou ainda, como ensina Marchezan (2004, p.150), “[...] sistema semissimbólico é aquele em que o significante significa [...]”². Amalgamados, conteúdo e expressão engendram, tensivamente, a significação: a organização sintática, a estruturação do texto, os jogos sonoros, enfim, os múltiplos elementos que permitem dizer que se trata de um texto poético são espelhos do dinamismo e da tensividade que modulam a relação do homem com o entorno: o *ser e o estar no mundo*, como diria João Cabral.

Sobre a poética cabralina

O Cabral aqui apresentado não é de modo algum um lírico nos moldes tradicionais; tampouco é o antilírico a que muitos se referem, ao menos não o é no sentido comumente atribuído ao prefixo *anti*. O (anti)lirismo cabralino de se que tratará aqui, ao longo da leitura do poema *A mulher e a casa*, configura-se, segundo o que aponta Donald Schüler (apud BRANDÃO, 1992, p.43): se entendido etimologicamente, *anti* é estar em posição de diálogo e não necessariamente em posição antagonônica. Assim, a antilira cabralina é aquela que, ao dialogar, subverte; ao negar o falar de si, fala de si pelas coisas; ao negar a melodia, privilegia o ritmo. Ao privilegiar o ritmo, não canta, mas percebe, pelo “olhar-tátil” (LIMA, 1995, p.300), a regularidade e a cadência, usufrui do contraponto e da reiteração. O ritmo da poesia cabralina é, pois, condicionado pela visualidade que impulsiona também a preocupação plástica tão recorrente em sua obra. É através do percurso do olhar que João Cabral dialoga com as formas do mundo, proferindo sua linguagem áspera:

Tenho a impressão de que a poesia puramente lírica é a poesia cantada. [...] [Eu] realmente não tenho ouvido para música. [...] Mas o negócio é que música não é só melodia. Música é ritmo também. E minha poesia é musical, no sentido de que é fortemente rítmica. [...]

Procuo fazer uma poesia que não seja asfaltada, que seja um calçamento de pedras, em que o leitor vá tropeçando e não durma, nem seja embalado. [...] Ritmo não é velocidade, ritmo é cadência, ela pode ser rápida ou lenta. (MELO NETO, 2003, p.154-160)³.

² A consideração do poema como sistema semissimbólico pela semiótica greimasiana é relativamente bem aceita, e acreditamos que dispensa aqui maiores digressões. Para detalhamento sobre a eficácia do conceito de semissimbolismo nas artes verbais e visuais, confira Pietroforte (2007).

³ As citações referem-se à entrevista de João Cabral de Melo Neto concedida a José Geraldo Couto, em 1994, para o “Caderno Mais!” da Folha de São Paulo. Posteriormente, essa entrevista foi, em conjunto com outras,

O lirismo cabralino é um lirismo de tensões, em que o ritmo e a cadência são fundamentais tanto quanto é fundamental o tropeço do leitor, forçado pelo *cante a palo seco*, “vibrante e forte”, como aponta Marchezan (2003, p.191), que fala de si pelo falar das coisas; entre o distanciamento desejado do objeto e a conformação do objeto no poema, reside a pedra de toque da obra cabralina: a imitação da forma. Nesse ponto, parece estabelecer-se a tensão máxima do lirismo em Cabral – a mulher e a casa, por exemplo, mais do que cantadas, são imitadas sob diferentes prismas, de modo que o sujeito poético delas não se distancia, mas a elas se funde; quando isso acontece este sujeito está falando de si:

Sempre evitei falar de mim,
Falar-me. Quis falar das coisas.
Mas na seleção das coisas
Não haverá um falar de mim?

Não haverá nesse pudor
De falar-me uma confissão,
Uma indireta confissão,
Pelo avesso, e sempre impudor?
(MELO NETO, 2007, p.9).

A corporalidade da escritura é, conseqüentemente, a escritura da corporalidade do poeta que *sente e percebe* o mundo através e na medida exata dos objetos imitados. Portanto, em João Cabral, o exercício de falar da coisa, a tentativa de desmetaforização, “[...] transforma o discurso da imagem [percebida] na própria imagem do discurso poético [proferido].” (BARBOSA, 1975, p.170) e devido a isso o poeta, arquiteto da linguagem, integra-se às camadas mais profundas do *fazer*: aquilo que era “emoção abstrata causada pela imagem passa a ser imagem concreta imitada”; aquilo que era pulsão lírica converte-se em concretude poética, em lirismo subversivo.

Ao voltar-se sobre as próprias engrenagens, a partir do movimento centrípeto da imitação da forma, a poesia cabralina questiona-se sobre os objetos do mundo, questiona-se a si mesma e ao fazer poético de que é fruto. Evidentemente, isso faz todo o sentido em uma poética que é herdeira de preceitos poéticos da modernidade em que a metalinguagem é crucial:

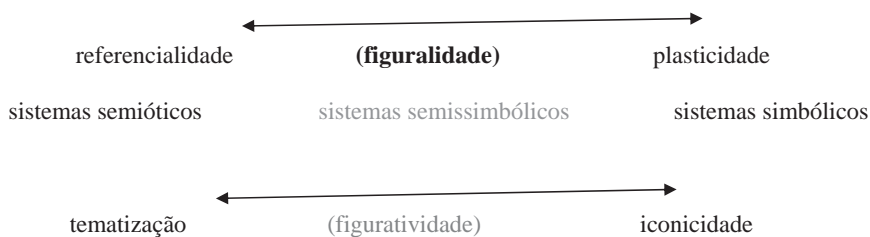
A obra de João Cabral [...] figurativiza mesmo uma concepção teórica que, mais do que dar conta de sua poesia, encontra ecos nas concepções poéticas da chamada poesia da modernidade. [...] [Encontramos na] obra do poeta uma crítica permanente da poesia, uma atitude de desconfiança com relação à tradição, com relação ao código que a veicula, e numa relação em cadeia com o universo de valores sobre os quais se assenta

organizada em livro e publicada em 2003.

toda a sociedade. Trata-se [...] de uma poesia que questiona o seu modo de produção enquanto poesia dentro dos limites do próprio poema, instaurando, a todo momento, uma tensão que convida o leitor, mais que a decifrá-la, recifrá-la. (BALDAN, 1992, p.79).

O primeiro passo para a recifração da palavra poética cabralina é o estudo das atitudes do poeta diante dos objetos a imitar. João Cabral é movido por um *querer-fazer*, ou talvez até um *dever-fazer* criativo, que o mobiliza a *competencializar-se* para *realizar a performance* da imitação da forma. Essa competência, que faz convergir *mimesis e poiésis*, é atingida pela aprendizagem do olhar que se multiplica em ritmo, cadência e, sobretudo, na linguagem dos objetos, em seu modo de ser (BARBOSA; STERZI, 2006). Podemos dizer que em João Cabral a imitação das formas transcende a iconicidade, porque, mais do que ícones dos objetos imitados, as formas cabralinas são dotadas de plasticidade.

A iconicidade⁴ é uma forma de persuasão que cria o efeito de transferência de pregnância na relação entre o objeto e sua representação pela saturação de figuras (TEIXEIRA, 2004). A figuratividade do texto é resultado do processo de criação estética do poema à medida que este possibilita a passagem da tematização à iconicidade; quando a iconicidade se intensifica ao extremo, a referencialidade cede lugar a uma plasticidade que também tende ao máximo. A plasticidade revela, então, um adensamento maior do signo poético, porque privilegia a focalização sobre a dimensão figurativa do discurso, e isso faz com que sejam criados efeitos plásticos a partir da materialidade discursiva, aos quais se podem chamar *figuralidade*; conseqüentemente, a plasticidade acentua a correspondência entre os planos de expressão e conteúdo. A relação entre a iconicidade e a plasticidade nada mais é do que a existência de uma qualidade segunda (plástica) que se desdobra a partir de uma qualidade primeira (icônica) (TEIXEIRA, 2004). Esquemáticamente:



Esquema 1 – Figuralidade/figuratividade.

⁴ Para ampla e instigante discussão acerca dos ganhos teóricos da utilização dos conceitos de iconicidade e plasticidade pela semiótica greimasiana, confira Teixeira (2004).

A riqueza da análise em termos de iconicidade e plasticidade está no fato de que, por meio dela, pode-se pensar na possibilidade de plenitude de uma linguagem poética que beiraria os sistemas simbólicos pelo atingimento da máxima plasticidade; ao mesmo tempo, deve-se aceitar a impossibilidade dessa plenitude, pois que, como sistema semissimbólico, no poema a plasticidade *tende ao máximo*, é um vetor orientado na direção do símbolo, mas não chega a tornar-se um. O poema é, portanto, a busca da plenitude e a afirmação de sua impossibilidade; é a revelação da falta, incompletude. Em maior ou menor grau, com variações entre os poetas, o poema e a voz do eu - poético nele instaurada expõem-nos à fratura do mundo, das coisas, do poeta – o poema é “uma indireta confissão, pelo avesso, sempre impudor.” (MELO NETO, 2007, p.9).

No evitar falar *das* coisas para falar **as** coisas, o antilirismo cabralino é sutilmente confessional: na seleção dos objetos o poeta se reconhece (SECCHIN, 1996) e reconhece a imperfeição do poema – inscrição na tela do parecer. Mas o poema, mais do que fratura, é também sua escapatória, é a transformação que a vivência sensível opera em si, quebrando estereótipos para entreabrir novas possibilidades de sentido (OLIVEIRA, 2002). Se em João Cabral a fratura engendra o poema, para além dela, o poema permite-lhe repensar o mundo das coisas, ver e dar a ver-se. Nesse lirismo de tensões, a apreensão da realidade e a imitação da forma são moduladas pelo olhar:

Dar a ver não é deixar o objeto objetivamente falar, é escolher estratégias discursivas propícias a uma simulação de objetividade, onde as impregnações mais visíveis do sujeito se camuflam em prol de uma cena em que os objetos pareçam falar de si, mas sempre por meio do sotaque de quem os vê. (SECCHIN, 1996, p.78).

Por esse mecanismo de ver e imitar o que é visto, o discurso poético cabralino é experimentado na tensão máxima entre a composição poética, fechada em si mesma, intransitiva, voltada para o significado do poema enquanto articulador do espaço real e poético, para usarmos os termos de João Alexandre Barbosa (1974), e a comunicação poética, que se abre à leitura, transitiva, voltada para a significação, segmento da realidade que ele, o poema, incorpora, aclara e intensifica. O ápice dessa tensão é a própria imitação da forma que tende à iconicidade e, mais do que isso, à plasticidade. Em *Quaderna*, onde está publicado o poema *A mulher e a casa*, isso não é diferente.

O (anti)lirismo em Quaderna

Quaderna foi escrito entre 1956 e 1959. É um livro que parece diferenciar-se dos demais porque em certa medida traz à superfície dos poemas temas líricos por

excelência, entre os quais se destacam a figura feminina e o erotismo. É justamente por isso que o lirismo de tensões já mencionado se acentua nesse trabalho de Cabral. Como uma programação matemática, os poemas são organizados em quadras/ oitavas e refletem a obsessão do poeta pela regularidade; essa preocupação com o cálculo, todavia, é também a responsável por acentuar a tensão entre a lógica matemática e geométrica e a pulsão plástica (ROLAND, 2008).

A regularidade é, sem dúvida, laço (um entre vários) que une Cabral a Le Corbusier, segundo apontam muitos estudos e como o poeta diversas vezes declarou: “Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência que teve Le Corbusier” (CABRAL, 1972 apud BARBOSA, 1990b, p.110). Em *Quaderna*, a regularidade rítmica assume função poético-comunicativa crucial; ela será a porta de entrada da poética em ação nos poemas; ao lado dela, outras lições aprendidas de Le Corbusier (1977) perpassam os textos: espaços vastos e íntimos, libertação dos estilos asfixiantes, contraste cheios e vazios, satisfação dos desejos visuais.

Para Le Corbusier (1977), o ritmo é uma equação (harmonia, igualação, compensação, estado de equilíbrio), ou seja, o ritmo é regularidade que deve ser usada em oposição a composições marcadas de arbitrariedade (acaso). Para Cabral de Melo Neto (2003), o ritmo é parte crucial da (sua) poesia, como ele disse várias vezes, inclusive em entrevista a José Geraldo Couto. Diante da regularidade rítmica de *Quaderna*, diante do controle que qualquer composição ritmada revela e da importância que assume na obra cabralina em questão, poderíamos pensar no ritmo como um grande esforço do poeta para buscar a harmonia das formas corbusianas; esforço para tratar a composição poética como trabalho de arte e não apenas inspiração (MELO NETO, 1986, p.378-379).

Aqui é preciso afastar-se do jogo de influências apontado pelo próprio poeta e lembrar que esse acaso que Le Corbusier quer evitar em suas construções e contra o qual Cabral luta em seus poemas remete à luta mallarmeana contra o acaso; por isso, podemos dizer, com Baldan (1992), que a poética cabralina *figurativiza* a concepção teórica da modernidade. A dimensão de Le Corbusier para Cabral ganha outro prisma se pensarmos no arquiteto como devedor das poéticas dos chamados “poetas malditos” franceses e também das vanguardas, sobretudo os futurismos. Nesse sentido, ambos seriam, então, herdeiros de uma mesma modernidade, de modo que em Cabral, Mallarmé e Le Corbusier são influências não excludentes, que operam em regime de mistura, porque há Mallarmé e há um Mallarmé em Le Corbusier; atuando ora intensamente, ora extensamente, cada uma dessas influências modulará o olhar e o fazer do poeta, sua percepção do fazer artístico.

Certamente, o meio mais viável para entender tudo isso é o enfrentamento dos textos, ou seja, o poema é a forma de *entender a poética de um poeta pela*

poesia, de modo que a leitura que fazemos de Cabral deve perseguir, como aponta João Alexandre Barbosa (1974, p.11), “um antes”, não a intenção do poeta, mas a do poema, porque é ele o contato com a realidade do leitor e exige deste uma leitura intervalar, livre de andaimes, talvez uma leitura abissal próxima da vertigem, pois, no intervalo, entre as linhas-versos, emaranhamo-nos e isso é o desejável (BARBOSA, 1974, 1990a). A apreensão do caráter artístico do poema e da obra de arte, de um modo geral, não é dada pela trilha do fio de Ariadne, como um roteiro, ou seja, a simples busca da compreensão não assegura a apreensão do artístico; é preciso entender que se trata de fio de Aracne: a compreensão está na própria busca, na travessia, no emaranhado do texto-tecido, *uroboro*.

Entrar no poema *A mulher e a casa* é aceitar *um* caminho e encontrar *um* poeta; não João Cabral, mas certo João Cabral, alguém cuja subjetividade pode ser fisgada do texto, e só dele, porque é no poema que, como parceiros de um mesmo jogo, poeta e leitor se encontram; o primeiro é reconhecido pelo segundo como aquele que se deixa patemizar pelas palavras-coisas, pelas imagens do mundo que o rodeiam e interferem na singularidade de sua experiência:

Do mesmo modo que ele [o poeta] cria a sua mitologia e sua linguagem pessoal, ele cria as leis de sua composição. Do mesmo modo que ele cria seu tipo de poema, ele cria seu conceito de poema, e a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura, de arte [...]. Por isso, ele procura realizar a sua obra não com o que nele é comum a todos os homens, com a vida que ele, na rua, compartilha com todos os homens, *mas com o que nele é mais íntimo e pessoal, privado, diverso de todos*. [...] A composição literária oscila entre os dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho da arte. [...] são ambas conquistas de um homem [...]. Por este lado, ambas as ideias se confundem, isto é, ambas visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem. E embora elas se distingam no que diz respeito à maneira como essa experiência *se encarna*, essa distinção é acidental [...] apenas quero dizer que a composição é um domínio *extremamente sensível* no qual prontamente repercutem as transformações que ocorrem na história literária. (MELO NETO, 1986, p. 380-381; grifo nosso).

O leitor é aquele que patemizado pela palavra sedutora do poema aceita questionar-se sobre o poema, sobre si mesmo, sobre o mundo das formas cabralinas. Como sistema semissimbólico, o poema é um texto em que a exacerbação figural parece criar um efeito de sentido cuja compreensão pode ser alcançada se se aceitar de um lado o extremo rigor construtivo do texto; e de outro, a transcendência dos limites do inteligível, posto que tal exacerbação figural passa a requerer uma abertura ao sensível e à pregnância da poesia que se ergue do texto. A leitura do poema de Cabral que será feita a seguir pauta-se, portanto, nessa abertura ao sensível (afirmada pelo próprio poeta), à pregnância

da poesia que se ergue do texto, partida de um jogo, viagem e partida, para fundar o universo poético *encarnado* na palavra e a "*cosa mentale*" que os versos de Cabral evocam.

A mulher e a casa: lirismo, tensividade, iconicidade e plasticidade

A mulher e a casa

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é por dentro
ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui
tua plácida elegância,
esse teu reboco claro,
riso franco de varandas,

uma casa não é nunca
só para ser contemplada;
melhor: somente por dentro
é possível contemplá-la.

Seduz pelo que é dentro,
ou será, quando se abra;
pelo que pode ser dentro
de suas paredes fechadas;

pelo que dentro fizeram
com seus vazios, com o nada;
pelos espaços de dentro,
não pelo que dentro guarda;

pelos espaços de dentro:
seus recintos, suas áreas.
organizando-se dentro
em corredores e salas,

os quais sugerindo ao homem
estâncias aconchegadas,
paredes bem revestidas
ou recessos bons de cavas,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que causas:
a vontade de corrê-la
por dentro, de visitá-la.

A mulher e a casa é um dos mais belos poemas de *Quaderna*. É composto de quartetos distribuídos em oito estrofes. A redondilha maior, que percorre o poema todo, é de início imperceptível, pelo inusitado que a comparação entre a mulher e a casa sugere ao leitor; nas quadras finais, porém, o ritmo das sete sílabas métricas se torna exuberante: o movimento do corpo do eu-poético que percorre a casa espelha o jogo amoroso; ambos são engendrados pelo “lirismo” *do cante* de redondilhas que garante a cadência tão valorizada por João Cabral. Já na primeira estrofe, a figura feminina e a casa emergem de comparações que tendem ora ao erotismo evocado pela primeira, ora ao rigor construtivo inerente à segunda. A imitação da mulher e da casa ocorrerá no texto em conformidade com a intensificação da função poética, entendida aqui nos moldes jakobsonianos. Quanto mais intensa a imitação das formas, mais intenso se torna o dominante poético no texto.

Um movimento de leitura inicial poderia sugerir que *A mulher e a casa*, a começar pelo título, é um poema que apresenta a forma-mulher e a forma-casa em regime de triagem (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001), isto é, ou predomina a mulher, ou predomina a casa; a comparação não chegaria a impor que mulher e casa se misturassem; o texto, segundo essa perspectiva de leitura, sugeriria apenas que a imitação da mulher pode se beneficiar dos atributos da casa e vice-versa. Nesse espectro, tanto é possível a leitura do erotismo, associado à figura feminina, quanto é viável a leitura do caráter construtivo-metalinguístico associado à casa e que mostram um Cabral leitor de Mallarmé ou de Le Corbusier.

O que se propõe aqui é que a esse primeiro movimento de leitura se sobreponha outro, que ao tratar o poema como sistema semissimbólico, marcado pela tensividade das correspondências entre expressão e conteúdo, conduza à percepção de algumas relações entre os dois planos que apontem para uma coexistência de mulher e casa em termos de regime de mistura, isto é, uma forma não assume preponderância sobre a outra, mas misturam-se de tal modo que o que é atributo de uma passa a ser da outra, sem distinção clara entre ambas; mais do que imitar a forma-mulher ou a forma-casa, ao fundi-las, o poeta imita uma forma-mulher-casa. Sob essa perspectiva, várias possibilidades de leitura do poema também se amalgamam: ao se tratar do erotismo, forçosamente estar-se-á tratando da construção e, por conseguinte, da metalinguagem; Mallarmé e Le Corbusier também falam aqui a mesma linguagem: a de João Cabral.

Há também um caminho de leitura que poderia apontar para *A mulher e a casa* como um poema em que prevalece a interioridade, inclusive pela reiteração da palavra “dentro” ao longo de todo o texto. Mas, ampliando um pouco esse ponto de vista, a interioridade torna-se ambígua, pois o dentro parece abrir-se em janelas; a mais visível delas é o “riso franco de varandas”, que na esteira do

que propõe Le Corbusier (1977), sugere a área acristalada da casa, lugar por onde deve entrar a luz; mas não só aí estão a claridade e a iluminação.

Há outros claros visíveis *nessa casa que parece sombria*. Há uma chama interna (erótica) que o poeta procura acender, enquanto percorre a casa/corpo da mulher, a que algumas reiterações sonoras abertas, no interior de pelo menos um verso em cada estrofe, aludem, considerando-se, inclusive, aquelas mais suaves; é o caso de “detrás”, “plácida”, “franco”, “para”, “será”, “suas”, “paredes”, “vazios”, “espaços”, “não”, “espaços”, “quais”, “organizando-se”, “estâncias”, “paredes” e, é claro, “vontade”; somando-se a isso, a recorrência de assonâncias em /a/, regularmente apresentadas no final dos versos pares, com exceção de *revestidas* que está em verso ímpar, também evoca luminosidade, como se esta entrasse pelas “janelas” da casa-poema: “claro”, “elegância” e “varanda”; “nunca”, “contemplada”, “contemplá-la”; “abra”, “fechadas”; “nada guarda”; “áreas”, “salas”; “aconchegadas”, “revestidas”; “cavas”; “causas”, “visitá-las”⁵.

De fato, a observação atenta dos versos revela que os sons abertos estão nas bordas, nas margens, nas “janelas do poema”, opondo-se aos sons mais fechados presentes no início de cada verso; assim, o poema é *dentro* iluminado mesmo na mais profunda interioridade, quer pela luz que emana do corpo da mulher desejada, assim como acontece em outro poema de *Quaderna* – “Paisagem ao telefone”: “a água clara não te acende/ libera a luz que já tinhas” (LIMA, 1995, p. 310); quer pela luz que entra seriadamente pelas “janelas da casa” a evocar os espaços vastos de Le Corbusier.

Além da luminosidade, vale notar ainda a reverberação das sibilantes que suavemente deslizam pelos versos, como é deslizante o discurso erótico pelo corpo do poema, enquanto a construção da casa pode ser sugerida pelas aliterações de /p/, /d/ e /k/, presentes no texto todo. Essa aparente dissonância em praticamente todos os versos é, de fato, regularidade, pois as paronomásias em eco mantêm-se mais ou menos estáveis no interior dos versos, e a todo o momento o jogo especular entre som e sentido age para promover a fusão das formas mulher e casa.

É importante lembrarmos aqui as lições de Roman Jakobson (1999) sobre a proximidade de som e sentido. Entretanto, para além da relação binária

⁵ Naturalmente, as relações aqui estabelecidas são possíveis para o poema de Cabral. É o poema, dadas as suas especificidades, que convoca o estabelecimento dessas relações; em outro poema, as assonâncias poderiam significar algo totalmente diverso. O mesmo vale para as demais paronomásias e outros elementos do plano de expressão aqui elencados. A crítica a esse tipo de trabalho analítico procede à medida que, em muitos casos, a observação das relações semissimbólicas atuantes nos textos estéticos pode desencadear, no lugar de uma reflexão, apenas uma lista de correspondências entre os planos, previamente construída, ou ainda, uma particularização absoluta, risco, aliás, bem apontado por Lucia Teixeira (2004). Todavia, para a presente leitura de Cabral, ainda que sejam inevitáveis, num primeiro momento da análise, a estaticidade e a particularização das relações semissimbólicas é a partir de seu estabelecimento que, a nosso ver, viabiliza-se a identificação dos processos tensivos e dinâmicos, em termos de iconicidade e de plasticidade, que engendram a construção de sentido do poema em questão.

estabelecida pelo linguista russo, deve-se notar que os jogos sonoros presentes em *A mulher e a casa* mais do que revelar o dominante poético, mais do que afirmar a existência da função poética dominante, demonstram as relações tensivas de mistura estabelecidas pelo poeta entre a mulher e a casa e entre ambas e o seu próprio fazer poético.

Determinado som não equivale apenas a um determinado significado, mas, ao lado de outros procedimentos expressivos, cada elemento sonoro engendra, icônica e plasticamente, a significação, marcada pela disseminação dos sentidos, que se estendem sinestésicamente pelo poema⁶, fazendo referência à casa, à mulher, à mulher-casa, ao fazer poético em termos de gradações intensas e/ou extensas; por isso, além de estabelecer relações unívocas entre um som e um significado, o que é, naturalmente, um passo importante para a leitura do poema, deve-se observar que a sonoridade não é o único meio de significar.

Há uma tensão entre ritmo e sentido em Cabral, que se desdobra em uma volátil preocupação sonora e uma forte organização imagética e cromática, como se o poeta tensionasse elementos da composição versificada a outros da composição não versificada (a arquitetura, as artes visuais); essa tensão caminha, se a pensarmos como o percurso gerativo de sentido, num duplo processo: tanto de metaforização de alguns elementos, ainda que essa metaforização advenha da negação metafórica na singularidade de cada poema, quanto de metonimização, pelos recortes das coisas e do mundo que transformam a linguagem do objeto no objeto da linguagem poética em ação no poema (BALDAN, 1994).

O que se tenta sublinhar é que a riqueza do plano expressivo pode ser mais bem compreendida se os seus elementos forem tratados não em relação de subordinação, mas de tensividade, em gradações extensas que tendem a um ou outro elemento, em termos de duração; ou em situações tensivas intensas, que permitem a concentração de todos e marcam-se pela pontualidade. São esses elementos articulados que possibilitam ao poeta o trabalho de imitação das formas, ou ainda, a fusão das formas imitadas, quer pelo parentesco sonoro orquestrado no poema, quer pelo parentesco visual fragmentado e múltiplice como as imagens de um caleidoscópio, quer pelos valores intrínsecos da casa e da mulher.

Quanto mais intensamente imita, ao mesmo tempo, a mulher e a casa, mais a linguagem da poesia no poema se impregna de suas formas. Tensivamente poderíamos admitir que a forma imitada é uma via de mão dupla, pois a linguagem da poesia imita o objeto que a imita simultaneamente; apesar disso, o objeto mantém sempre sua pregnância objetual, ou ainda, figural, uma vez que está imerso em “[...] uma rede de representações que vão se acumulando e constituindo

⁶ O aspecto sinestésico em poemas de Cabral foi também apontado por Pietroforte (2007), a partir da análise de outro poema de Quaderna: “Jogos frutais”.

uma ideia, um conceito [...] por meio do qual somos capazes de reconhecê-l(o), de novo concret(o).” (TEIXEIRA, 2004, p.224). O poeta cria possibilidades de acesso à plasticidade pela elaborada organização do plano expressivo de seu texto, exigindo do leitor um olhar-tátil e a sensibilidade para perceber o ritmo e a cadência do cante cabralino, cante “que como a pedra, entranha a alma.” (PIETROFORTE, 2007, p.66).

O efeito de claro-escuro, ancorado na sonoridade, cria um lastro visual, uma seriação, em termos de ritmo e cadência, pela reiteração de alguns aspectos ou pelo contraponto de outros, que processa tanto o “aspecto lunar” (o dentro), que Costa Lima (1995) percebe nas obras de Cabral marcadas pela tradição simbolista, como *Pedra do sono*, quanto o “concreto-solar” da mensagem poética, apontado pelo crítico como característico das obras subsequentes ao *Engenheiro* (LIMA, 1995). Nesse poema, portanto, João Cabral faz convergir aspectos importantes de sua trajetória até então. O poema, além de metalinguístico, é metapoético porque nele Cabral repensa seu próprio fazer criativo, figurativizado na mulher e na casa (poesia) e, principalmente, figurativizando-o pela conversão da linguagem dos objetos (mulher e casa) na linguagem do objeto (poema).

A metalinguagem aqui não é apenas da ordem da reflexão, mas também da apropriação: só é possível transformar a mulher e a casa em objetos de linguagem pela apropriação de suas respectivas linguagens; por isso, a mulher e a casa, a partir do tratamento que recebem no poema, assumem o estatuto de objetos com alto grau de pregnância, com o máximo de equilíbrio e clareza, apesar do transbordamento do erotismo e da mensagem cifrada a que o discurso poético do poema obriga. A clareza cria no poema uma ambiguidade formal, uma tensão entre o dentro e o fora: o sentido erótico sugere o dentro, mas o metalinguístico se abre, pois que, para ser notado, depende de uma leitura que perceba a carnadura do verbo (PIETROFORTE, 2007), a sua materialidade; de outro ponto de vista, o erotismo sugere o claro que emana do corpo da mulher, e a metalinguagem se fecha pela dificuldade de apreensão do trabalho criativo do poema. Nesse labirinto, resta-nos seguir a trilha do eu-poético.

Quando percorre a casa, o eu-poético percorre o corpo feminino desejado e busca também *um* corpo de mulher-casa que potencialmente se iguale à poesia, uma vez que a leitura da metalinguagem também é viável nesse poema. A busca vai do zero, do rodear a casa, vai das bordas silenciosas e claras situadas a um passo do abismo branco que é o fim do verso, ao zênite (o poema mesmo ou o ápice do jogo amoroso). A luta mallarmeana contra o acaso parece aqui contundente. O trabalho de construção, a métrica, o ritmo do poema, as paronomásias, enfim, tudo reflete o trabalho do poeta para vencer o acaso, até mesmo o tamanho dos versos. Em uma poética em que a preocupação com a concretude é extrema sob todos os pontos de vista, o verso, que em termos mallarmeanos *existe para remunerar o*

defeito das línguas, transforma-se, no poema cabralino, em ícone, que figurativiza os corredores do corpo da mulher e da casa, os labirintos do discurso poético.

A regularidade dos versos evoca a regularidade da construção da casa. Num edifício, numa casa, deve haver equilíbrio entre cômodos e andares. Vale a pena aqui tirar proveito dos pontos de contato entre a poética de Cabral e as lições arquitetônicas corbusianas. Para Le Corbusier (1977), duas formas de acesso à casa deveriam ser consideradas: as rampas, localizadas nas áreas externas, e as escadas espiralares, na área interna. Pensando o poema como casa construída (ROLAND, 2008), é interessante que o leitor se pergunte se o movimento de fora para dentro não estaria acontecendo por “rampas” e o de dentro para fora por “escadas espiralares”. Há um *enjambement* muito suave em alguns versos que poderia sugerir o aspecto retilíneo das “rampas”; esse retilíneo também está em *Quaderna* na cana-corpo da mulher de *Jogos frutais* ou no desfolhar da *Bailadora andaluza*, na estrada do *Motoneiro de Caxangá*; está na estrutura de *A Mulher e a casa*.

A visualização da “escada espiralada” poderia ser apreendida tanto na circularidade rítmica da nasalização nada desprezível, iterativa, (“menos”, “vem”, “franco”, “elegância”, “franco”, “varandas”, “nunca”, “contemplada”, “quando”, “com”, “não”, “recintos”, “organizando-se”, “sugerindo”, “estâncias”, “aconchegadas”, “vontade” e, é lógico, “dentro”, entre outros), quanto pode ser percebida, ainda e principalmente, na retomada entre uma estrofe e outra, como se o poeta estivesse, dessa vez, fazendo outro percurso para entrar na casa, iniciando no topo, no zênite, e descendo ao bloco térreo, a terra, ao que há de mais fecundo. Essa “escada”, cujos “degraus” têm sempre sete sílabas métricas, tanto dá impulso rítmico ao conceito construtivo da casa e ao jogo erótico, quanto à reflexão metalinguística do poema; é, por assim dizer, um caminhamento proprioceptivo no sentido de integração do homem com o ambiente casa, ou no sentido do gozo, que é também zênite; e no sentido da *realização da performance* da palavra poética.

Em termos construtivos, a verticalidade curvilínea da escada faz eco ao bloco inteiro, ou melhor, ao edifício regular que é o poema com suas quadras e versos de igual medida. Isso pode explicar por que a sonoridade espelha-se ao longo de todos os versos, por que a reiteração é acentuada, por que o desejo descrito pelo eu-poético é resumido “em percorrer por dentro, visitar” e por que todos esses aspectos, somados ao lirismo da mulher, assumem papel de contraponto para uma poética dita racional, antilírica. Cria-se aqui uma interessante oposição público-privada, presente nos projetos de casas em série de Le Corbusier. A “escada espiralar”, como nos projetos do arquiteto franco-suíço, estaria na área privada do poema, no dentro, por onde poderia caminhar o poeta que percorre o corpo da mulher desejada e a casa; e as rampas nas bordas, na área mais pública, por

onde entraria, metaforicamente, esse homem que quer assediar a casa, a mulher, a realidade com sua palavra.

Não é à toa que Roland (2008) chame a atenção para os laços entre literatura e arquitetura em Cabral, destacando que, como leitor de Le Corbusier, Cabral deve também entender a casa como máquina de comover; não é à toa também que pontua a tensão entre o matemático e o plástico como algo engendrado pelo cálculo. Submersos nele, ou melhor, subprodutos dele, as diversas redes de relações entre texturas, gostos e sons que surgem no poema são lexicalizadas por meio de palavras calculadas, palpáveis (PIETROFORTE, 2007), estas, mais do que espaços, são também tempo e mais do que tempo e espaço, são carne e pensamento: gostos, sons, imagens encarnados no concreto cimento da palavra mineral e pedra, ao sabor da mulher cabralina.

Pensando ainda em termos construtivos, há também algumas diagonais interessantes no poema, como a diagonal da palavra “casa”, no final do segundo verso e no início da terceira estrofe; há uma diagonal entre a “mulher” do segundo verso e o “homem” do primeiro verso da última estrofe, como que a uni-los e que pode ser lida das mais poéticas (líricas?) ou arquitetônicas maneiras. Há uma diagonal entre o primeiro “dentro” e o último “dentro”, que acompanha a busca do vazio corbusiana, “exijam o vazio” (LE CORBUSIER, 1977, p.85); ou do nada mallarmeano; e o eu-poético cabralino, sujeito do *fazer*, quer ver “o que dentro fizeram,/com os vazios com o nada”. No poema, a palavra “dentro” aparece uma única vez internamente, nas demais vezes, como para justamente promover a tensão, surge tangenciando as bordas, aquelas que são claras. Assim, a reiteração do “dentro”, mais do que o fechamento a que uma leitura superficial poderia conduzir, poderia sugerir, pela abundância da ocorrência, espaços íntimos, mas também vastos; formas novas e contraste de cheios e vazios.

É preciso destacar que existem ainda muitas outras referências em João Cabral; ele cria, borgianamente, seus precursores, sem dúvida alguma. Dentre elas, vale destacar, para os propósitos desta leitura, a dicção de Francis Ponge. A retificação da imagem e o tratamento da imagem como coisa encontra ecos na poética pongiana: “cada uma das coisas do mundo pode gabar-se de ser a forma do mundo.” (PETERSON, 2002, p.17). Em *A mulher e a casa*, a mulher-casa é a forma do universo poético; ambas constituem o *ser* e o *estar* no mundo construído a partir do poema.

Para além da casa, a cidade

Por fim, é importante tratar de uma oposição que pairou sobre as considerações feitas anteriormente. A oposição *público x privado*. Para ampliar um pouco mais

a leitura de *A mulher e a casa*, podemos estabelecer relações entre a casa do poema e a cidade, ou melhor, certo conceito de cidade (sobretudo Sevilha) para João Cabral. Afastando-se um pouco do par mulher-casa, é possível pensar na espacialidade sugerida pelo poema como um percurso do *flanêur* pela cidade, seu deslumbramento pela *flanêrie* (mulher, casa, labirintos, ruas ou um boulevard).

As gradações de passagem do privado e do público poderiam ser pensadas como gradientes e valências nos termos de Fontanille e Zilberberg (2001), ou seja, há um par de valências em tensão que determinam o valor “privado” e outro par que determina o valor “público”. Esses valores construíram-se historicamente como um *continuum* público-privado, sem que houvesse distinção clara entre eles em determinado momento da história. Com o passar do tempo, as esferas públicas e privadas foram separadas, o que era contínuo tornou-se descontínuo. A atual divisão entre ambas é da ordem da tensividade porque as valências que engendraram esses valores operavam num regime de mistura (público e privado) e gradativamente passaram a um regime de triagem (público ou privado), de modo que entre o fora e o dentro, entre o eu e o mundo, entre os espaços de fora e o que fizeram com os espaços de dentro haverá sempre tensão; ao se tornarem categorias intensas, o privado, de um lado, e o público, de outro, passaram a operar descontinuidades, dentro/ fora; escuro/claro.

Tal questão parece importante para a leitura do poema como um espaço/tempo semissimbólico, palco de descontinuidades e tentativas de estabelecimento de continuidades (mulher e casa, dentro e fora, privado e público), articuladas no jogo expressão/conteúdo, já discutidas aqui, ainda mais porque, desse ponto de vista, a discussão sobre o antilirismo de Cabral também ganha novas configurações. Dada a estrutura de *Quaderna*, a leitura de cada poema isoladamente conduz a um caminho; a leitura do conjunto leva a outros. Chama-se a atenção aqui para a possibilidade de lermos *A mulher e a casa* em consonância com *Sevilha*:

A cidade mais bem cortada
que vi, Sevilha:
cidade que veste o homem
Sob medida
[...]
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, 1997, p.236).

É importante observar aqui como a casa e, depois, a mulher, “corpo que se usa/ pelo interior” é também a cidade. Casa, mulher e cidade se amalgamam e, numa reconfiguração do *flanêur*, o poeta percorre a mulher-casa-cidade, ou a cidade-casa-mulher. Em termos de tensividade, misturam-se os ambientes, misturam-se os corpos; a experiência é mediada pelo corpo, corpo que é e constrói sentidos. Em outro poema, “Viver Sevilha”, publicado em *Sevilha andando*, também fazendo uso da metáfora do corpo feminino, o poeta sugere que o mundo se civilize, *sevilhize-se*:

[...]
mas que é dentro e fora Sevilha,
toda mulher que ela é, já disse
Sevilha de existência fêmea,
A que o mundo se sevilhize.
(MELO NETO apud LEITE, 2003, p.53)

A cidade cabralina é, como aponta Sebastião Uchôa Leite (2003), corpórea, um lugar da memória que evoca saudade (Recife), paisagens dispersas, sejam elas geográficas ou femininas, como em *Paisagem ao telefone*; um lugar, enfim, de que se deve apropriar-se, como de um corpo de mulher:

[...] Paisagem – eis no que se transforma a cidade para o *flanêur*. Melhor ainda, para ele, a cidade se cinde em seus pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e, como quarto, cinge-o [...].
[...] tudo é de fato rosto; todas as coisas têm o grau de presença encarnada, que permite perseguir em tudo, como num rosto, os traços manifestos [a forma?]. (BENJAMIN, 1989, p.186-187).

A cidade cabralina tem acentos míticos assim como têm acentos míticos a mulher e a casa; são todas, como sugere outro poema de Cabral, “mito em carne viva”. As ruas, os corredores e salas, a figura erótica feminina conduzem o poeta-flanador a um tempo infinitamente perdido, que só é reencontrado no espaço do texto, nos labirintos de dentro, iluminados pela claridade das portas abertas de uma poética compulsiva, mais do que fratura, escapatória.

Considerações Finais

Como se apontou no início deste artigo, esta é *uma* leitura de *A mulher e a casa* que não exclui outras, mas que fundamentalmente se pergunta sobre as distintas maneiras de encarar o poema de Cabral, ou considerando as formas mulher e casa, ou ambas, ou a metalinguagem, ou ainda, em clave mais inclusora, uma leitura que se pergunta sobre a possibilidade de ler um projeto extremamente bem calculado que estabelece pontos de contato cruciais entre um poema e outro. Pergunta-se também sobre a validade de uma discussão sobre o lirismo ou antilirismo cabralinos, já que, pelo exposto aqui, o que se vê é uma tensão lírica: nem um lirismo canônico, nem um antilirismo cerebral.

Pela leitura do poema *A mulher e a casa*, pela observação de seu ritmo pulsante e de sua visualidade, é possível compreender que “[...] não é a explosividade emotiva que orienta a sua determinação lírica, mas sim a instauração de uma linguagem orientada para a autonomia que constrói uma qualidade emotiva implosiva.” (BARBOSA, 1974, p.22). O lirismo cabralino é capaz da ruptura pelo *cante a palo seco*, que subversivamente canta a mulher em redondilhas. É pelas bordas claras, que obrigam a abertura, que o espaço público da leitura penetra surdamente. Não é senão pelos olhos do eu-poético que são vistas as formas corpóreas do dentro sob a luz da palavra poética zenital; não é senão pelo ritmo que impõe ao seu discurso que percebemos que o erotismo modula o lirismo da figura da mulher, de tal sorte que é urgente sublinhar que a mulher e a casa falam a mesma linguagem, a da poesia e, portanto, a da arquitetura do poema.

O leitor não se relaciona com as formas imitadas diretamente; ele o faz pela mediação da palavra do poeta; é a voz do eu-poético quem primeiro instaura o desejo de usufruir dos objetos, é a paixão do poeta pela mulher-casa, casa-poesia, latente no texto, que patemiza o leitor e acaba por figurativizar as próprias paixões deste leitor, seus desejos e a certeza de que é difícil estar completamente em casa quando esta é um poema. A tensividade manifestada em *A mulher e a casa* só é dada se o leitor se dispuser à estesia, se ele encarar a leitura como algo que deve ser feito nos intervalos do discurso poético, no esgarçar do tecido; para além da fratura é escapatória.

Diante da casa, do morar, do emocionar, do visitar, João Cabral tem razão: é necessário o cante, o cante sem, o silêncio para contemplar do alto a fluidez da mulher fruta, gaiola, bailadora, ou da primeira Maria de os *Três mal-amados*; todas uma coisa só: casa, cidade, paisagem; um entorno só: mulher e poema são valorizados utopicamente porque têm vida própria, erguem-se, volume e superfície, pelo texto e do texto pela ação de uma palavra que assedia a realidade. As mulheres cabralinas são casa; seu corpo é lugar de habitar; as cidades também são mulheres e casas; as palavras são mulheres, casas e cidades: as palavras são

lugar de habitar. O corpo que sente a corporalidade do poema é o do eu-poético e também o do leitor que se deixa seduzir proprioceptivamente pelo que sente através da leitura.

Para além do apolíneo, há, em João Cabral, uma pulsão barroca, dionisiaca, um cante, sim, de um grito que um galo antes, um cante de muitos cantes; coro que modula as paixões em cena nas formas imitadas. Extração da linguagem pela linguagem, que só se deixa extrair, pedra que é, se o leitor a percorrer, por dentro, se visitá-la.

TONETO, D. J. M. To scrutinize; to visit all over: a reading of *A Mulher e a Casa* by João Cabral de Melo Neto. *Alfa*, São Paulo, v.53, n.2, p.457-477, 2009.

- **ABSTRACT:** *This paper discusses aspects of Cabral's poetics by analyzing the poem "A mulher e a casa", published in "Quaderna". Notably, the French semiotics concepts of tensivity, iconicity, and plasticity, taken to be powerful analytical tools, are deployed to study both the poem itself and Cabral's project. More than stressing individual aspects as the woman's presence, the eroticism, or its dialogue with Le Corbusier, this paper demonstrates that all of them together are crucial to the text meaningfulness. These aspects are intermingled into a complex pattern that confers density on the poetic word in a way that the objects of language (woman, home, and house) are converted into the language of the object – the poem. The poetic sign plasticity invites the reader to adhere to the text. Guided by the poet through the corridors and rooms he creates, the reader accepts the esthesia experience semiotically. The reading space is carved between rupture and escape.*
- **KEYWORDS:** *João Cabral de Melo Neto. A mulher e a Casa. Tensive semiotics. Iconicity. Plasticity.*

REFERÊNCIAS

BALDAN, M. L. O. G. *Entre o som e o sentido: aspectos da poética de Roman Jakobson*. 1994. 317 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

_____. A poética de João Cabral. In: COVIZZI, L. M. C. et al. (Org.). *Literatura brasileira em curso*. Araraquara: FCL – UNESP, 1992. p.79-90.

BARBOSA, J. A. O dentro e o fora: a dimensão intervalar da leitura: crítica poética de Le Corbusier. In: _____. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Iluminuras, 1990a. p.25-34.

_____. Crítica poética de Le Corbusier. In: _____. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura: Iluminuras, 1990b. p.107-112.

_____. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo:

Duas Cidades, 1975. (Série universidade; 4).

_____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates ; 105).

BARBOSA, J. A.; STERZI, E. A função da crítica não é apaziguar. É perguntar. *K Jornal de Crítica*. São Paulo, v.4, p. 4-6, set. 2006.

BENJAMIN, W. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1989. v.3

BRANDÃO, J. L. Primórdios do épico: A Ilíada. In: APPEL, M. B.; GOETTEMMS, M. B. (Org.). *As formas do épico: da epopéia sânscrita a telenovela*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1992. (Ensaio, 41).

FONTANILLE, J; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: EDUSP, 2001.

JAKOBSON, R. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. Prefácio de Izidoro Blikstein. Tradução de Izidoro Blikstein e Jose Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1999. p.98-117.

LE CORBUSIER, L. *Por uma arquitetura*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Coleção estudos).

LEITE, S. U. A poesia e a cidade. In: _____. *Crítica de ouvido*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. p.13-60.

LIMA, L. C. *Lira antilira: Mario, Drummond, Cabral*. 2.ed.rev. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p.197-331.

MARCHEZAN, R. C. Semiotização do estético, estetização da semiótica. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p.139-152. (Série Trilhas linguísticas, n 6).

_____. A palo seco. A olho nu: precisão e imprecisão de sentido. *Itinerário: revista de literatura*, Araraquara, n. especial, p.185-192, 2003.

MELO NETO, J. C. *João Cabral de Melo Neto: o artista inconfessável*. Estabelecimento do texto e seleção de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2007.

_____. Entrevista a José Geraldo Couto. In: SWARTZ, A. (Org.). *Memórias do presente: 100 entrevistas do Mais! Conhecimento das Artes*. São Paulo: Publifolha, 2003. p.154-164.

_____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. Poesia e composição: a inspiração do trabalho da arte. In: TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo no Brasil: apresentação crítica dos principais*

manifestos vanguardistas. 9.ed. São Paulo: Vozes, 1986. p.378-396. (Vozes do mundo moderno, 6).

OLIVEIRA, A. C. *Prefácio de Da Imperfeição*. In: GREIMAS, A. J. *Da Imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002. p.9-14.

PETERSON, M. A. manobra do texto. In: PONGE, F. *A mesa*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p.17-26.

PIETROFORTE, A. V. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2007. p.51-66.

ROLAND, M. T. F. A Casa: estreitos laços entre literatura e arquitetura. 2008. 159 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

SECCHIN, A. C. *Intermezzo cabralino*. In: _____. Poesia e desordem: ensaios sobre poesia e alguma prosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p.61-90.

SILVA, I. A. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*: São Paulo. Ed. da UNESP, 1995. (Prismas).

TEIXEIRA, L. Station Bourse: o que os olhos não viram. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R. C. *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p.221-247. (Série Trilhas linguísticas, n. 6).

ANEXO

Para que se tenha ideia do trabalho matemático, da geometrização e dos jogos sonoros, assonâncias, aliterações, rimas em eco, apontados ao longo da leitura, reproduzimos, no poema abaixo, aqueles aspectos mencionados que julgamos mais interessantes e que dão conta de mostrar o trabalho de construção do poema, inclusive em termos de proximidade de som e sentido, nada desprezível.

TuA seDução é *menos*
De mulher Do que De cAsA:
pois *vem* De como é por **Dentro**
ou por DetrÁS dA fAchAdA.

Mesmo quanD EIA possui
tuA plÁciDA elegânciA,
esse teu reboco clAro,
riso franco De varanDAs,

umA cAsA não é nuncA
só para ser *contemplADA*;
melhor: *somente* por **Dentro**
é possível *contemplÁ*-lA.

SeDuz pelo que é **Dentro**,
ou serÁ, quando se *Abra*;
pelo que pode ser **Dentro**
De suAs pAredes fechAdAs;

pelo que **Dentro** fizeram
com seus vAzios, *com* o nAdA;
pelos espAços de **Dentro**
não pelo que **Dentro** guArDA;

pelos espAços De **Dentro**
seus recintos, suAs AreAs.
organizando-se **Dentro**
em corredores e sAIAs,

os quAis sugerinDo ao homem
estânciAs *AconchegADAs*,
pAredes *bem* revestiDAs
ou recessos *bons* de cAvAs,

exercem sobre esse homem
efeito igual ao que cAusAs:
A *vontA*De De *corrê*-lA
por **Dentro**, De visitÁ-lA.

Recebido em março de 2009.

Aprovado em maio de 2009.

