

Rafael Alves Pinto Junior

a

DIMENSÃO AFETIVA DO
ESPAÇO CONSTRUÍDO:
VENDO A CASA PELOS OLHOS
DA POESIA

118

pós-

RESUMO

O objetivo deste trabalho é seguir as imagens do espaço de morar por meio da poesia no Brasil, propondo um recorte temporal diferenciado: do parnasianismo de Luis Guimarães Junior ao modernismo em Carlos Drummond de Andrade, Manoel Bandeira, Cecília Meireles e à contemporaneidade de Adélia Prado, Ferreira Gullar e Manoel de Barros. O ver a arquitetura pela visão da poesia reabre a possibilidade de, pela experiência estética e a ferramenta do imaginário, ser possível articular saberes, construir identidades e (re)configurar a relação de distância entre o observador e o objeto da arte. Por intermédio da poesia nos deparamos com uma dimensão que é, antes de tudo, emotiva e sensível. Plena de afeto, a arquitetura, é sim, terreno poético. Tão indelével quanto a concretude e a materialidade do espaço físico e suas qualidades mensuráveis e físicas. O universo da poesia está disponível à leitura tanto quanto o da arquitetura. E essa releitura se reveste de importância quando consideramos a necessidade de, na contemporaneidade, colocarmos-nos como sujeitos na história, diante de uma produção artística em um mundo globalizado, mas não universal.

PALAVRAS-CHAVE

Imaginário, casa, poesia no Brasil.

LA DIMENSIÓN AFECTIVA DE LA
ARQUITECTURA: MIRANDO EL
ESPACIO DE LA CASA CON LOS
OJOS DE LA POESÍA

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es seguir las imágenes del espacio de vivir a través de la poesía en Brasil, con una propuesta de recorte temporal diferenciado: desde el parnasianismo de Luís Guimarães Júnior, hacia el modernismo de Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira y Cecília Meireles, hasta la contemporaneidad de Adélia Prado, Ferreira Gullar y Manoel de Barros. El ver la arquitectura bajo la mirada de la poesía reabre la posibilidad de que, por medio de la experiencia estética y de la herramienta del imaginario, sea posible articular saberes, construir identidades y (re)configurar la relación de distancia entre el observador y el objeto del arte. A través de la poesía nos deparamos con una dimensión que es, antes de todo, emotiva y sensible. Llena de afecto, la arquitectura sí es también terreno poético, tan imborrable cuanto la concreción y la materialidad del espacio físico y sus calidades mensurables y físicas. El universo de la poesía está disponible a la lectura tanto como el de la arquitectura. Y esta relectura se reviste de importancia si consideramos la necesidad que tenemos hoy de nos poner como sujetos en la historia, ante una producción artística en un mundo globalizado, pero no universal.

PALABRAS CLAVE

Imaginario, casa, poesía en Brasil.

THE AFFECTIVE DIMENSION OF
ARCHITECTURE: LOOKING AT
THE DOMESTIC SPACE THROUGH
THE EYES OF POETRY

ABSTRACT

This paper looks at images of the dwelling space through the poetry in Brazil, suggesting a unique time period: from Luis Guimarães Junior's *parnasianismo* to Carlos Drummond de Andrade, Manoel Bandeira, and Cecília Meireles's modernism, to the contemporaneity found in the Adélia Prado, Ferreira Gullar, and Manoel de Barros. The possibility of analyzing architecture through the eyes of poetry reopens the possibility of using aesthetics and imagination to discuss wisdom, build identities, and (re)configure the distance relation between the observer and the art object. Through poetry it is possible to find a dimension that is full of emotion and sensibility. Full of affection, architecture is a poetic ground. It is as permanent as the concrete and material nature of the physical space and its measurable and physical characteristics. The universes of poetry and architecture are available to the readers just as easily. This reading is extremely important if we consider today's need to situate ourselves as subjects in history before an artistic output in a globalized, yet not universal, world.

KEY WORDS

Imaginary, house, poetry in Brazil.

Tal como a cidade, o espaço de morar permite uma multiplicidade de olhares que se cruzam e não se excluem. De maneira transdisciplinar, focam a realidade do espaço construído permitindo (re)significações. Seja qual for a casa, ela é mais que sua construção: ela aparece como matéria-prima à *praxis* de diversos autores e artistas. Dessa maneira, a literatura – e dentro dela a poesia – não seria apenas “mais” uma fonte capaz de revelar a arquitetura. A poesia pode fornecer a constatação de uma dimensão que escapa à materialidade da edificação: a memória afetiva. Como obra literária, a poesia trabalha também com matrizes e materiais originados do mundo social, que desloca e transfere para outro regime de práticas, imagens e representações. Pelo filtro da subjetividade do autor convergem os dados de um espaço vivido que é, muitas vezes, projetado sobre um passado (re)inventado.

A dimensão afetiva expressa pela poesia concede nova existência à matéria arquitetônica. Se, por um lado, é o olhar que qualifica o mundo, por outro é o fazer poético a atribuir-lhe um valor de sentimento, memória e vivência. É precisamente nesse caminho que nos colocamos como ponto de partida metodológico, abordando o imaginário arquitetônico e procurando ler, na poesia, os vestígios deixados pela arquitetura. Desse ponto, podemos identificar os “espaços comunicantes” a que se refere Ferrara (2007) ou os conceitos de espaço e sua dimensão comunicativa que, no caso, faz-se representar pela espacialidade (re)criada pela poesia. Produto da experiência arquitetônica, o texto poético aparece articulando signos, estabelecendo linguagens e criando modos distintos de ver o espaço de morar por meio da visão de diferentes autores em distintos períodos de nossa literatura.

Importa apresentar que o espaço arquitetônico vivenciado se articula, nos textos poéticos selecionados, por meio de uma complexa equação entre espaço e memória afetiva: expressão de representações imaginárias. A riqueza da abordagem pela poesia se mostra justamente na capacidade de aproximar-se da dimensão universal do afeto que nos liga, universalmente, de uma maneira ou de outra, ao espaço no qual se vive.

Importa reconhecer, também, que não se “explica” uma poesia, muito menos uma “imagem” desse texto, mas, sim, explicamos determinadas observações sobre um texto, seja ele pictórico, seja literário. “A respeito de” seria uma maneira mais precisa de abordar-se o tema. Na poesia, como na imagem, estamos diante de um resultado acabado e produto de uma atividade em que pesam enormemente as variáveis subjetivas do autor, de cujo processo muito raramente possuímos dados os quais permitem uma análise factual. Como fato, temos a materialidade da obra, que, em determinado momento, o poeta concluiu como acabada, decidindo que o texto correspondia às necessidades as quais lhe deram origem. Diante do texto poético colocamo-nos como diante de uma imagem, produto de uma temporalidade distinta da nossa. Como leitores, essa posição não poderá ser absolutamente superada. Trata-se, então, de confrontar fontes, interpretações, pontos de vista. Operação de “leitura”, a que se refere Baxandall (2006): resta-nos a leitura do texto e a interpretação do ver/ler, em nosso caso, dirigido à poesia brasileira e à dimensão afetiva, resultado do contato de seus autores com a experiência arquitetônica e o viver no espaço.

Nosso objetivo é, pois, seguir as imagens do espaço de morar por meio da poesia no Brasil, propondo um recorte temporal diferenciado: do parnasianismo, de Luis Guimarães Junior, ao modernismo, em Carlos Drummond de Andrade, Manoel Bandeira, Cecília Meireles, e à contemporaneidade de Adélia Prado, Ferreira Gullar e Manoel de Barros.

A arquitetura não é tema central ou eixo estruturante na obra de nenhum desses poetas. Cada um deles possui um universo poético próprio e característico em que o espaço de morar pode ser identificado como um elemento – dentre vários outros – principalmente da memória que subsiste por meio de sua representação. A memória é uma fonte ao mesmo tempo irracional e racional para a ação poética. É a represadora e o filtro dos sentidos, das emoções, afetos, das imagens e dos valores, dos vestígios e do imaginário.

Propor esse recorte não significa des-historicizar a produção da poesia, e, muito menos, referenciá-la com qualquer produção arquitetônica. As casas, matéria desses poetas, exprimem, cada uma, uma temporalidade própria, identitária, poética e não-arquitetônica. Temporalidade que permite atribuir um sentido, um revelar, produto de uma operação entre os dados objetivos da obra e o subjetivo da representação, conforme Benjamin (1985).

Esse “olhar” para a casa, não é, obviamente, novo. Importantes pensadores e escritores se debruçaram sobre o tema. Para Gilberto Freyre (1985), o espaço de morar seria, dentre muitas outras, uma das influências sociais que atuam mais poderosamente sobre o homem. Antes dele, Machado de Assis dizia, pelo personagem Brás Cubas, que a casa resgatava tudo: *“O mundo vulgar terminaria à porta – e dali para dentro era o infinito, um mundo eterno, superior, excepcional, sem leis, sem instituições, uma só afeição [...] – a unidade moral de todas as coisas pela exclusão das que me eram contrárias.”*¹

Contemporâneo de Machado de Assis, Luis Guimarães Junior (1845-1898) publicou, em 1880, o livro *Sonetos e rimas*. Ao prefácio da primeira edição, o renomado escritor português Fialho de Almeida (1857-1911) escreveu que o poeta havia trocado a “poesia do coração pelo culto da perfeição plástica”. O livro foi um marco à implantação do parnasianismo no Brasil. Muitos sonetos fizeram enorme sucesso, como, por exemplo, “A borralheira” e, principalmente “Visita à casa paterna”:

*“Como a ave que volta ao ninho antigo
Depois de um longo e tenebroso inverno,
Eu quis também rever o lar paterno,
O meu primeiro e virginal abrigo.*

*Entrei. Um gênio carinhoso e amigo,
O fantasma talvez do amor materno,
Tomou-me as mãos, olhou-me grave terno,
E, passo a passo, caminhou comigo.*

*Era esta a sala... (Oh! se me lembro! e quanto!)
Em que da luz noturna à claridade
Minhas irmãs e minha mãe... O pranto*

*jorrou-me em ondas... Resistir quem há-de?
Uma ilusão gemia em cada canto,
Chorava em cada canto uma saudade.”*²

De inspiração autobiográfica, o soneto sugere um ambiente de volta às origens, representadas pela figura da mãe. O espaço de morar aparece como o seio materno: a urna da saudade, o sacrário da memória: o espaço da casa recebe o filho ausente. O lugar da

(1) ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 97.

(2) GUIMARÃES, JUNIOR, Luis. *Sonetos e rimas*. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br/textos/biografias/autores/guimaraes_junior>. Acesso em: 15 abr. 2009.

família como um ponto de partida e para aonde sempre se pode voltar, o espaço de morar como retorno. Sendo refúgio do mundo e em oposição a ele, a casa o recebe pela mão materna que caminha passo a passo com ele. A não ser por “Lar paterno” e pelo título, a figura do pai não se faz presente em nenhum momento no soneto. O pai é o proprietário da casa – o *pater familias* e toda a carga simbólica do patrimônio colonial da família e da formação social brasileira que representa – mas seu espaço é reservado às mulheres, à mãe e às irmãs. E, ao reino do feminino e do infantil, o poeta responde com o pranto.

A casa, como tema da poesia utilizada por Guimarães Junior, aparece como uma obra de exceção no contexto da produção parnasiana. Principalmente interessados no rigor formal,³ no retorno ao classicismo, na objetividade e na descrição em oposição ao sentimentalismo e o subjetivismo românticos, os principais nomes da poesia nacional na época – Olavo Bilac (1865-1918), Raimundo Correia (1859-1911) e Alberto de Oliveira (1859-1937) – pouco se interessaram pelo espaço da habitação. Ou melhor, a casa não era um tema correspondente aos ideais da poesia parnasiana.

Em relação ao tema da casa, podemos identificar o mesmo desinteresse na produção simbolista. De acordo com Bilac, os poetas simbolistas seriam “nefelibatas” (quem vive nas nuvens), referindo-se ao seu conceitual distanciamento do mundo real. Interessados, principalmente, em valorizar as manifestações metafísicas e espirituais, em purificar o espírito atingindo regiões etéreas em integração com o espaço cósmico, na consciência da degradação da vida e na musicalidade dos versos, tanto Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) quanto Cruz e Sousa (1861-1898) e Pedro Kilkerry (1855-1917) não encontraram, na materialidade do espaço de morar, uma fonte válida de poesia, o que somente aconteceria com o modernismo. Analisar o sentido do modernismo na arte, na arquitetura e na literatura produzida no Brasil, referenciar sua produção poética, categorizar suas etapas e contrapor a produção de seus diversos artistas e autores ultrapassa muitíssimo os limites deste trabalho. Temas dessa envergadura não cabem em um parágrafo. Soa despropositado, também, resumir a ampla bibliografia sobre o assunto, como os estudos de Bosi (1996), Brito (1997), Bueno (2007) e Peixoto (1999), dentre outros. Em nossa análise, relembrar que o modernismo na literatura estabeleceu um corte com a produção precedente. Ao incorporar o cotidiano, ao se aproximar da oralidade, ao instituir novas técnicas (verso livre, o rompimento do nexos sintático, o fluxo da consciência, a colagem e ampliação das vozes narrativas), o modernismo trouxe para a poesia uma abertura temática sem precedentes. E é nessa abertura temática que se situa o universo da casa a qual recortamos. Adentrar no cotidiano levou os modernistas a romper com os padrões acadêmicos. O poeta (bem como diversos outros artistas) descobre e apropria-se do popular, do folclórico. Acima de tudo consciente de todos os objetos poderem ser vistos pela literatura, incorporados pela *praxis* da arte.

O modernismo passaria a irradiar-se além de São Paulo e Rio de Janeiro, onde, em grande parte, estava confinado e, processando-se basicamente, de duas maneiras: em um plano conceitual mais amplo diz respeito a como os artistas se defrontam com as teorias internacionais advindas das vanguardas européias; em uma outra esfera, refere-se a como a subjetividade de cada artista brasileiro vai lidar e produzir a partir desse enfrentamento, nas condições de produção específicas da sociedade brasileira da época. Historicamente, essas duas maneiras correspondem, principalmente, a dois momentos: um, a partir da Semana de 1922 e objetiva o estabelecimento de uma linguagem ao mesmo tempo moderna e brasileira, enraizando meios para a continuação de seus valores; e outro, a partir de 1930, quando o movimento modernista vai em direção a uma temática de preocupação social, de acordo com Bosi (1997).

(3) “Quero que a estrofe cristalina,/Dobrado ao jeito/Do ourives, saia da oficina,/Sem um defeito.” (BILAC, Olavo. *Profissão de fé*. Disponível em: <http://www.biblio.com.br>. Acesso em: 10 abr. 2009.

O Brasil presenciou, de 1930 à Segunda Guerra Mundial, um período de afirmação do modernismo no meio artístico, com um número crescente de adeptos da arte moderna. Das artes plásticas à música, da literatura à arquitetura, as novas variáveis assumidas pelas linguagens plásticas se afirmaram por intermédio de diversos autores de formações e classes sociais bastante diversas: imersos na primeira fase do modernismo no Brasil (metodologicamente datado entre 1922-1930), a obra de artistas como Mário de Andrade (1893-1945), Oswald de Andrade, Menotti del Picchia (1892-1961) e Cassiano Ricardo (1895-1974), preocupava-se em definir e marcar posições, rompendo com as estruturas do passado, como lembra Peixoto (1999). É a época do moderno, do original e do nacionalismo em suas várias facetas. Importa o urbano, a rua, o carro, os mecanicismos, a eletricidade, em produção ao mesmo tempo importante e desigual. Importante por espelhar o momento histórico em que viviam e muito desigual, visto que a qualidade estética oscila e varia, enormemente, de um texto a outro, ao longo da produção poética dos diversos autores.

Nesse contexto destaca-se a poesia de Mário de Andrade: Do primeiro livro, *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917), em que observamos um estilo conservador ao denunciar os horrores da Primeira Guerra Mundial, aos livros *Paulicéia desvairada* (1922) e *Losango cáqui* (1926), identificamos o modernismo latente: versos livres, linguagem solta e lírica, nacionalismo exaltado, principalmente em sua paixão declarada em cantar e decantar a cidade de São Paulo com sua agitação, seu barulho e as imagens do concreto armado e a fumaça. Vemos uma poética na qual aparece a vida cotidiana por meio da ironia, do poema-piada, da poesia-telegrama, da montagem e da colagem de imagens, características próprias da estética das vanguardas. *Paulicéia desvairada*, primeira obra poética modernista, mostra o famoso “Prefácio interessantíssimo” e lança as bases estéticas do modernismo, pano de fundo e substrato de onde emergiria o nome de Carlos Drummond de Andrade.

Estrela destacada da literatura brasileira, Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) dividiu sua própria obra (*Antologia poética* – 1962) em linhas temáticas que iam do poeta em direção a uma “visão, ou tentativa, da existência”, passando pela terra natal, a família, os amigos, o social, o amor e o próprio fazer poético. Dez anos depois, em *Impurezas do branco*, escrevia: “as matérias deste livro são Comunicação Persona Viver Amar Problematizar Morrer Divindade Quixotes Artistas Brasil Uma Casa.”⁴ Sem os intervalos da pontuação, o poeta sugeria que todos esses elementos convergiam, concomitantemente, à sua constituição como artista. Referindo-se à prática poética na introdução de *Reunião* (1971), Antonio Houaiss explica:

“A realidade é que a prática poética de Carlos Drummond de Andrade é mais modesta e mais ambiciosa: todos os caminhos do saber, todos os caminhos do conhecer, todos os caminhos do sentir, todos os caminhos do comover, todos os caminhos do apreender, todos os caminhos do fantasiar, todos os caminhos do imaginar, todos os caminhos do comungar, todos os caminhos do organizar, todos os caminhos do crer, todos os caminhos do filosofar (e todos os caminhos dos antônimos de todos esses caminhos), juntos ou separados, somados ou somatorizados, não esgotam – nem nada autoriza supor que esgotarão – o universo mentável em poesia, a qual, com essa só razão, se justificaria sempre.”⁵

A um primeiro olhar, o espaço de morar, para Drummond, parece não fazer parte do domínio poético. A materialidade da casa e suas impressões sobre o sujeito não

(4) ANDRADE, Carlos D. *Impurezas do branco*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978, p. 20-22.

(5) ANDRADE, Carlos D. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

produzem, aparentemente, poesia. A própria palavra *casa* pode ser vista como um signo não porque designa um lugar específico, e sim por designar, em uma primeira análise, um lugar de algo ou de alguém. Em Drummond, a poesia já é, aqui, dúplice. Por um lado, o espaço doméstico aparece como o espaço familiar, absolutamente pessoal, inseparável da memória de Itabira (“Viagem na família”, José, 1942), da figura do pai, da mãe e do lugar subjetivo da infância. Presentificam-se as imagens dos álbuns de retrato, as imagens da família⁶, o cotidiano, a cozinheira preta, o papagaio, o gato, o cachorro, a cama, a gangorra, a goiabada na sobremesa de domingo, a mulher que trata de tudo⁷. Nessa casa o poeta vive e ama (“*na curva desta escada nos amamos*”⁸). É dentro dessa casa íntima que o poeta sente a falta da mãe, dizendo: “Deus te abençoe”, e a noite se abre em sonho. É nessa casa que acorda e revê a “noite acumulada de meus dias”, sente que está vivo e não sonha (“Carta”⁹). Por outro lado, a casa aparece como um cenário e um palco onde se desenrola o teatro da existência, criados pelo poeta: os acontecimentos pessoais, a vida social e a natural, os nascimentos, separações e a morte. É a casa dos personagens criados pelo poeta e que, estando ligada a ele pela gênese da poesia, não se referem a ele diretamente. É nessa casa – a ultrapassar a intimidade do autor – que vemos o menino chorando na noite, atrás da parede, as luzes acesas detrás das vidraças, na sombra dos passos abafados (“Menino chorando na noite”¹⁰). É nessa casa onde acontece o caso do vestido (“Caso do Vestido”¹¹) – o pai abandona a família, enamorado por uma dona de longe e à casa retorna, e sempre o mesmo homem. Dessa casa, rua Santos Óleos, 48, Luisa Porto, 37 anos, alta, magra, morena, rosto penugento, dentes alvos, sinal de nascença no olho esquerdo, levemente estrábica, óculos, volitizou-se (“Desaparecimento de Luisa Porto”¹²). Residência de sua solitária mãe enferma, entrevada a longos anos, erma de seus cuidados. Nessa casa assistimos à volta do filho pródigo (“Remate”¹³), à enxurrada e ao desmoronamento que leva as velhas casas honradas de Ouro Preto e seus personagens (“Morte das casas de Ouro Preto”¹⁴), contando ao poeta “por que mistério o amor se banha na morte.” Em transparência intercambiável, o poeta modula, dessa maneira, as diversas instâncias do morar, o espaço do poeta e o espaço do outro, o aqui da memória e o ali do ver. O poeta não pretende dominar esses elementos ou suas antinomias, mas transitar por eles mediante uma experiência sensível e imagética. Cria, mediante a imagem da casa, uma experiência de estar-se no mundo. O espaço e o tempo da arquitetura compõem-se como sujeitos de uma metáfora e de uma experiência poética. Na poesia de Drummond, a figura da casa, do espaço construído, arquitetônico, desempenha a função de estar-se diante de uma obra de arte. Quer como experiência pessoal quer como desvelamento de dramas alheios, produção do sentido, experiência do mundo da obra que se intrumete e faz vacilar o mundo daquele que se envolve com ela, como entende Brandão: para ele, a existência da obra de arte se afirma na ação de produzir-se um sentido:

“Já na sua Poética, Aristóteles estabelece a verossimilhança e não o vero como o objetivo do poeta trágico. Propondo a este retratar não ‘os homens como eles são’ mas ‘tais como devem ser’, afora inúmeras outras considerações derivadas acerca da eticidade original e da função da obra de arte, o Estagirita coloca a necessidade da obra ater-se aos princípios de unidade tempo, ação e lugar que a capacita a condensar as ações e concentrar a vida de modo a que ela, afastando-se da dispersão do contingente, revele um sentido e promova a catarsis e o auto-reconhecimento do espectador. E, assim fazendo, ela se vê conferida de sentido e oferece um conhecimento da verdade que antes

(6) “A casa tem muitas gavetas
E papéis, escadas compridas.
Quem sabe a malícia das coisas,
Quando a matéria se aborrece?” In: ANDRADE, Carlos D. “Retrato de família”. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, p. 177.

(7) “Família”. *Idem*, p. 20.

(8) “Escada”. *Ibidem*, p. 210.

(9) “Carta”. *Ibidem*, p. 270.

(10) *Ibidem*, p. 48.

(11) *Ibidem*, p. 103.

(12) *Ibidem*, p. 154.

(13) *Ibidem*, p. 258.

(14) *Ibidem*, p. 184.

se ocultava. Tal experiência da verdade é o que muda o espectador e, portanto, é um outro tipo de verdade que se anuncia na obra de arte e que não pode ser compreendida como adequatio entre a obra e algo exterior a ela: é a verdade como desvelamento, produção do sentido, experiência do mundo da obra que se intrumete e faz vacilar o mundo daquele que se envolve com ela.”¹⁵

Por meio do espaço revelado pela casa, Drummond refuta qualquer presentificação e desafia a percepção linear do tempo. Para isso, utiliza-se do instrumental da poesia que o permite transpor o imediato do tempo e a realidade da matéria. Bosi (1996) lembra que, de dentro do invólucro imediato das palavras, o autor cria um mundo pessoal ao povoar o espaço de morar com o “seu” tempo, dissolve a barreira da distância espacial do que vê (ou cria). Em Drummond, a imagem da casa é uma imagem ao mesmo tempo sublime e inquietante, cenário e lugar familiar onde se desenvolve o humano. Por esse motivo, tanto o tempo quanto o espaço concorrem para representar o antagonismo paradoxal de toda a existência do sujeito. Elementos os quais também podem ser identificados na obra poética de Cecília Meireles (1901-1964).

Dentro do cenário de ruptura e de divisor de águas que o modernismo construía na literatura e nas artes no Brasil das primeiras décadas do século 20, Cecília Meireles se distinguiu de seus contemporâneos por recusar tanto uma identidade nacionalista quanto uma particularidade estética determinada por uma ruptura. Colocada em condição de “pós-simbolista” por Otto Maria Carpeaux e, ao lado de Drummond e Bandeira, entre os grandes poetas vivos daquele momento, Cecília se distingue por uma poética, simultaneamente, atual e inatual, conforme Sanches Neto.¹⁶

No panorama do modernismo no Brasil, a obra de Cecília, tanto em prosa quanto em verso, não revela nenhum momento de ruptura em termos profissionais, nenhum ano de *conversão* à modernidade, nenhuma guinada abrupta. Sua formação se deu de uma maneira peculiar, estando intimamente ligada ao seu percurso biográfico. Sanches Neto¹⁷ observa – será a orfandade, portanto, a circunstância caracterizadora de uma estética da ascese, lugar geométrico que a poeta elege como morada. Cecília estaria filiada a uma temporalidade diversa de seus contemporâneos, desligada de fraturas estilísticas, arroubos nacionalistas ou afirmações ideológicas.

“Única sobrevivente de uma casa desabada”,¹⁸ Cecília teria sempre uma relação especial com a arquitetura e seus elementos. Em junho de 1947, o jornal *A Manhã* publicou, na seção “Letras e Artes”, uma crônica de Cecília Meireles intitulada “A casa”¹⁹, e não deixa dúvida à nossa análise:

“Tenho amado casas. No meu cortejo vai um vagão só de pedaços de arquitetura. E quando passo em revista a minha vida encontro as minhas dispersões em paredes embebidas de vozes, em portas e corredores com invisíveis presenças, em jardins e escadas que estão sentados comigo há imensos anos, e até em lugares onde nunca estive, mas com os quais me correspondo, e sei que me conhecem desde sempre, e, ainda quando pertençam a outros, para mim é que foram feitos. Isto são crenças inabaláveis. Não adianta sacudirem a cabeça com pena, e dizerem que é sonho. O sonho é toda a minha verdade.”²⁰

Na obra poética de Cecília, o espaço de morar representaria, em vários poemas, um ponto de vista privilegiado, absolutamente íntimo, no qual os demais temas se entrecruzam e sobrepõem-se. Na casa da poeta, os retratos falam (“Retrato falante”²¹), as varandas são como a lua (“Distância”²²) ou povoadas por sombras, em paredes “densas, frias, e

(15) BRANDÃO.
Hermenêutica e verdade na obra de arquitetura. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/fil/depto/kriterion/kriterion101.html>>. Acesso em: 15 abr. 2009.

(16) SANCHES NETO.
Cecília Meireles e o tempo inteiriço. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

(17) SANCHES NETO.
Idem.

(18) “*Canções*”. Ibidem, p. 1.099.

(19) Em sua obra em prosa, dentre outros elementos relacionados à arquitetura, Cecília voltaria ao tema da casa (“Casas...”, “Uma casa morre” e “Reino da solidão”), em crônicas publicadas na *Folha da Manhã*, em julho e novembro de 1950, em São Paulo, e, em 1947, no Rio de Janeiro, “Letras e artes”, respectivamente.

(20) “A Casa”. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 211.

(21) “Vaga música”. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 375.

(22) Idem, p. 257.

vagamente monumentais” (“Nós e as sombras”²³). É o espaço da infância, espaço do tempo passado o qual só se resgata pelos mecanismos da reconstrução da memória. Como em “Infância”:

*“Levaram as grades da varanda
Por onde a casa se avistava.
As grades de prata. [...]
Levaram as pálpebras dos antigos sonhos,
Deixaram somente a memória
E as lágrimas de agora.”*²⁴

Além da casa, a poeta decomporia seus elementos e suas partes, tomando-os como elementos estruturantes e desdobramentos metafóricos em sua poesia: a calçada, o jardim e seus personagens (“Renúncia”²⁵), as portas (“além das portas com seus caminhos” – “Além das paredes, dos móveis”²⁶), as janelas (“Pela madrugada/ desfez-se a janela/ partiram, com ela, as sombras do nada” – “Abriu-se a janela”²⁷), os muros e os arcos de pedra (“meu vulto anda em redor, abraçado a perguntas” – “Arco de pedra”²⁸). Metáfora do próprio fazer poético, a imagem da moradia representaria uma espécie de fardo. Além do cotidiano, surge uma casa “imponderável”, lugar privilegiado de onde se vê a cidade, a paisagem, a rua e o tempo:

*“Eis a casa
Uma casa qualquer.
Cruz que se carrega.
Imponderavelmente, para sempre às costas.”*²⁹

Sintonizado com Cecília Meireles, Manuel Bandeira (1886-1968) auto-definiria sua poesia como a do “gosto humilde da tristeza”. Notadamente uma das figuras mais importantes da poesia no Brasil, além de fazer-se presente nos primórdios do modernismo no Brasil, participando da Semana de Arte Moderna – indiretamente, quando Ronald de Carvalho declama o poema “Sapos” – a poesia de Bandeira se destaca pela consciência técnica com que manipulou o verso livre. Na Introdução de *Estrela da vida inteira*, Antônio Cândido coloca:

*“Como os clássicos, possui a virtude de descrever diretamente os atos e os fatos sem os tornar prosaicos. O caráter acolhedor do seu verso importa em atrair o leitor para essa despojada comunhão lírica no cotidiano e, depois de adquirida a sua confiança, em arrasta-lo para o mundo das mensagens oníricas. Poucos poetas terão sabido, como ele, aproximar-se do leitor, fornecendo-lhe um acervo tão amplo de informes pessoais desataviados, que entretanto não parecem bisbilhotice, mas fatos poeticamente expressivos. O seu feitiço consiste, sob esse ponto de vista, em legitimar a sua matéria – que são as casas onde morou, o seu quarto, os seus pais, os seus avós, a sua ama, a conversa com os amigos, o café que prepara, os namorados na esquina, o infeliz que passa na rua, a convivência com a morte, o jogo ondulante do amor.”*³⁰

Em Bandeira, vemos os espaços domésticos da descoberta da sexualidade, a visitação do súcubo (“O súcubo”³¹) no silêncio da casa adormecida, o contato das mãos lentas na “sombra cúmplice do quarto” (“O silêncio”³²). E é precisamente nessa adesão à sensorialidade que talvez se explique a naturalidade espontânea de seu texto. O amor explicado pela experiência do corpo, trazido ao nível da experiência diária e determinando uma familiaridade distante de qualquer existencialismo que transcende qualquer perfil autobiográfico. Identificamos, também, o lugar da casa como espaço da infância, situada

(23) Ibidem, p. 557.

(24) Ibidem, p. 634.

(25) Ibidem, p. 260.

(26) Ibidem, p. 1.809

(27) Ibidem, p. 1.077

(28) Ibidem, p. 1.267.

(29) Ibidem, p. 1.872.

(30) BANDEIRA. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 4-5.

(31) BANDEIRA. “Carnaval”. *Estrela da vida inteira. Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: 1979, p. 34.

(32) BANDEIRA. “O ritmo dissoluto”, idem, p. 56.

em passado memorável (“Peregrinação”³³). A casa da chácara a qual pode ter sido destruída, reformada ou demolida, mas que sobrevive na poesia (“Velha chácara”). As lembranças em Pernambuco – e poderiam ser em qualquer lugar – e o percurso autobiográfico do espaço doméstico (“Infância”).³⁴ Se, para Meireles, o espaço da casa seria identificado como o *“espaço geral de sofrer, que as casas piedosamente cercam com seus sucessivos regaços”*³⁵, para Bandeira, a casa e seus ambientes seriam o núcleo da própria poesia: ela é um dos elementos que a constitui. Da casa e suas experiências, o poeta parte para o mundo e para temporalidade do espaço público representado pela rua:

*“A casa da Rua da União.
O pátio – núcleo da poesia.
O banheiro – núcleo de poesia.
O cambrone – núcleo de poesia (la fraîcheur des latrines!).
A alcova de música – núcleo de mistério. [...] Com dez anos vim para o Rio.
Conhecia a vida em suas verdades essenciais.
Estava maduro para o sofrimento
E para a poesia (“Infância”).”*³⁶

Nordestino como Bandeira, e, como ele, também imigrante para o Rio de Janeiro, Ferreira Gullar (1930) se perfila ao perfil que tanto Drummond quanto Manuel Bandeira demonstram em ir diretamente ao leitor. Esse mérito de poder expressar o universal, seja de dentro de um banheiro, seja de um quintal ensolarado no Maranhão, não é gratuito. O poeta cumpre, como ele mesmo diz, sua “missão de contar”. Cede à imposição do verso. De acordo com Alfredo Bosi:

*“Este adensamento – sinônimo hegeliano do processo que leva ao concreto – permitiu que o autor do Poema Sujo alcançasse uma dimensão coral sem por isso perder o calor daqueles afetos singularíssimos que só as imagens da sua cidade de São Luís seriam capazes de provocar. A superação do surrealismo juvenil atravessou um purgatório brechtiano programado [...] para conquistar uma nova poética na qual memória e crítica não se pejam de dar as mãos.”*³⁷

O mundo real é o combustível de sua poesia. Mas esse real aparece mais como instrumento para mostrar seu modo de ver a vida e o mundo que o cerca do que degrau para patamares de construções subjetivas. Além do mundo real à sua volta podemos identificar, como elementos de sua imaginação poética, o mundo transmitido pela cultura, os mecanismos constituintes da memória e a clivagem da experiência estética sensível. Em Gullar, a subjetividade pode ser identificada como um instrumento do fazer poético, em que pesem todas as dificuldades de exprimir-se o inexprimível.³⁸ O poeta identifica os centros e as temporalidades diversas ao espaço real do espaço de morar:

*“Onde a velocidade da cozinha
Não é igual à da sala (aparentemente imóvel)
Nos seus jarros e bibelôs de porcelana
Nem à do quintal
Escancarado às ventanias da época. [...] Porque na verdade um dia
Tem inumeráveis centros
Como, por exemplo, o pote de água
Na sala de jantar*

(33) BANDEIRA. “Lira dos cinquenta anos”, *ibidem*, p. 67.

(34) BANDEIRA. “Belo belo”, *ibidem*, p. 88.

(35) MEIRELES. “A casa”. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 212.

(36) BANDEIRA. “Estrela da vida inteira”, *op. cit.*, p. 209.

(37) BOSI. *Melhores poemas*. Rio de Janeiro: Global Editora, 2004, p. 10.

(38) *“O que o poeta quer dizer no discurso não cabe e se o diz é pra saber o que ainda não sabe [...] No entanto, o poeta desafia o impossível e tenta no poema dizer o indizível.”* (GULLAR. Ferreira. *Cadernos de Literatura Brasileira*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, p. 77)

*Ou na cozinha
Em torno do qual
Desordenadamente giram os membros da família.*"³⁹

Pela *praxis* da poesia, Gullar relaciona espaços aparentemente díspares: o mar e o quintal, o oceano e o banheiro de cimento, o telhado e o verão, floresta e janela, silêncio e água. Da materialidade do espaço que o envolve, o poeta articula saberes, relaciona significâncias, tece temporalidades em uma operação eidética:

*"Que tem a ver o mar com este quintal?
Aqui, doa azul,
Apenas há um caco de leite de magnésia
(osso de anjo) [...]
Pouco tem a ver o mar
Com este banheiro de cimento
E zinco
Onde o silêncio é água [...]
Em tudo aqui há mais passado que futuro
Mais morte do que festa:
Neste banheiro de água salobra e sombra
Muito mais que de mar
Há de floresta "(Na vertigem do dia)."*⁴⁰

(39) GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1995.

(40) GULLAR. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2000, p. 134-139.

(41) Disponível em: <<http://www.filologia.org.br/ixcnlf/11/09.htm>>. Acesso: em 15 abr. 2009.

(42) CANALLE, Cecília. *Inspiração divina e inteligência humana na obra de Adélia Prado: Um estudo sobre sua obra recente*. Disponível em: <<http://www.hottopos.com.br/videtur11/aprado.htm>>. Acesso: 15 abr. 2009.

Como Gullar, Adélia Prado também estrutura seu fazer poético na materialidade do mundo real. Para ela, o mundo da vida é, indiscutivelmente, o cotidiano. De maneira diferente dos demais literatos e poetas de sua época os quais, de uma maneira ou outra, sempre estiveram às voltas com a literatura, Adélia Prado (1935) somente começou a escrever após a morte de sua mãe, Ana Clotilde Correa em 1950. Nascida em 1935, diplomou-se em filosofia em 1973, e, entediada com seu próprio estilo, passa a escrever torrencialmente, dando vazão às influências recebidas das obras de Drummond, Clarisse Lispector, Guimarães Rosa e Cecília Meireles. Para Drummond, "*Adélia é lírica, bíblica, existencial, faz poesia como faz bom tempo: esta é a lei, não dos homens, mas de Deus. Adélia é fogo, fogo de Deus em Divinópolis*"⁴¹.

Uma das características mais evidentes na obra de Adélia Prado é a religiosidade presente nas entrelinhas do texto. Para ela, o cotidiano é visto com perplexidade e pureza, transformando a realidade descrita em um fazer lúdico e possibilitando que os fatos mais corriqueiros e banais sejam vistos à luz de uma beleza poética ímpar. Para Adélia, o cotidiano é a própria condição da literatura. De acordo com Cecília Canalle:

*"Adélia Prado reconhece a ratio e a ordo no mundo descritas por Tomás de Aquino. Ou seja, a inteligência criadora nas coisas. Dessa forma, necessariamente, o corpus adeliانو afirma um mundo que não é caos, mas ordem e sentido, um mundo cujas coisas estão 'marcadas por um caráter verbal, não sendo meras realidades ou significações privadas de sentido num espaço mudo' como atesta Romano Guardini. Ao fazer a experiência de reconhecimento do sentido no mundo, o eu-lírico não suportará a aridez de afeto ao observador que é o mundo caos e contingência."*⁴²

O cotidiano que a poesia de Adélia revela apresenta-se liberto de dramas existenciais ("*as formigas passeiam pelas paredes, perto de um vidro de cola que perdeu a rolha*"). Até mesmo as experiências da infância são recriadas com tintas claras, como em "Impressionista":

*“Uma ocasião
Meu pai pintou a casa toda
De alaranjado brilhante.
Por muito tempo moramos numa casa,
Como ele mesmo dizia,
Constantemente amanhecendo.”⁴³*

A imagem da casa, em Adélia, possui janelas de folhas de madeira, de tramela, à toa pintada, janela seca, de azul. Da janela aberta para o mundo vê o casamento de Anita, que espera neném, a mãe do Pedro Cisterna urinando na chuva. O lugar de morar serve de antídoto à inexorável passagem do tempo, e é nesse sentido que o cotidiano expressado por ela é inteiramente centrado sobre o presente:

*“Ô janela com tramela, brincadeira de ladrão,
Clarabóia na minha alma,
Olho no meu coração (“Janela”).”⁴⁴*

O espaço da casa representa a conquista do presente. O futuro ainda não chegou, o passado já passou. Resta o agora. A casa é uma fortaleza sólida na luta permanente – a do afrontamento da artista com o destino, com a morte. Como consequência dessa história de vida desdobrada no presente, é impossível ver o cotidiano como idealizado ou perfeito.⁴⁵ Talvez resida nesse fato o apego emocional que a une ao território, ao território do espaço construído em que se vive e de onde cria. É pelo emocional, mediado pela poesia, que a artista conquista o tempo no qual vive.

Podemos, entretanto, ver mais: em um poema como “A casa” (*“Qualquer coisa é a casa da poesia”*), Adélia Prado mostra a casa como um estado de espírito, um estado do ser, de calma e tranquilidade, desligada do burburinho e dos afazeres diários. E essa “outra” casa desdobra a personalidade da poeta em uma espécie de ausência. Ausência que não tem o sentido benjaminiano, vazio. Ao contrário. É pela duplicidade, mais ou menos consciente, que os indivíduos, aparentemente integrados à ordem social, guardam uma certa distância que lhes permite sobreviver às diversas imposições dessa ordem, sem a qual seria impossível compreender a perduração da humilde vida cotidiana, de acordo com Maffesoli.⁴⁶ A casa é uma imagem de “exílio e túnel”:

*“Não tem lugar pra esta casa em ruas que se conhecem.
Mas afirmo que tem janelas,
Clareza de lâmpada atravessando o vidro [...]
É uma casa de esquina, indestrutível.
Moro nela quando lembro,
Quando quero acender o fogo,
As torneiras jorram,
Eu fico esperando o noivo, na minha casa aquecida.
Não fica em bairro esta casa
Infensa à demolição.
Fica num modo tristonho de certos entardeceres,
Quando o que um corpo deseja é outro corpo pra escapar.
Uma idéia de exílio e túnel.”⁴⁷*

Cronologicamente mais velho que Adélia Prado e inserido na geração da poesia de 1945, Manoel de Barros (1916) é um dos principais poetas contemporâneos do Brasil. Pesquisador de significações verbais e reordenador do sentido das palavras, o poeta interpreta com magia as coisas banais do cotidiano que o rodeia. Pela linguagem reinventa a natureza do pantanal. Uma olhada nos títulos de seus livros antecipam seu conteúdo

(43) PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, p. 36.

(44) Idem, p. 103.

(45) “*Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia, Sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia. Faço comida e como Aos domingos bato osso no prato para chamar o cachorro E atiro os restos. Quando dói, grito ai, Quando é bom, fico bruta, As sensibilidades sem governo.*” (“Grande desejo”, ibidem, p. 122.)

(46) MAFESSOLI, A. *conquista do presente*. São Paulo: Argos, 2002.

(47) Disponível em: <<http://www.textopoetico.org.>>. Acesso em: 15 abr. 2009.

poético e o pensar do autor, tais como: *Poemas concebidos sem pecados* (1937), *Compêndio para uso dos pássaros* (1961), *Gramática explosiva do chão* (1969), *Livro de pré-coisas* (1986), *O guardador de águas* (1989), *O livro das ignoranças* (1993), *Livro sobre o nada* (1996), *Retrato do artista quando coisa* (1998). Falando sobre o “fazer” de sua poesia, o próprio autor explica:

*“Exploro os mistérios irracionais dentro de uma toca que chamo ‘lugar de ser inútil’. Exploro há 60 anos esses mistérios. Descubro memórias fósseis. Osso de urubu, etc. Faço escavações. Entre às 7 horas, saio ao meio-dia. Anoto coisas em pequenos cadernos de rascunho. Arrumo versos, frases, desenho bonecos. Leio a Bíblia, dicionários, às vezes percorro séculos para descobrir o primeiro esgar de uma palavra. E gosto de ouvir e ler Vozes da origem. Gosto de coisas que começam assim: ‘Antigamente, o tatu era gente e namorou a mulher de outro homem’. Está no livro Vozes da origem, da antropóloga Betty Mindlin. Essas leituras me ajudam a explorar os mistérios irracionais. Não uso computador para escrever. Sou metido. Sempre acho que na ponta de meu lápis tem um nascimento.”*⁴⁸

Como é facilmente verificável, a palavra é o fundamento da criação poética de Manoel de Barros. Enquanto morada do poético, é a raiz de sua poesia, ao estabelecer relações inéditas, impensados efeitos e sensações, de onde extrai o sentido que inventa. Talvez a palavra invenção (ou seria reinvenção?) mais se aproxime de seu trabalho: o poeta não busca estabelecer apenas relações semânticas ou sógnicas. Vai além delas rumo ao ritmo, às sensações, à sinestesia.

Na poesia de Manoel de Barros estamos sempre diante de um caminho desconhecido em que a surpresa da descoberta se revela no caminhar de cada verso.⁴⁹ Andamos por desvios, atalhos e, por isso mesmo, não é fácil categorizar uma temática específica como a que nos propomos. Ao se tentar colocar limites temáticos ou recortes à sua poesia, ela simplesmente escapa pelos dedos. Fluida, alheia à estanqueidade, e nisso podemos ver uma de suas maiores riquezas. O espaço de morar, a habitação, aparece em sua obra como uma temática extremamente fluída e dispersa. Intrinsecamente presente no cotidiano do poeta, mas que se entrecruza aos outros temas –, a natureza, a infância, os animais, as palavras. A arquitetura aparece como o fantástico: encontramos uma casa dispersa, volatilizada em contato com uma natureza original. Mesmo urbana, povoada por animais, insetos, plantas, pedras, rios, inexistindo quaisquer fronteiras entre o construído e o natural – *De natura rerum* – na arquitetura que evoca a infância:

*“Parede que me seduz é de tijolo, adobe
preposto ao abdomen de uma casa.
Eu tenho um gosto rasteiro de
ir por reentrâncias
baixar em rachaduras de paredes
por frinchas, por gretas – com lascívia de hera.
Sobre o tijolo ser um lábio cego.
Tal um verme que iluminasse.”* (“Seis ou treze coisas que aprendi sozinho”).⁵⁰

Ao diluir as fronteiras do construído, ao misturar o fantástico e o cotidiano, o poeta situa a casa no mundo do sensível. Colocando-a como objeto sensível, Manuel de Barros promove uma fusão imagética entre o real e o irreal, o natural e o construído, encontrando um significado, para ele, essencial. Nas diferenças de uma casa ou de outra, variadas

(48)Disponível em: <<http://www.releituras.com/manoeldebarros>>. Acesso em: 15 abr. 2009.

(49) *“Você não é de bugre? – ele continuou. Que sim, eu respondi. Veja que bugre só pega por desvios, não anda em estradas Pois é nos desvios que encontra as melhores surpresas e os ariticuns maduros.”* “Mundo Pequeno”. BARROS, Manuel de. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 1993.

(50) BARROS, Manuel de. *O guardador das águas*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

(51) BARROS, Manuel de.
O livro das ignoranças. Rio
de Janeiro: Record, 1993.

como produtos da cultura, sobrepõe-se a imagem da casa superlativa, sensível em sua plenitude; e nisso podemos identificar mais uma das características do poeta: a universalidade. A casa enquanto objeto racional, enquanto produto do ato racional de selecionar e construir, desaparece. Surge uma outra, substantiva, graças a uma profunda intenção de construir que inquieta, secretamente, o pensamento:

*“Toda vez que encontro uma parede
ela me entrega às suas lesmas.
Não sei se isso é uma repetição de mim ou das
lesmas.
Não sei se isso é uma repetição das paredes ou
de mim.
Estarei incluído nas lesmas ou nas paredes?
Parece que lesma só é uma divulgação de mim.
Penso que dentro de minha casca
não tem um bicho:
Tem um silêncio feroz.
Estico a timidez da minha lesma até gozar na pedra.”* (“Mundo
pequeno”).⁵¹

Rumo a uma conclusão, não posso deixar de reconhecer que não fiz uma análise completa da obra dos poetas selecionados, nem conto com fontes documentais que indiquem a “intenção” da poesia. Tampouco tenho algo a acrescentar acerca do estilo pessoal dos autores: em resumo, o conhecimento e os paradigmas vigentes da literatura entraram nesta análise apenas marginalmente. Claro, muito ainda pode ser dito. Esse olhar à arquitetura é apenas um, entre os vários possíveis. Concordamos com Starn (1992): nesse aspecto talvez seja o suficiente ter explorado a proposição de, no que diz respeito à história da cultura, aquilo que se vê ser aquilo que se capta.

O espaço de morar que a arquitetura revela pela leitura da obra desses diversos poetas surge da relação entre a memória pessoal e o estar no mundo. Nesse sentido, o imaginário da arquitetura é sempre uma biografia, uma história de vida. É, portanto, menos limitador que qualquer estética, mais amplo que os sentimentos pessoais e menor que a cultura na qual se insere. Estamos diante de uma memória afetiva somada a um capital que é cultural. Partindo dos dados materiais do espaço físico, o imaginário conserva sempre uma parcela de independência, mistério e irredutibilidade: o espaço de morar representado pela casa reabre a possibilidade de, pela experiência estética e pela ferramenta do imaginário, seja possível articular saberes, construir identidades e reconfigurar a relação de distância entre o observador e o objeto da arte. Por intermédio da poesia deparamo-nos com uma dimensão, antes de tudo, emotiva e sensível, uma construção mental que se mantém perceptível, mas não quantificável. Aurática, como em Benjamin (1985), e plena de afeto: o espaço de habitar como terreno do poético e do sensível.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond. *Obras completas: Estudo crítico de Emanuel de Moraes, fortuna crítica, cronologia e bibliografia*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1964.

_____. *Reunião*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

_____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. São Paulo: Martins Fontes, 1955.

- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BARROS, Manuel de. *Compêndio para uso dos pássaros*. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- _____. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 1993.
- _____. *Poemas concebidos sem pecado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *O guardador das águas*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSI, Alfredo. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1997.
- BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2007.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Espaços comunicantes*. São Paulo: Anablume, 2007.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. 7. ed. Rio de Janeiro: Olympio, 1985.
- GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____. *Melhores poemas*. São Paulo: Global, 2000.
- MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Rio de Janeiro: Argos, 2002.
- MEIRELES, Cecília. *Obra em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Anablume, 1999.
- PRADO, Adélia. *Bagagem*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- _____. *O coração disparado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. *A faca no peito*. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____. *Poesia reunida*. São Paulo: Siciliano, 1991.
- SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). *Cecília Meireles: Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- STARIN, Randolph. Vendo a cultura numa sala para um príncipe renascentista. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Nota do Editor

Data de submissão: maio 2008

Aprovação: janeiro 2009

Rafael Alves Pinto Junior

Arquiteto formado pela Universidade Católica de Goiás, professor do CEFET-GO, mestre em Cultura Visual na Universidade Federal de Goiás e doutorando em História – UFG.

Caixa postal 186

75800-014 – Jataí, GO

(64) 3631-2541

rafaeljuniorcefet@gmail.com