

O livro-penetrável e o poema-parangolé; leitura de *Rua do mundo*, de Eucanaã Ferraz

Armando Gens*

RESUMO

Este estudo analisa a obra *Rua do mundo*, de Eucanaã Ferraz, com base nos conceitos de interdisciplinaridade, no ideário neoconcretista e nos apontamentos de Hélio Oiticica. As intenções do estudo são: demonstrar o caráter líquido das fronteiras da poesia brasileira; colocar em discussão o processo da palavra-dobradiça empregado pelo poeta; e revelar, através da linguagem poética, as diferentes proposições de habitar o mundo do dia a dia e de se relacionar com outras artes.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Interdisciplinaridade. Artes plásticas. Moda. Arquitetura.

O caráter liquefeito das fronteiras entre os diferentes campos artísticos do Ocidente implica, em plano exegetico, discursos teóricos e críticos não mais confinados aos limites de seu objeto de investigação, pois a presença da interdisciplinaridade tornou-se uma constante em toda a dimensão da cultura e do conhecimento humanos. As análises e leituras de mão única já não satisfazem, como bem atesta o movimento teórico-crítico acerca da arte pós-moderna. Nele, a singularidade, antes marca de distinção e determinação de territórios, cedeu o lugar ao plural, ao diverso e ao misto. Não é sem razão, pois, que a interdisciplinaridade tem recebido especial atenção por parte da crítica; tanto que Guy Larameé, no prefácio do livro *L' espace traversé: réflexions sur les pratiques interdisciplinaires en art*¹, sublinha a importância de se encontrar uma definição de interdisciplinaridade aplicável ao campo da arte. Para o artista plástico canadense, a busca de uma definição para a interdisciplinaridade desencadeia questionamentos identitários, de forma que a interdisciplinaridade “consentida seria então uma viagem permanente”, já que os artistas percebem carecer de um “domicílio fixo” (LARAMÉE, 2001, p. 4).

Ao lado das questões de identidade e franjamento de fronteiras, Guy Larameé diz que a interdisciplinaridade pode ser vista de diferentes perspectivas no campo da arte. Segundo ele, “alguns autores vêem na interdisciplinaridade uma resposta à fragmentação do saber e do ser na era pós-moderna”, enquanto “outros ficam perplexos diante deste novo mito”. Há ainda os que, diante da questão proposta pela interdisciplinaridade, “vão mesmo pensar que a arte, na qualidade de campo autônomo, está morta ou em vias de ser ultrapassada”. A despeito das divergências de opinião, a interdisciplinaridade pode significar um “novo passaporte” que “se transforma algumas vezes em um documento de defesa para o fim de uma ideologia de controle de território ou colônia” (LARAMÉE, 2001, p. 4).

A pesquisa sobre a questão da interdisciplinaridade no campo artístico reivindica ainda uma incursão sobre o que vem a ser “disciplina”. Danielle Boutet, em “À la recherche d’un projet artistique”, informa que as disciplinas, de modo geral, “não são nada incontornáveis e que elas refletem uma visão de mundo elitista e eurocêntrica”. Na qualidade de artista e teórica, envolvida com o ensino universitário, ratifica que o “campo do conhecimento no Ocidente é fragmentado em disciplinas e este mesmo campo se fragmenta sempre mais” (BOUTET, 2001, p. 44). Este processo contínuo de fragmentação do campo do conhecimento se deve, em parte, aos nichos de especialização que surgem no âmbito do conjunto das disciplinas, pois quanto mais o conhecimento se especializa mais se atrofia a visão de conjunto. Segundo a artista canadense, a interdisciplinaridade só interessa na medida em que

ela seja portadora de uma força que possa promover transformações. Para ela a “interdisciplinaridade está definida como arte em geral, como combinação de todas as possibilidades, ao passo que as disciplinas permitem apenas o específico” (BOUTET, 2001, p. 49).

Segundo Danielle Boutet, há duas formas de interdisciplinaridade. A primeira consiste em impor ao artista ser antes de tudo um criador, a saber: artista não em função do que é, não do que faz; porém pelos produtos que apresenta ao público, às redes de produção e ao mercado de arte. Neste sentido, o artista perpetua a idéia de que arte é um domínio separado do resto da sociedade. Quanto à segunda acepção de interdisciplinaridade, Boutet a concebe com uma não-disciplinaridade, ou seja, a arte não-disciplinar se apresenta liberada das disciplinas e questiona o papel do artista e a função da arte. Trata-se de uma arte que se coloca fora dos museus e das redes de produção e que começa a minar a última fronteira disciplinar, aquela que separa a arte da ciência, enfim, a arte de todo o resto.

Tal caráter isolante e isolador de que se revestem as manifestações artísticas tem seus fundamentos na antiga obsessão pela autonomia da arte e nas disciplinas artísticas, a saber: arquitetura, escultura, fotografia, teatro, moda, música e pintura. Em campo literário, a relação (in/inter) disciplinar desde muito já fora prevista, especialmente no que concerne ao antigo diálogo entre literatura e pintura, que se realiza através de transposição, de topos, ou se concretiza enquanto metáfora ou representação do fazer literário ou do artista. A este respeito, vale lembrar que Philippe Hamon já destacara, na obra *Expositions: littérature et architecture au XIXe siècle*: “A literatura necessita de outras artes para se definir. A comparação, a metáfora, a analogia são portanto inseridas necessariamente, não como procedimentos decorativos, mas como meios inevitáveis, no centro deste mesmo ato de definição”²² (HAMON, 1989, p. 21). E mais acrescenta o pesquisador: que a imbricação entre literatura e arquitetura já se encontrava bastante generalizada no âmbito do romance oitocentista, como se a produção ficcional devesse se alimentar, de modo sistemático, de casas, cidades, monumentos e *habitats* diversos que pontuavam um real cada vez mais urbanizado. Neste sentido, a representação mimética de uma cidade deriva de um tipo de construção urbana que emblema costumes, valores, relações sociais e a eles confere visibilidade e materialidade.

De acordo com a proposta desta moldura teórica, convém reiterar que, para a natureza do estudo a ser realizado, as concepções de interdisciplinaridade que menos importam são a da transposição e/ou a da metáfora, e tampouco aquela que diz respeito às afinidades temáticas efetivadas em projetos que estreitam os limites entre disciplinas, como se verifica, por exemplo, em estudos geoliterários. A concepção de interdisciplinaridade que aqui se postula é a que realiza a interação entre métodos de diferentes disciplinas para realizar um projeto realmente unificado. Será, então, a partir desta óptica que se colocará em análise o livro de Eucanaã Ferraz, intitulado *Rua do mundo* (FERRAZ, 2000).

1 Um atlas para leitura de *Rua do mundo*

A interdisciplinaridade em *Rua do mundo* se revela não só na proposta (neo) concretista que se torna presente na elaboração de poemas, mas também no tratamento gráfico aplicado ao livro. Inicialmente, é importante ressaltar que, do ponto de vista da comunicação visual, o livro comporta uma série de informações; e que, mesmo fechado, dele emanam imagens (uma citação indireta de “Para a feira do livro”, de João Cabral de Melo Neto) que alargam os horizontes de significação do objeto. Na perspectiva da visualidade, o exame da edição brasileira e da edição portuguesa de *Rua do mundo* (2004/2007) vem revelar que os respectivos projetos gráficos veiculam mensagens cujas intenções atendem tanto à proposta interdisciplinar da obra quanto à identidade de editoras e das coleções. Assim, capa, contracapa, diagramação, ilustração, numeração, entre outros itens, elaboram

uma sintaxe visual que tampouco perde de vista a faixa de leitores e as diferenças de ordem cultural.

Colocando sob análise a edição da Companhia das Letras, a execução da capa se vale do processo de isolar e enquadrar um trabalho de Ivan Serpa (Sem Título, 1953. Guache, colagem e nanquim s/papel) que, ao se converter em uma “obra completa e distinta” (DORFLES, 1998, p. 144), oferece em plano gráfico um protocolo de leitura através do qual já se delineia o projeto poético da obra de Eucanaã Ferraz, a saber: as tensões entre planos, linhas partidas, (re)cortes, formas, volumes e cores em estruturas abstratas. Observa-se que, neste projeto de capa, assinado por Raul Loureiro, a reapropriação e a administração gráfica dos tons bege, vermelho e preto presentes na obra de Ivan Serpa³ conferem ao livro impacto e rigor, através do contraste entre cores primárias e secundárias, entre saturadas e matizadas. Sem dúvida, o pormenor da obra de Serpa comunica uma imagem dessimétrica através da qual se pode inferir a escala pela qual se regulam os poemas de Eucanaã Ferraz.

Nos passos do (Neo)concretismo, o livro apresenta uma série de rupturas no âmbito das normas e convenções editoriais. O título da obra e os nomes do autor e da editora estão dispostos na vertical, logo abaixo do vinco da capa. Não há folha de rosto. De imediato, o leitor, ao abrir o volume, se depara com um sumário constituído de 54 títulos que podem comportar ilhas semânticas, se lidos em seqüência, por exemplo: “71 De ti; 73 Preciso; 75 Mais doce; 77 Aceite” (FERRAZ, 2004, p. 1). Nas séries de deslocamentos e interferências realizadas no âmbito das convenções gráfico-editoriais, vê-se que o título da obra aparece na seqüência do sumário destacado em negrito, por ser homônimo do poema “Rua do mundo”. Quanto aos títulos dos poemas, estes, no corpo do volume, deslocam-se da cabeceira da página e instalam-se no rodapé, seguindo o alinhamento da numeração; um recurso significativo para quebrar as convenções dos lugares marcados e causar estranhamento em leitores pouco afeitos a mudanças.

Já na edição da Quasi – editora portuguesa, situada em Vila Nova de Famalicão –, o projeto gráfico difere significativamente da proposta brasileira. Embora ambas as edições optem pelo formato retangular, o livro português apresenta-se mais largo, enquanto o brasileiro, mais alto. Confrontando os volumes das duas edições, eis o resultado em dimensão aproximada: a da Companhia das Letras mede 12cm x 21cm; a da editora Quasi, 13,5cm x 20,5cm. Em rápida consulta ao catálogo da editora portuguesa, verifica-se que o projeto gráfico de *Rua do mundo* (2004) reafirma a identidade da Biblioteca “Arranjos para assobio” e respeita as normas e as convenções de editoração. A capa em papel cartão plastificado tira partido do branco, do cinza-metalizado e do preto para compor uma imagem discreta, fria e minimalista. A ilustração de capa – “[K] fábrica mutante/sobre fotografia **Analyser**” – conta com uma fotografia em preto e branco, seccionada em duas partes que, por sua vez, se apresentam concentradas em duas caixas, criando efeito de continuidade interrompida. As imagens são sombras humanas projetadas sobre uma rua pavimentada e ratificam com clareza visual projeções hipertrofiadas, fora de escala convencional. Neste sentido, a capa da edição portuguesa antecipa, do ponto de vista visual, imagens da poética de *Rua do mundo*: a ruptura com as formas consagradas e a reação contra o ornamento.

Por sua vez, o título da obra – *Rua do Mundo* – vem corroborar a proposta de uma estética de planos, dobras e cortes já antecipada pelas capas da edição brasileira e da lusitana. O título atribuído à obra recorre ao de um poema nela presente e no qual se permite ouvir uma intertextualidade vocal, pois “Rua do mundo” é recorte de “Acordar na Rua do mundo”; poema de Luíza Neto Jorge. A escolha por este processo de titulação – o recorte – favorece sentidos que são e já não são os mesmos do contexto de origem. Ao isolar uma parte do título do poema de Luíza Neto Jorge para enquadrá-lo em outro contexto, o resultado converge para uma translação sêmica que acarreta tensões entre um universo (todo) e uma via pública (parte) e cria áreas de significação entre o matricial e o seu rastro,

entre o disperso e o concentrado, entre o público e o firmamento, entre planeta e gentes, entre o sensorial e o intelecto, pois “O núcleo originário não reside nem no significante e nem no significado, nem na escritura e nem na voz, mas na dobra da presença sobre a qual eles se fundam: o *logos*” (AGAMBEN, 2007, p. 248). Como se pode observar, o título da obra revela um processo que implica cortes, esvaziamentos, preenchimentos, articulações e costura, de tal maneira que “Rua do mundo”, ao perder a sua localidade e a sua literalidade, promove um dizer que não é “nem um recolher nem um esconder” (AGAMBEN, 2007, p. 250), para vocalizar o trabalho poético. Não é sem razão que a obra “Rua do mundo” se ancora na interdisciplinaridade, na diversidade e na descentralização para corroer a linguagem que formata o mundo inteligível, através de planos articuláveis (os 54 poemas de *Rua do mundo*) em cujas dobras podem ser entrevistados víncos e vínculos com artes plásticas, arquitetura, religião, mitologia, moda, notícia de jornal, literatura, casa, roupa, cidades.

2 Um abrigo poético

A leitura dos poemas *Rua do Mundo* (2004), de Eucanaã Ferraz, suscita, inicialmente, uma correspondência com a obra neoconcreta intitulada “Abrigo poético” (1964), de Lígia Clark. Trata-se de uma escultura em folha-de-flandres com planos articuláveis. Nesta obra, há um investimento na fenomenologia do redondo que se coloca em tensão direta com os planos, de modo a possibilitar uma descontinuidade em uma estrutura global através “da negação de um real estabelecido” (BRITO, 1999, p. 90). Segundo Ronaldo Brito, encontra-se nas produções artísticas neoconcretas uma “vontade negativa, inscrita principalmente no trabalho de rompimento dos esquemas dominantes e no modo de relacionamento vigente da obra com o espectador” (BRITO, 1999, p. 90), será, então, esta mesma “vontade negativa” que predomina no primeiro poema de abertura de *Rua do mundo*. Na qualidade de poema fundador, “Um mundo” encerra uma proposta poética assentada na recusa que se realiza, segundo Rosa Martelo, “como um acto de desnomeação” (MARTELO, 2007, p. 3):

Onde montanhas não são levantamentos
íngremes de terra. Onde rios não são cursos
de água que se vão lançar no mar,
nos lagos, noutros rios. As casas

não tem paredes ou teto, ruas
não são vias de acesso, caminhos não vão
de um ponto a outro e os pontos não põem
fim, não abreviam, não são laçadas na malha
(FERRAZ, 2004, p. 7)

Este poema, ao operar com a desconstrução de definições já consignadas e consagradas pela *doxa*, apresenta-se como uma tomada de posição (MAINGUENEAU, 1995, p. 68) enunciada por uma voz que se propõe a fundar um “onde-mundo” para além das molduras das formulações tradicionais e das redutoras convenções. Neste sentido, o poema “Um mundo” irrompe como um dizer inaugural de uma vocalização que enuncia um lugar jamais localizado – “Onde” –, em contraposição a um latente “este”, objeto da negação e da rejeição. Porém, na relação tensa entre um “onde” e “este aqui” é que se ilumina o golpe fatal que a poética da desconstrução desfere contra a mimese realista; um gesto crítico realizado por uma vocalização que se compromete a desenvolver um projeto assentado em um sistema de representação no qual a coisa jamais parece ser a coisa, ou seja, os princípios identitários atrelam-se à diferença, como naqueles versos de “A verdade prática”, de Ernesto Manuel de Melo e

Castro: “este lugares não são lugares/estas casas não são casas/estes mares não são mares/estas asas não são asas” (CASTRO, 1971, p. 34).

Ainda sobre o poema “Um mundo” – uma possibilidade entre tantas outras possíveis, expressivamente assinalada pelo artigo indefinido –, vêem-se, entre a série de negações, umas tantas assertivas inefáveis a respeito do que é o “onde”:

[...]. O espaço ilimitado, indefinido
No qual se movem os astros é a terra, enquanto
acima das cabeças, pregados pelo horizonte, densos,
amarelos, vão jardins em movimento. Venta.
Há um vento constante, há um canto constante.
Pode-se ver a música, de terraços, belvederes
e torres instaladas para tal finalidade. Mundo
em que se ganha o que se perde.
Toda pedra é pérola. Onde o amor
é entre duas mulheres (FERRAZ, 2004, p. 5).

Assim, o “onde-mundo” se configura como espaço do qual se ergue um conjunto de diferenças e inversões. Sem limites, sem uma prosopografia definida, se instala como espaço de possibilidades no qual se torna possível a elaboração de novas estruturas físicas, sensoriais, valorativas e culturais. Eis, então, “Um mundo” que se torna “abrigo poético”, porque, enquanto núcleo promotor de uma vivência sêmica, arranca o leitor da posição passiva de simples decodificador e o impele a articular diferentes dobras de sentido entre “vento, canto e música” e proceda à permuta das formas arquitetônicas – “terraços, belvederes e torres” – por poemas, descobrindo infinitas possibilidades entre natural e humano, interior e exterior, entre emissor e receptor, entre concreto e inefável, entre sentido e falta aparente de sentido.

Neste livro-móvil, a articulação do último poema, intitulado “Uma coisa casa”, com o poema de abertura torna-se necessária, uma vez que nela se define o projeto poético de Eucanaã Ferraz para *Rua do mundo*. Sendo um poema serial que se sustenta em um movimento ternário, “Uma coisa casa” confirma a presença de fontes neoconcretas na elaboração do projeto-casa que ser quer poético, mas também ético-social. Neste longo poema, a pesquisa semântica sobre o Parangolé⁴ torna-se rizomática e se desdobra em tantas possibilidades tal e qual a obra de Hélio Oiticica⁵. Os deslizamentos de sentido fazem do “Parangolé”, “palácio da ralé”, “arco”, “praia”, “Sé”, “máscara”, “metro exato”, “pedra”, “casa”, “camisa”, “ovo”, “ostra” e “Capa da liberdade”, entre outras. Tais giros primam pelo ecletismo e revelam uma poética de abertura semântica, um modo de desamararrar as palavras das rígidas concepções, através de intervenções no signo lingüístico e nos sentidos cristalizados pelo uso.

Com igual insubordinação às convenções, o poema “Uma coisa casa” surge como um desdobramento de “Um mundo” e com ele se articula em “dentros/de um dentro sem mistério” (FERRAZ, 2004, p.124). Retomando dionisiacamente o discurso do Gênesis sob a criação do mundo – “No início/ era apenas/lê com lê, / crê com crê/ e variações/disso” (FERRAZ, 2004, p. 122) – realiza dobras no discurso bíblico, de forma que ele seja corroído pela parlenda; ecos do folclore e da memória infantil. Porém, o que está em jogo é um *etos* carnavalizador que corrói uma voz clerical separatista já modificada pela força da linguagem popular sempre receptiva a mudanças: (lê)igos com (lê)igos, (clê)rigos com (clê)rigos. Em meio a esta dobra, encontra-se outra. Agora, a dobra se faz com Hélio: artista neoconcreto e sol. É muito clara a ambivalência que potencializa semanticamente o antropônimo Hélio como agente criador de um

espaço que se desdobra em signo de irradiação espacial para abrigar: “ralé”, “bichas”, “Lygia Clark”, “Monsueto”, “Waly Salomão”, enquanto o “Parangolé” vai conquistando intensa força fônica construída pelo eco do fonema /é/ para ecoar como afirmação categórica: é.

Tal materialização da música realça a exploração de um som tônico do vocábulo. Este procedimento se repete em “Cobogó”, poema no qual o fonema /ó/ explorado reiterativamente suscita não só a forma redonda do objeto, mas também se materializa, espacialmente, através das diferentes posições em que aparece no corpo das palavras em dimensão isofônica. Nesta perspectiva, o poema é a coisa em linguagem, como se pode verificar ainda em “Sul”, poema em que “Leblon”, enquanto significante guia da voz poética – “deixo que o som me leve” (FERRAZ, 2004, p. 51) –, conquista uma materialidade propiciada pela prolação do vocábulo que investe no movimento da língua – elevação, enrolamento e explosão – para se apresentar como a própria onda que já não é mais onda: “a resina translúcida e viscosa /do que nelas é água fica na boca” (FERRAZ, 2004, p. 51).

Após a breve digressão acerca dos procedimentos fônicos utilizados pelo poeta, retorna-se às articulações possíveis entre “Um mundo” e “Uma coisa casa” e se informa que os dois poemas se localizam em pontos extremos da obra: início e fim. Contudo, o plano semântico revela que não há fim nem começo, pois o que persiste é o trânsito e a descontinuidade legitimados pela força da linguagem da arte: “Capa da liberdade”. Torna-se suficientemente claro que a proposta de Eucanaã Ferraz problematiza a liquefação (BAUMAN, 2001) das formas consideradas sólidas e imutáveis. Por isso, sob esta “capa da liberdade”, com aparência de desconchavo, é que se experimentam os limites da linguagem e se proclama a máxima heideggeriana: a linguagem é “a morada do ser” (FERRAZ, 2004, p. 123). Em resumo, *Rua do mundo* apresenta um sistema sempre aberto, imprevisto, interativo, ou seja, “contra o arrimo do gesso” (FERRAZ, 2004, p. 125), conforme já ressaltou Marcelo Diniz (2008) em “A alegria de *Rua do mundo*”, ao fazer referência à maleabilidade do “Parangolé”.

Isso posto, vale dizer que *Rua do mundo* é também um livro-Penetrável. O último poema, intitulado “Uma coisa casa”, revela e define esta proposição na poética de Eucanaã Ferraz. Como já se disse em outro momento deste estudo, “Uma coisa casa” confirma a presença de fontes neoconcretas na elaboração do projeto que ser quer poético, mas também almeja ser ético-social. O intercâmbio que se estabelece entre as obras de Hélio Oiticica – Parangolé e Penetráveis – com *Rua do mundo* não se realiza tão somente no plano metafórico. Mais que simples evocação, mais que mera citação, as proposições do artista plástico se atualizam na gênese da obra e dos poemas. As dobras de sentido, os deslocamentos, as aproximações inusitadas e as tensões entre pausa e ação materializam, assim, o poema-capa. A interdisciplinaridade se dá a partir de um projeto que se integra à obra de Hélio Oiticica. No livro, enquanto espaço em que se reuniram poemas, utilizam-se as proposições de composição dos *Penetráveis*, cujo conceito assim foi consignado por Lisette Lagnado:

O Penetrável assume diversas expectativas ao longo da trajetória para o Ambiental. Em fins de 1961, HO conceitua o “problema da mobilidade do espectador na obra”. Nesse percurso que se iniciara com as maquetes, agora o artista concebe um passeio por Penetráveis com placas rodantes de cor. No Penetrável, o Participador passa por várias experiências sensoriais (mover painéis, pisar na cor). 2.1 Há também um sentido arquitetônico (em virtude de sua escala) e musical (como no Núcleo, pela simultaneidade das cores). A Tenda, nesse sentido, já é um Penetrável, ambiente que tangencia a arquitetura e propicia um convívio coletivo (LAGNADO, 2008, p. 1).

A partir do verbete redigido pela editora da revista *Trópico*, explica-se por que o livro *Rua do mundo* é um livro-Penetrável. Inicialmente, o leitor tem de adentrar a obra, experimentar vivências

sensoriais e subjetivas de sons, cor, texturas e imagens que não encontram correspondências com a *doxa*, para, em seguida, ampliar sua capacidade de imaginação e experimentar a condição de criador de mundo(s) através de uma experiência radical com a linguagem. Para que melhor se compreenda a integração do projeto poético de Eucanaã Ferraz com as concepções artísticas de Hélio Oiticica, no sentido de promover, através da arte, um novo comportamento, é importante citar as observações deste último, em *Aspiro ao grande labirinto* (1986):

Dois elementos, pois, importantes para mim na minha evolução contavam aqui de modo firme: o primeiro seria o de criar ambiente para o comportamento, ambiente este que envolveria as “obras” e nasceria em conformidade com elas; o segundo referente ao próprio comportamento do participante, baseado no seu contato direto com tal ambiente, nas suas perspectivas globais que resultam no próprio comportamento. Não quero isolar aqui as experiências sensoriais, vivenciais etc.; este seria o lado esteticista da coisa; quero é dar um sentido global que sugira um novo comportamento, comportamento este de ordem ético-social, que traga ao indivíduo um novo sentido das coisas (OITICICA, 1986, p. 100).

Embora os poemas de Eucanaã Ferraz não se configurem como objetos, na acepção estrita da nomenclatura, é, justamente, na experiência com a linguagem poética – a palavra objeto – em sua dimensão experimental e protéica que se verifica “a derrubada de todo condicionamento” (OITICICA, 1986, p.102). Os poemas que sinalizam o percurso do leitor pelo livro-Penetrável propõem uma implosão no sistema das significações cristalizadas para descondicionar o leitor através de imagens impactantes do ponto de vista de inusitadas proposições nas quais corpo, sentidos, ritmos, formas, influências e sons compõem um ambiente que franquia ao leitor o acesso a um mundo que não se dobra a condicionamentos e formas consagradas. Por isso, poemas como “Ronchamp (outra fábula de um arquiteto)”, “Issey Miyake”, “Comme des maisons”, “O cobogó”, “Das covas” encerram configurações mutantes nas quais “capela-caranguejo; “O que parecia galo/é agora lagarto.”; “Casa canudo, seu vazio: casabuco”; “a bloco, formam aerado,/ arenoso dominó”; “Não são casas que se ergueram,/Vê: são cafuas cavadas” revelam pesquisas de natureza interdisciplinar (moda e arquitetura) que reintegram, no percurso do livro-Penetrável – *Rua do mundo* –, uma proposição de obra que incita, através de estruturas abertas e de temporalidades diversas, a participação do leitor no jogo de permutas para o qual foi convidado pelas diferentes vocalizações: roupa/casa; roupa/animal; roupa/bufo (Maiakóvski); igreja/animal; igreja/embarcação; casa/buco; redondo/retangular/areia/ar; parangolé/ostra, entre tantas outras permutas.

3 Uma situação arquitetural: a casa

Os 54 poemas presentes no livro *Rua do mundo*, em seu conjunto, apontam para a relação do humano com as formas de habitar; nem sempre convencionais, nem sempre óbvias. Na leitura que está sendo proposta, a arquitetura se impõe como um tema de grande rendimento. Apesar das referências a Le Corbusier e a Lúcio Costa, a casa, enquanto elemento de ativação semântica relacionada aos modos de habitar/vestir, comparece nos seguintes poemas: “Issay Miyake”, “Comme des maisons”, “Cobogó”, “Jonas”, “Graça”, “Pai”, “Ronchamp (outra fábula de um arquiteto)”, “Arranha-céus”, “Do concreto aparente”, “Das covas”, “No Grande Hotel do Porto” e “Uma coisa casa”. Contudo, a arquitetura não participa da composição dos poemas, pelo caminho da analogia com escrita, roupas, costura, corpo, construção, planejamento, pois nela se torna presente, porque

a forma “está sempre, pelo menos até certo ponto, condicionada pelo material usado, destinada a mudar, a deformar-se, a desaparecer, para dar lugar a formas absolutamente novas e inéditas, impensáveis” (DORFLES, 1988, p. 125).

A arquitetura se incorpora ao universo poético de *Rua do mundo* mais pela dimensão “entre homem e edifício”, ou seja, a que “é freqüentemente negligenciada” (DORFLES, 1988, p. 132). Através da “seqüência de ambientes vastos e restritos, alternâncias de espaços insólitos, entre si contrastantes, e que criam, através da sua sucessão – e não através da sua presença estática –, uma “dimensão” arquitetônica absolutamente particular” (DORFLES, 1988, p. 132), os poemas evocam formas mais íntimas nas quais a percepção sensorial humana se encontra em franca relação com o interior e o exterior, com o contínuo e o descontínuo, com o amor e a morte, com a luz e a sombra, com o móvel e o imóvel, com a mensuração e o imponderável, com o simétrico e o assimétrico, com o humano e o divino, com o passado e o presente.

De acordo com a proposta deste estudo, a relação entre lírica e arquitetura suscita questões relativas ao sujeito, conforme já assinalou Philippe Hamon, em *Expositions: littérature et Architecture au XIX^e siècle*. Serão, pois, as questões do sujeito – extrapolando as naturais tensões de ordem estilística – o exercício da escritura e o mapeamento dos lugares nos quais decide localizar-se. A proposta poética de Eucanaã Ferraz, ao refletir questões contemporâneas relativas à escritura lírica, insere o sujeito em uma ordem inquieta – um *status viatoris* –, que não mais se adapta a um sistema “quatro paredes” no qual se assenta o tipo sedentário ou que não se submete às “fronteiras naturais nem lugares óbvios a ocupar” (BAUMAN, 1999, p. 85), pois, “Onde quer que estejamos em determinado momento, não podemos evitar de (sic) saber que poderíamos estar em outra parte, de modo que há cada vez menos razão para ficar em algum lugar específico” (BAUMAN, 1999, p. 85).

O sujeito de *Rua do mundo* está localizado em um espaço marcadamente literário, ou seja, em um mundo que não aceita localizações/definições do mundo objetivo. Por isso, “As casas/ não têm paredes ou tetos, ruas/ não são vias de acesso” (FERRAZ, 2004, p. 5). Neste universo poético, o sujeito se coloca contra uma ordem discursiva já consignada e estabelece novas e inusitadas localizações que o configuram como poderoso agente capaz de re-invenção. Como se percebe, as “casas” perdem seus limites de isolamento para conquistar uma total comunicação com exterior, enquanto as “ruas”, por não serem mais vias de acesso, apresentam uma configuração na qual não se fazem mais necessárias as orientações para a organização do fluxo. Em resumo, “casas” e “ruas” traduzem uma tensão entre o público e o privado, entre a linguagem e a potência criativa, entre as certezas das orientações pré-estabelecidas e a contradição expressa na energia despendida para manter o que já parece não ser possível: “Meu esforço para que os dias/ Tenham vinte quatro horas, ossos,/ o sol, a noite, para que as ruas, praças/ e túneis estejam em seus lugares” (FERRAZ, 2004, p. 73).

As referências a construções arquitetônicas e ruas não garantem uma localização precisa do sujeito. Antes, assinalam a condição inquieta e errática do sujeito que salta daqui para ali a fim de livrar-se da condição cerceadora dos espaços. Os poemas, enquanto metáforas da rua-mundo, encenam esta condição elétrica do sujeito que se desloca por vários espaços, a saber: “Senador Vergueiro”, “Leblon”, “Manchúria”, “Mongólia”, “Rio”, “Jardim de Alah”, “Leme”, “foz do Douro”, “calçada de Serrúbia”, “Ilha de Samotrácia”, “Mar Egeu”, “Tóquio”, “Ronchamp”, “Pavilhão de Siza”, “Grande Hotel do Porto”, “Rua da Misericórdia”. O *status viatoris* elabora uma nova organização geográfica fora dos mapas, mas dentro do poético. Contudo, o *status viatoris* que caracteriza deambulismo do sujeito da lírica é o mesmo que deslança um projeto poético sobre a casa, o homem e a arte.

Não sem razão, o projeto investe na casa e se realiza na idéia de experimentar semanticamente

as possíveis relações entre roupa/casa, entre vestir/morar, entre escritura/corpo/dança. Deste modo, os poemas “Issey Miyake”, “Comme des maisons” “Ronchamp”, “O cobogó”, “Arranha-céus”, “Concreto aparente”, “Das covas”, “No Grande Hotel do Porto” e “Uma coisa casa”, entre outros, encarnam uma “situação arquitetural”, uma vez que “A consideração do corpo e de suas ações como estruturantes do espaço arquitetural aproxima a arquitetura da noção de situação e, o projeto, de uma proposição situacional” (SPERLING, 2008, p. 134).

Para desenvolver a idéia de “situação arquitetural” presente nos poemas de Eucanaã Ferraz, cabe investigar a proposta apresentada pelo poema “Issey Miyake”. Ao lado da referência explícita ao estilista japonês cujas roupas conferem ao corpo extremo movimento, cabe observar que o poema agencia a seguinte proposição: a casa é a roupa. O poema traz um investimento em formas cambiantes que traduzem a impossibilidade de configuração, pois, dependendo da perspectiva, o feito sofre alterações. O investimento em “ave”, “galo”, “lagarto”, “cavalo”, “áspide”, “peixe”, “vento” e “planta” reforça a dimensão protéica da casa/roupa, já que

Casaco, vestido e calça
desdobram-se

de tal modo em módulos,
que nunca saberemos quantos

e quais , nem será possível
detectar o alinhavo

onde começa a camisa,
onde começa a harpa.

Não há como encontrar
A bainha, o arremate,

[...]

Vestir essa casa
será sempre desvestir-se do

um, será estar nu: varandas
tudo (FERRAZ, 2004, p. 28-29).

Como revela a leitura do poema, há uma situação arquitetural orgânica que já não admite fronteiras, limites e unidades, pois a experiência corpórea traduzida em casa-roupa propõe uma experiência totalizadora e transcendente que leva à nudez, aqui entendida como despojamento, arejamento e comunicação com o exterior – “varandas” com seus guarda-corpos. Enfim, o poema “Issey Miyake” encerra uma proposição que visa à ultrapassagem da conhecida cisão entre sujeito e objeto, entre humano e roupa, entre morar e vestir, entre dentro e fora, para fixar, através de um processo poético, o que se apresenta além dos padrões lingüísticos, culturais e sociais já consignados pela *doxa*.

Mais uma vez a relação entre roupa e habitação torna a se apresentar. Comparece no poema “Comme des maisons”, só que pelo viés da paronomásia, pois não se pode passar pelo título sem pensar na famosa grife japonesa *Comme des Garçons*, bem como não se pode finalizar a leitura do poema sem reparar no trocadilho interlínguas que pode levar o leitor a tomar o primeiro nome da

estilista – “Rei” – como um título nobiliárquico, o que pode acarretar outras possibilidades de leitura que envolvam questões de gênero, de culturas diferenciadas e de arbitrariedades do signo.

“Comme des maisons”, um poema constituído de 16 blocos, comporta uma pesquisa acerca de situações arquiteturais – “casa cúbica”, “Casa canudo”, “(casulo)”, “casabuco”, “Casa bico”, “caramujo”, “caverna” –, que permutam com o sobrenome da estilista – Kawacubo. No plano da musicalidade, o poeta tira partido de sons oclusivos, fricativos e nasais de modo a criar um efeito acústico (a oficina irritada de Kawacubo) de extrema dissonância que contracenava com o plano conceitual expresso pelas roupas concebidas pela estilista de *Comme des Garçons*, conforme destaca François Baudot: “Deixando faltar acabamento em algum lugar, com uma usura voluntária e desafiando o senso comum e a perfeição – para evitar que suas texturas apresentem qualquer aspecto uniforme e perfeito, ela não hesita em afrouxar aqui e ali os parafusos das máquinas, a estilista estará sempre causando mal-estar, espanto e por fim admiração!” (BAUDOT, 2000, p. 326).

Segundo se observa, tanto em “Issey Miyake” quanto em “Comme des maisons”, a tematização da casa desenvolve-se em relação direta ao corpo. Indumentária, corpo e costura apontam para uma situação arquitetural cara ao status poético de *Rua do mundo*, já que corte, forma e textura marcam presença na cena dos dois poemas para realizarem as seguintes propostas: (a) uma experiência estética na qual o apagamento das fronteiras entre corpo e o que o reveste elabora uma teoria poética que busca recuperar com certa insistência (ardência?) a relação corpo e escrita; (b) uma experiência semântica radical com a linguagem, quando torce e forja sentidos inesperados; (c) uma experiência acústica que favorece atenuar os limites entre significado e significante, unindo-os em um só corpo-signo.

A situação arquitetural, em *Rua do mundo*, mostra-se de forma mais direta no poema intitulado “Ronchamp (outra fábula de um arquiteto)” (FERRAZ, 2004, p. 99). A referência direta à Capela de Notre Dame-du-Haut projetada por Le Corbusier não só assinala a perquirição sobre as formas arquiteturais do sagrado, mas também ratifica a proposição da casa, neste caso, do Senhor – “Sol” e “Céu”. O poema, na primeira parte, traz uma descrição da capela em franca interação com a paisagem: “ancas de barco, barco de borco,/ estibordo, vela enfunada no verde, alto/mar do Senhor”. Já, na segunda parte, encontra-se uma imprecisão realizada por uma voz que afirma a grandeza do monumento: “Mas eu digo que/nada há de faltar/nesta arquitetura farta.” E, na última, encena uma fantasia com “O capitão-mestre-de-obras” que “[...] ouve a concha do casco, que ecoa:/nada há de faltar nesta arquitetura farta” (FERRAZ, 2004, p. 99). De acordo com o título do poema, trata-se de uma fábula sobre arquitetura e formas inusitadas. Assim, a capela, como o próprio Le Corbusier pretendeu, promove uma ruptura com as formas convencionais das construções religiosas. Neste sentido, a arquitetura da capela esbate as fronteiras entre “mar” e “colina”, já que a capela tem formato de “barco”, “carapaça” e “caranguejo”.

Porém, no decorrer da leitura de *Rua do mundo*, confirma-se que a referida situação arquitetural se manifesta através de cortes operados em um modo de olhar o mundo pela óptica da convenção. Será, então, através de uma busca por inusitados feitiços para antigas formas, que a situação arquitetural, proposta pelos poemas, arrancará os leitores do alheamento e da conseqüente alienação acarretados pela viciosa contemplação das formas cristalizadas. Trata-se de um tipo de abdução agenciada pela linguagem. Uma experiência radical que se desdobra em uma experiência ontológica enquanto investigação sobre o homem e suas moradas em um mundo já desconectado com o sentido estético inerente à natureza humana. Diante de tal perspectiva, o poema “Das covas” oferece a perfeita compreensão do investimento que o poeta realiza nas formas e na linguagem, quando o sujeito poeta, em franco exercício metalingüístico, declara:

são o vernáculo mais sofisticado:
morador e habitação
um só metro;

mesma fôrma: fato e conceito.
Avalia: coisa e palavra
No mesmo prato (FERRAZ, 2004, p. 115).

Não de modo direto; mas, na contradição imposta pela distribuição dos poemas no corpo do livro, pode “avaliar-se” “coisa e palavra” através da rigorosa administração do léxico relativo às formas. Em um rápido levantamento, encontram-se disseminadas pelos poemas as seguintes palavras: “terraços”, “torres”, “edifícios”, “casa”, “capela-carapaça”, “covas”, “furnas”, “palácio”, “abrigo”, “oca”, “Sé”, “ovo”, “barraco”, “Parthenon”, “ostras”, entre outras. São diferentes formas com diferentes funções que colocam em tensão uma variada gama de formas de habitar para abrir questão a respeito das diferenças. Não é sem razão que o último poema, intitulado “Uma coisa casa”, elege o “Parangolé”, uma proposição artística de Hélio Oiticica, como uma morada cósmica, dionisiacamente articulada, que a todos recebe. Ali, o corpo e a obra-casa-poema, espaço do tudo, promove um momento ecumênico e epifânico sob “a capa da liberdade” (FERRAZ, 2004, p. 125), onde se comemora a desopressão das proposições sujeito-objeto, significado e significante, limite e fronteira, abertura e fechamento, transparência e opacidade, estático e dinâmico, pelo exercício do “contra”: “Ereta, ataque contra o sensabor da miséria/e da ordem, contra a transparência dos intestinos de vidro,/das páginas silenciosas, paradas” (FERRAZ, 2004, p. 125).

Através da visão panorâmica do conjunto de poemas, verifica-se, ainda, que a voz poética encena uma espécie de canto dissonante, pois tira partido de diferentes registros e *ethos*, para se representar articulada e coletiva. A vocalidade presente nos poemas de *Rua do mundo* se caracteriza por uma pluralidade vocal, uma vez que às vocalizações impõem-se ritmos variados, como, por exemplo, em “Carícia” e “Comme des maisons”, ou intrincados cruzamentos de vozes, a saber: popular, erudita, rebelde, questionadora, solar, carnalizante, carbonária, humanista, contida e arisca em diferentes falsetes. Vozes que ousam pronunciar/nomear/ um mundo cujos limites são elasticamente distendidos a um nível extremo de tensão para não só implodir a linguagem da tradição poética, como, por exemplo, em “A morte do toureiro”, mas também causar nos leitores o desconforto em desconhecer o mundo para melhor conhecê-lo fora das molduras estabelecidas pelas convenções.

Na cadência dos falsetes, as vozes reivindicam o caos original: um mundo sem moldes, um mundo de possibilidades, como bem comprova a variedade de ritmos que distinguem as vozes poéticas que cruzam *Rua do mundo*: pura mobilidade. Trata-se, pois, de vozes poéticas que se deslocam no espaço-tempo (igualmente variado) dos poemas com precisão medida na busca de uma totalidade jamais alcançada porque “a palavra mais desejada /é aquela que salta /por sobre a página clara, muito acima/da tocaia calma que lhe estendemos a custo” (FERRAZ, 2004, p. 43). Neste deslocamento, e de posse de uma expressão contundente, porque fundamentada nos princípios da dessimetria, é que tais vozes despertam os leitores para pensarem o ser no mundo e o estar com. Questões do sujeito, questões dos leitores, formas de habitar o mundo.

Como se deu a conhecer no corpo da exposição deste trabalho, a relação entre lírica, moda e arquitetura traz para o centro do debate uma questão cara ao sujeito da lírica: a deslocalização em mundo pleno de mobilidade, já sem as certezas das formas ou idéias eternas e intangíveis. Mas, por outro lado, esta mesma questão conduz à “capa da liberdade”, “o poema-casa”, a que tudo acolhe sem restrição, já que se apresenta como um espaço-casa dinâmico capaz de enfrentar o

isolamento, a fragmentação e a exclusão. Ressalta-se, por fim, que o investimento em um projeto poético interdisciplinar confirma esta vontade inclusiva tão bem expressa na intenção ético-social que Eucanaã Ferraz põe na *Rua do Mundo*, porque a palavra poética é dobradiça.

ABSTRACT

This essay analyzes *Rua do mundo* (2004/2007), by Brazilian writer Eucanaã Ferraz, with the aim of showing – based on Hélio Oiticica’s notes, interdisciplinary and neo-concretist theories – the liquid border of Brazilian poetry and the use of *hinge*-word processes to disclose a new approach to the everyday word and to other arts.

Keywords: Brazilian poetry. Interdisciplinarity. Plastic arts. Fashion. Architecture.

Notas explicativas

* Professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

- 1 As traduções das citações referentes aos textos de Danielle Boutet e Guy Laramée são de minha autoria.
- 2 (Cf. HAMON, 1989, p. 21) “La littérature a besoin des autres arts pour se définir elle-même. La comparaison, la métaphore, l’analogie sont donc inscrites nécessairement, non comme procédés décoratifs, mais comme moyens inévitables, au sein de cet acte même de définition”.
- 3 Ivan Serpa (1923-1973). Pintor, gravador, desenhista. Foi um dos fundadores do Grupo Frente.
- 4 “Será pois o Parangolé um buscar, antes de mais nada estrutural básico na constituição do mundo dos objetos, a procura das raízes da gênese objetiva da obra, a plasmação direta perceptiva da mesma. [...] A participação é também aqui característica em relação ao que hoje existe na arte em geral: é uma “participação ambiental” por excelência. Trata-se da procura de totalidades ambientais que seriam criadas e exploradas em todas as suas ordens, desde o infinitamente pequeno até o espaço arquitetônico, urbano etc” (OITICICA, 1986, p.66-67).
- 5 Hélio Oiticica (1937-1980). Pintor, escultor e artista performático. Foi aluno de Ivan Serpa. Integrou o Grupo Frente. Aderiu ao movimento de arte neoconcreta.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BAUDOT, François. *Moda do século*. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BOUTET, Danielle. À la recherche d’un nouveau projet artistique. In: LARAMÉE, Guy (Dir.). *L’ espace traversé: réflexions sur les pratiques interdisciplinaires en art*. Québec, CA: Edition D’Art Le Sabord, 2001. p. 44-53.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CASTRO, E. M. de Melo e. *Álea e vazão*. Lisboa: Moraes Editores, 1971.
- DINIZ, Marcelo. A alegria de Rua do Mundo. Disponível em: <www.letras.ufrj.br/ciencialit/garrafa3/13-marcelo.doc>. Acesso em: 27 mar. 2008.

- DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. Tradução. de Baptista Bastos e David de Carvalho. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1988.
- FERRAZ, Eucanaã. *Rua do mundo*. Vila Nova de Famalicão, Pt: Quasi, 2000.
_____. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- HAMON, Philippe. *Expositions: littérature et architecture au XIX^e siècle*. Paris: José Corti, 1989.
- LAGNADO, Lisette. A invenção do Penetrável. Disponível em: <[http:// p.php.uol.com.br/ tropico/ texto/ 2527,1.shl](http://p.php.uol.com.br/tropico/texto/2527,1.shl)>. Acesso em: 28 mar. 2008.
- LARAMEÉ, Guy. Préface. In: LARAMÉE, Guy (Dir.). *L' espace traversé: réflexions sur les pratiques interdisciplinaires en art*. Québec, CA: Edition D'Art Le Sabord, 2001. p. 4-5.
- MAINGUENAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Tradução de Maria Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MARTELO, Rosa. Setas, elásticos e lanças (modos de usar). In: FERRAZ, Eucanaã. *Rua do mundo*. Vila Nova de Famalicão, Pt: Quasi, 2007.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

