UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

ARQUITETURA INDÓCIL:

"As Casas", de Luiza Neto Jorge, e as dimensões da *Casa Portuguesa.*

Paula Tims Carneiro Campello

Rio de Janeiro

2026

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

ARQUITETURA INDÓCIL:

"As casas", de Luiza Neto Jorge, e as dimensões da *Casa Portuguesa.*

Paula Tims Carneiro Campello

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Orientadora: Profª Doutora Mônica Genelhu Fagundes

Rio de Janeiro

2026

CIP - Catalogação na Publicação

C193a

Campello, Paula
Arquitetura indócil: "As casas", de Luiza Neto Jorge, e as dimensões da Casa Portuguesa. / Paula Campello. -- Rio de Janeiro, 2026.
103 f.

Orientadora: Mônica Fagundes.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras (Letras Vernáculas), 2026.

1. Poesia Portuguesa. 2. Luiza Neto Jorge. 3. Casa. 4. Raul Lino. 5. Arquitetura. I. Fagundes, Mônica , orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

ARQUITETURA INDÓCIL:

"As casas", de Luiza Neto Jorge, e as dimensões da *Casa Portuguesa.*

Paula Tims Carneiro Campello

Orientadora: Profª. Drª. Mônica Genelhu Fagundes

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Examinada por:

_____

Presidente, Profª. Doutora Mônica Genelhu Fagundes

_____

Profª Sofia Maria de Sousa Silva – UFRJ

_____

Profª Raquel dos Santos Madanelo Sousa– UFMG

_____

Profª. Doutora Martha Alkimin de Araújo Vieira – UFRJ, suplente

_____

Profª. Doutora Viviane da Silva Vasconcelos – UERJ, suplente

Rio de Janeiro

Fevereiro de 2026

Para Ravi, que faz os espaços parecerem pequenos e o mundo infinito. E em memória do meu avô, James Edwin Tims, que me ensinou sobre o bom humor como prática e a importância de abraçar apertado quem a gente ama.

We've came to scream in the happy house

(Siouxsie and the banshees)

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de estudos que garantiu as condições materiais para que eu me dedicasse a essa pesquisa com afinco.

A meus pais, Frances e Eduardo, pelo amor diligente e por serem pessoas interessadas na vida, que me fizeram querer mais, mas sem atropelos.

A Mônica, pela orientação, a confiança e por ser uma leitora, professora e pesquisadora de excelência que, por isso mesmo, é capaz de reunir pessoas incríveis ao redor da poesia e do conhecimento.

A todos os amigos da pós-graduação e da Cátedra Jorge de Sena.

A Ana Luiza, Yara, Letícia e Bia pelas conversas inacabáveis.

RESUMO

CAMPELLO, Paula T. C. **Arquitetura indócil:** “As casas”, de Luiza Neto Jorge, e as dimensões da *Casa Portuguesa*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

Esta pesquisa coloca em diálogo crítico a série de poemas “As casas” (1964), da poeta Luiza Neto Jorge, e passagens dos livros *A Nossa Casa (1918)*, *A Casa Portuguesa (1929)* e *Casas Portuguesas (1933),* do arquiteto Raul Lino. São criações de campos artísticos e tempos históricos distintos, mas têm em comum o fato de produzirem sentidos a partir de imagens do espaço físico e simbólico da casa. Com uma poética fragmentária, polifônica e atenta à materialidade da linguagem, Luiza apresenta ao leitor versos nos quais casas ganham qualidades humanas e extrapolam as dimensões espaciais e morais do ambiente doméstico. Anos antes, ao longo das três primeiras décadas do século XX, Raul Lino criou uma espécie de arquétipo do que haveria de melhor na tradição da construção de casas populares em Portugal. A *Casa Portuguesa* também encarnaria o melhor do espírito do povo lusitano. Um projeto que se apresenta como simples e espontâneo, mas dá corpo a valores complexos e historicamente localizáveis. Ao aproximar essas duas criações artísticas tão diferentes, esta pesquisa pretende observar quais são os valores éticos e estéticos que cada uma delas alinhava. Assim como compreender melhor as maneiras como, ao brincar com o corpo e as ambiências da casa, a poesia de Luiza Neto Jorge tensiona o imaginário tradicional sobre a vida doméstica.

Palavras-chave: Luiza Neto Jorge; Poesia portuguesa do século XX; Casa; Raul Lino; Casa Portuguesa

ABSTRACT

CAMPELLO, Paula T. C. **Arquitetura indócil:** “As casas”, de Luiza Neto Jorge, e as dimensões da *Casa Portuguesa*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

This research establishes a critical dialogue between the series of poems “As casas" (1964), written by the portuguese poet Luiza Neto Jorge, and a few passages of the books *A Nossa Casa* (1918), *A Casa Portuguesa* (1929) e *Casas Portuguesas (*1933) written by the portuguese architect Raul Lino. These are creations from different artistic fields and historical times that have in common the fact that they explore images of the physical and symbolic space of the house. Fragmentary, polyphonic and working with the materiality of language, Luiza’s poems show personified houses that break the spacial and moral dimensions of the domestic environment. Years before that, during the first three decades of the 20th century, Raul Lino created a kind of archetype of what would have been best in the tradition of building popular houses in Portugal. The *Casa Portuguesa* would also embody the best of the portuguese people’s spirit. By bringing together these very different artistic creation, this research aims to observe what are their ethical and aesthetic particularities. As well as have a better understanding of the ways in which – by playing with the space and the ambiences of the house – Luiza Neto Jorge tensions a traditional imaginary about domestic life.

Keywords: Luiza Neto Jorge; Portuguese poetry; House; Raul Lino; Portuguese house

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Rachel Whiteread. *House*. 1993. 78

Figura 2: Rachel Whiteread. *Closet.* 1988. 79

Figura 3: Rachel Whiteread. *Untitled (amber bed).* 1991. 80

Figura 4: Rachel Whiteread. *Untitled (lavender and pink),* 2022. 80

Figura 5: Rachel Whiteread. *Cabin.* 2016. 81

Figura 6: Rachel Whiteread. *Kunisaki house.* 2022. 81

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 13

2 DESCOBRINDO “AS CASAS” 16

2.1 Conhecendo o terreno 16

2.2 Estranhas casas animadas 18

2.3 De volta à vila 22

Chegamos, agora, à última parada dessa vila de casas: 42

2.4 Antes de mudarmos de casa 45

3 Lendo Raul Lino 46

3.1 A Casa Portuguesa: um espaço aurático para a modernidade 46

3.2 O corpo da *Casa* 51

3.3 Situando e ressituando a *Casa Portuguesa* 60

4 “AS CASAS”: ROMPENDO AS DIMENSÕES DA CASA PORTUGUESA 63

4.1 Arquiteturas literárias 63

4.2 Luiza - Uma metafísica do espanto 63

4.3 Lino - Uma metafísica conformada 65

4.4 Lino de novo - A influência clássica 65

4.5 Luiza - Jogos de luz 67

4.6 Lino - A influência cristã 67

4.7 Lino x Luiza - Uma vida moral *versus* Vidas eróticas 69

4.8 Lino - A influência burguesa 69

4.9 Luiza - Rompendo dimensões 71

4.10 Lino x Luiza - Nação *versus* Interação 73

4.11 Lino x Luiza - Ordem versus Desastre 75

5 Brevíssimas recapitulações finais 79

6 Epílogo - Habitando o contemporâneo 80

6.1 Intensidade e movimento *versus* fixidez e repetição 84

7 Anexo I 86

8 Referências Bibliográficas 101

1 INTRODUÇÃO

Uma casa é uma alegoria cósmica. A frase pode parecer um exagero retórico, mas, estejamos conscientes ou não, definir onde colocar uma parede ou um móvel vem junto de uma visão do mundo e da vida comum. Planejar, erguer, arrumar e criar os ritos que sustêm uma habitação materializa e reafirma valores. Em todas as suas diferenças, os trabalhos artísticos que aproximo aqui criaram suas casas com consciência estética e política. Feitas apenas de palavras, "As casas" de Luiza Neto Jorge intervêm poeticamente no âmbito da linguagem, do imaginário e do pensamento. Suas casinhas personificadas e inconformes criam efeitos sobretudo literários, mas são disruptivas não só de um realismo da representação. Criando o estranho a partir do familiar – o corpo reconhecível da casa –, elas rompem também com imagens idílicas e apaziguadas da vida doméstica. E é por essa capacidade de arruinar certo senso comum que proponho aproximá-las do projeto da *Casa Portuguesa,* do arquiteto Raul Lino. Ao contrário de Luiza, Lino trabalhou para criar uma ideia estável e convencional da casa, encarnando em suas moradas uma cosmologia regida por um naturalismo romântico, pelo nacionalismo e pela ideia de um típico *espírito português*.

Imagens de casas e do doméstico não são onipresentes na poesia de Luiza Neto Jorge, mas permeiam aqui e ali seus livros, publicados basicamente entre 1961 e 1973, além de uma publicação póstuma no ano de sua morte, 1989. As análises que faço nessa pesquisa se atêm à série de XIV breves poemas, mais um posfácio, nomeada "As casas"*,* que formam uma seção no livro *Terra Imóvel,* de 1964. O "arquétipo" *Casa Portuguesa* já fazia parte do imaginário social lusitano quando Luiza começou a escrever. Ainda hoje influente, ele ganhou força no início do século XX por meio da atuação diligente de Raul Lino. Primeiro, o arquiteto lapidou e divulgou suas ideias em publicações de arquitetura e arte. Uma *Casa Portuguesa* seria a construção doméstica que valorizasse as principais tradições arquitetônicas das habitações populares erguidas em Portugal ao menos desde o período Manuelino, no século XV. Mas não só. Para Lino, as qualidades físicas da casa seriam mais do que apenas uma morfologia, elas encarnariam um *caráter,* uma "forma de sentir" portuguesa (1929, p. 11). Consolidado esse entendimento, o arquiteto passou a escrever também para um público leigo, afirmando a *Casa Portuguesa* como um parâmetro geral de "bom gosto" artístico e um modelo relevante para as soluções habitacionais do Portugal moderno. Sob essa perspectiva, ele publicou três livros: *A nossa casa* (1918), *A Casa Portuguesa* (1929) e *Casas Portuguesas* (1933).

"As casas*"* não são uma resposta direta à *Casa Portuguesa*. No entanto, foram escritas em um momento histórico no qual o trabalho de Lino já tinha um espaço arraigado no imaginário sobre Portugal. Observar como os fundamentos estéticos e os efeitos de sentido dos poemas de Luiza se contrapõem aos fundamentos desse projeto arquitetônico de casa e nacionalidade me parece não só um exercício comparativo interessante, mas também um estudo relevante em um momento histórico em que questões ligadas a identidade, imigração, refúgio e gentrificação sacodem as maneiras como vemos o mundo e pretendemos habitá-lo.

A *Casa Portuguesa* foi uma proposição teórica e prática, que interveio tanto nas ideias quanto na realidade material portuguesas. Essa diferença está sempre no horizonte desse estudo, que não espera da poesia palavras de ordem ou coerência ideológica absoluta. Ainda assim, ele entende que poemas podem trazer reflexões críticas e percepções específicas de aspectos do mundo e da linguagem. No caso de "As casas", sobre a vida doméstica e os valores comumente associados a ela. Não deixarei, de forma alguma, de observar a textualidade da poética de Luiza, elemento de seu trabalho que a crítica sempre destacou. Imagens surreais, dicção fragmentária que não forma um discurso perfeitamente concatenado, múltiplas vozes, sintaxe afeita às ambiguidades, atenção ao espaço gráfico das palavras na página, significados múltiplos e ambivalentes: tudo isso constitui a estranha "aldeia" de "As casas". No entanto, entendo aqui que nada disso é *apenas* um prazer literário, o que já teria muito valor.

Em busca, então, de reconhecer o que "As casas"*,* em sua elaboração estética, trazem de pensamento crítico, proponho uma leitura cerrada de seus poemas. Passarei brevemente por Freud e suas reflexões sobre o *infamiliar* e as relações do conceito com o animismo. Logo, mergulharei no corpo dos poemas com o apoio do trabalho de leitores qualificados da poesia de Luiza, como Rosa Maria Martelo e Luiz Miguel Nava. Recorrerei ocasionalmente, também, ao suporte de textos da História, da Estética e da Fenomenologia sobre valores, afetos, hábitos e visões de mundo associados aos espaços da casa na modernidade. Em seguida, também com esse aporte teórico, analisarei trechos dos livros de Raul Lino. Buscarei, neste ponto, descrever os fundamentos materiais e imateriais que ele confere à *Casa Portuguesa*, e como suas ideias se situam no ambiente social no qual escrevia*.* Feitas essas análises, proporei uma leitura que contrapõe "As casas" ao projeto da *Casa Portuguesa*, com atenção às suas diferentes estratégias de construção de sentidos, seus valores éticos, políticos e metafísicos. Essas reflexões entrarão em alguma interlocução com o livro *A escritura do desastre*, de Maurice Blanchot.

Encerrada essa contraposição, objetivo principal desse trabalho, acrescentarei, por fim, um epílogo à pesquisa, que aproximará os poemas de Luiza a algumas obras da escultora e

artista plástica contemporânea Rachel Whiteread. Faço esse movimento para observar como os valores movidos por “As casas” se relacionam com os de uma proposta artística que pensa hoje, em outro contexto do mundo, sobre o espaço doméstico e o lugar da casa nas maneiras como vemos e organizamos a vida social.

Antes que possamos, finalmente, seguir o percurso e observar os resultados da pesquisa, sugiro, primeiro, uma leitura “a fresco” dos poemas de Luiza Neto Jorge. A série completa está no anexo I deste trabalho. Feito isso, aí sim, passemos ao primeiro capítulo. Proponho essas “instruções de navegação” porque entendo que a poesia de Luiza ganha tanto com o estranhamento do contato inicial, quanto com o exercício constante da releitura e do corpo a corpo com o texto. Agora, finalmente, então: mãos à obra.

2 DESCOBRINDO “AS CASAS”

2.1 Conhecendo o terreno

Não é possível dizer o que são exatamente as casas de Luiza Neto Jorge, mas elas são, sem dúvidas, construções inquietas. Elas trazem traços das casas do mundo, mas, feitas de linguagem, criam, desde o primeiro poema da série, espaços inapreensíveis. Como vemos no poema I:

AS CASAS

I

As casas vieram de noite
De manhã são casas
À noite estendem os braços para o alto
fumegam vão partir

Fecham os olhos
percorrem grandes distâncias
como nuvens ou navios

As casas fluem de noite
sob a maré dos rios

São altamente mais dóceis
que as crianças
Dentro do estuque se fecham
pensativas

Tentam falar bem claro
no silêncio
com sua voz de telhas inclinadas

(Jorge, 2023, p. 105)

De cara, o poema parece querer apenas contar uma história, apresentando as ações de suas personagens e situando-as no tempo: “As casas vieram de noite”. Mas a construção dessa narrativa é imprecisa. Nunca vimos casas “virem” a lugar algum. Como, então, imaginar o que diz o verso? Sabemos apenas que essas personagens, ao mesmo tempo familiares (pois todos sabemos o que são casas) e estranhas (pois não sabemos o que são *essas* casas), *vieram* e *era noite*. Essas moradas chegaram em algum momento do passado e, desde então, ao menos durante as noites, seguem vivas, como indica o tempo verbal que muda e nos diz que elas *ainda agora* “estendem os braços para o alto” e “percorrem grandes distâncias”. São constantes no poema os movimentos dos corpos das casinhas, que *fluem* e *percorrem distâncias.* Esses gestos imprevistos criam imagens pouco apreensíveis, ao mesmo tempo em que nos dão a ver traços constantes da rotina das casas.

O poema brinca com o velar e o revelar das experiências das moradas. Mostra, sob o véu da noite, seus movimentos, habitualmente encobertos à luz diurna, que deveria deixar tudo à vista. Há também suas vozes ainda inauditas, das quais temos notícia de maneira indireta: sabemos que as casas tentam falar, mas não as ouvimos ainda, também nós encontramos um silêncio, do qual nos tornamos conscientes. A sintaxe cheia de elipses e as imagens surreais dos versos causam estranhamento, um clima de mistério e pouco entendimento. Efeitos poéticos que por si só já seriam interessantes, mas repercutem para além da uma curiosa fruição literária. As imagens desse, como de todos os poemas da série, são criadas a partir de um desconcerto da matéria, de movimentos, experiencias e mudanças *no corpo da casa, no corpo da linguagem* e, com isso, também no que essas materialidades têm de vinculação com o *corpo humano*, o *corpo social* e o *corpo do mundo*. Essa inclinação a estabelecer vínculos entre várias instâncias materiais é uma qualidade não só desse poema, mas da poética de Luiza como um todo. Conforme observa a professora Rosa Maria Martelo, em um comentário que retornará outras vezes neste trabalho:

> todo o projecto desta poesia se assenta na superação de dicotomias, na procura de uma condição ôntica de tipo monista. Na poesia de Luiza Neto Jorge, resistir é recuperar uma unidade que a sociedade alienou, é desactivar dicotomias como as que opõem o corpo e o espírito, o sonho e a realidade, o real e o imaginário (1998, p.71).

2.2 Estranhas casas animadas

Antes de passar à leitura detida dos próximos poemas, faço uma espécie de interlúdio crítico. Serem as casas dos versos *animadas* e causarem tantas sensações de estranhamento me leva a aproximá-las brevemente do *infamiliar* estudado por Freud, para o qual olho aqui criticamente. O título de seu estudo estético-psicanalítico de 1919, *Das Unheimliche*, recebeu várias traduções em português, como *O estranho, O inquietante* e, mais recentemente, *O infamiliar,* na escolha de Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares, publicada pela Editora Autêntica em 2017. O texto do médico austríaco reflete sobre certas nuances de sentimentos de angústia e inquietação, buscando o que, em suas palavras, "permite diferenciar no interior do angustiante algo *infamiliar*" (Freud, 2019, posição 844). Para isso, faz uma investigação que passa pelos campos da história da língua, da literatura e da clínica, e vai, a cada parada, tentando descrever aspectos e nuances desse sentimento perturbador, expresso em todos esses domínios, e ainda assim de difícil apreensão.

Não é o objetivo aqui aproximar os poemas de Luiza de todas as nuances e observações do texto freudiano. Mas é difícil não considerar a leitura do trabalho do psicanalista quando entendemos que a palavra alemã *heimlich* quer dizer... "da casa", algo próprio do lar e da sensação de conforto e confiança que ele proporcionaria. *Familiar* e *infamiliar* são boas traduções possíveis, mas não expressam essa ligação direta com o espaço doméstico, tão importante aqui.

Outro motivo que leva a essa reflexão é o fato de, em determinada altura de seu estudo, Freud associar o sentimento de *infamiliaridade* com uma relação conturbada do sujeito com valores de *animismo*, uma noção importante para o desenvolvimento da psicanálise, mas que tem raízes na Antropologia. *The open encyclopedia of Anthropology*, projeto de divulgação científica mantido pela Universidade de Cambridge, na Inglaterra, observa que o *animismo* é:

> ... tanto um conceito quanto um modo de relação com o mundo. A pessoa ou o grupo social com uma sensibilidade "animista" atribui senciência – ou a qualidade de ser "animado" – a uma ampla gama de seres que compõem o mundo, como o ambiente, outras pessoas, animais, plantas, espíritos, e forças da natureza como o oceano, ventos, o sol ou a lua. Alguns indivíduos ou grupos sociais animistas, além disso, atribuem senciência a objetos como pedras, metais e minerais (...) À primeira vista, animismo, por terminar com o sufixo *-ismo*, parece conjurar uma espécie de ideologia coerente e deliberada. Mas é, em verdade, mais uma sensibilidade, tendência ou forma de interagir com o mundo, os seres e os objetos que o habitam. Ele não é uma forma de materialismo, que postula que apenas massa, matéria e movimento existem. O animismo também não é uma forma de monoteísmo, que postula um único deus no

> universo. E não é, ainda, uma forma de politeísmo, que postula diversos deuses (The open encyclopedia of Antropology, 2019).

Luiza é poeta. O animismo que ela inventa para suas casinhas é uma ficção literária, não esqueço disso aqui. Ainda assim, entendo que sua escolha de dar vidas com traços humano a moradas toca em uma crítica aos parâmetros de visão de mundo modernos. (Muita coisa, eu sei, mas vamos aos poucos e com calma).

Em uma compilação que Freud faz dos significados dicionarizados do termo *heimlich* (e que só não reproduzo toda aqui por ser longa e facilmente recuperável no texto original), a primeira definição que ele encontra é: "*pertencente à casa*, não estranho, familiar, *domesticado*, conhecido e aconchegante, *caseiro* (Grifos meus. Freud, 2019, posição 883). Ele nota também que apesar dessa acepção mais comum de *familiaridade,* há usos regulares do termo que designariam justamente o seu contrário, *infamiliaridade*:

> a palavrinha "familiar" [heimlich], entre as diversas nuances no seu significado, também aponta coincidente com seu oposto "infamiliar" [unheimlich]. O familiar se torna então infamiliar (...) De todo modo, lembremos que essa palavra *heimlich* não é clara, pois diz respeito a dois círculos de representações, os quais, sem serem opostos, são, de fato, alheios um ao outro, ao do que é confiável, confortável e ao do que é encoberto, o que permanece oculto. *Unheimlich* seria usualmente oposto apenas do primeiro significado, mas não do segundo. Nada sabemos, pelo dicionário de Sanders, a esse respeito, nem se devemos aceitar um vínculo genético entre esses dois significados. Ao contrário, chamamos a atenção para uma observação de Schelling, que diz algo absolutamente novo a respeito do conteúdo do conceito de *infamiliar*, para o qual, certamente, nossa expectativa não estava preparada. *Infamiliar* seria tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, mas que veio à tona (Freud, 2019, posição 966).

Os versos de Luiza brincam, portanto, com aquele que seria o espaço primordial desse sentimento de familiaridade, desvelando para o leitor toda uma vida existente nesse mesmo lugar "confiável" e "confortável", mas que não é vista e reconhecida à luz do dia. As casas se revelam *infamiliares*. Elas ainda são casas, mas "à noite estendem os braços para o alto/ fumegam vão partir".

Freud dedica parte significativa de seu estudo a análises literárias e diz que a literatura é capaz de evocar sentimentos de *infamiliaridade* impossíveis na experiência diária. No entanto, muito provavelmente por sua posição de psicanalista, ele tem também uma preocupação grande

com o *infamiliar* das vivências. Ao longo do estudo, ele nota que o sentimento de *infamiliaridade* não surge apenas por algo ser desocultado, pois nem toda revelação é percebida como *infamiliar.* Nesse ponto, ele adentra mais diretamente as teorizações psicanalíticas e considera que o sujeito que lida com sentimentos de *infamiliaridade* em geral é alguém que veria retornarem do inconsciente "crenças animistas"(Freud, 2019, posição 1351) e "infantis" (Freud, 2019, posição 1119), e, por algum motivo, encontraria dificuldades em submetê-las a uma prova de realidade. Escreveu ele:

> A análise de casos da ordem do *infamiliar* nos remeteu à antiga concepção animista de mundo, que se caracterizava pelo preenchimento do mundo com espíritos humanos, pela supervalorização narcísica dos próprios processos anímicos, pela onipotência de pensamentos e pela técnica da magia construída a partir disso, pela distribuição das forças mágicas cuidadosamente escalonadas entre pessoas estranhas e coisas (*mana*), bem como por todas essas criações com as quais o ilimitado narcisismo desse período do desenvolvimento se defende da objeção imposta pela realidade. Parece que todos nós, em nosso desenvolvimento individual, atravessamos uma fase correspondente a esse animismo dos primitivos e que não nos afastamos dela sem que ela nos legue restos e rastros capazes de expressão, de tal modo que tudo o que hoje nos aparece como *infamiliar* é a condição para que esses restos da atividade psíquica animista ainda nos toquem e estimulem sua expressão (Freud, 2019, posição 1221).

A citação expressa a posição intelectual nada simples de Freud, ao mesmo tempo crítica e produto da ciência de seu tempo. Seu pensamento fala do retorno do recalcado, de restos que ressurgem à memória e ao consciente, e, ainda que atrelados a um evento inicial, sempre se reatualizam, em um processo nada linear. No entanto, ao falar em "animismo dos primitivos" ele ainda expressa um entendimento da cultura e da civilização como formações sociais que teriam seguido uma evolução progressiva e hierárquica. Teríamos passado de entendimentos "primitivos" do mundo a entendimentos "avançados", mais capazes de reconhecer os limites do poder do pensamento frente à realidade. Freud ainda assim reconhece que sobrevivem traços dessas visões mágicas, "infantis" ou "primitivas" em todos os sujeitos, sem que eles sejam por isso considerados pessoas menos dotadas de razão. Contudo, aponta que em certas neuroses esses resquícios seriam mais influentes e trariam mais angústias e descompassos em relação ao entendimento da realidade.

Mas voltemos a "As casas". Uma "aldeia" na qual as casinhas têm traços humanos é plenamente possível na ficção. Apresentada formalmente de outra maneira, ela nem mesmo causaria sentimentos de *infamiliaridade.* Sua "*mana*", contudo, é bastante peculiar. Ela liga

traços do humano à materialidade da casa, animando-a, sem com isso criar um maior entendimento ou um sentimento de conforto a partir dessa ligação "mágica", seja para as próprias casinhas-personagens, seja para o leitor. Ao refletir sobre o *infamiliar,* Freud fala da revelação de traços da memória e do pensamento antes ocultados no inconsciente, e da angústia de sujeitos que, diante desses elementos revelados, experimentam sentimentos de indeterminação do real, que parece menos reconhecível diante da "onipotência do pensamento".

É aqui que faço um exercício especulativo: e se o que se desvela para o sujeito cria um sentimento de estranhamento e indeterminação não porque esse sujeito tenha crenças ingênuas no poder do próprio pensamento, mas porque aquilo que ele vê e experimenta contradiz o que é amplamente afirmado como o real? Ainda que seja uma criação literária e use recursos poéticos e ficcionais para produzir efeitos de *infamiliaridade,* "As casas" também tangenciam vivências reais. Ao longo da série, as moradas vivem situações impossíveis na realidade, mas perpassadas por experiências nada desconhecidas dos humanos, como luto, erotismo, curiosidade, solidão e medo. À sua maneira, o surreal dá forma a sensações inquietantes também vividas nos espaços domésticos reais. E que, no entanto, não costumam integrar as imagens mais comuns e pacíficas da casa.

A poesia de Luiza, vimos com Rosa Martelo, movimenta uma visão metafísica contrária à norma dualista de corpo/espírito, real/imaginário. É bastante curioso, portanto, que ela use uma espécie de animismo para criticar a epistemologia de seu tempo. Algo que, em um rumo inesperado, encontra pontos de contato com estudos mais recentes da Antropologia que buscam entender mais a fundo os tipos de vinculação com o mundo que produzem as visões animistas de vários povos indígenas. Um dos estudos mais conhecidos nesse sentido é o do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro sobre o que nomeia como *perspectivismo* e *multinaturalismo* de certos povos ameríndios. Não vou entrar em detalhes aqui sobre o que seriam essas compreensões do mundo, esse seria outro trabalho. Nem digo simplesmente que temos aqui uma portuguesa entre os indígenas da América do Sul. Apenas observo com curiosidade que, para fazer uma crítica à metafísica e, podemos dizer também, à epistemologia de seu tempo, Luiza tenha recorrido a uma visão reimaginada das vinculações entre as qualidades que seriam próprias das pessoas e aquelas que estariam nos espaços que ocupam. Algo, aliás, que nem mesmo dentro dos parâmetros mais consolidados da objetividade moderna é exatamente óbvio, como notava, à sua maneira, Freud. Dito tudo isso, noto também que Luiza faz sua crítica à metafísica moderna (e veremos melhor como ao longo desse trabalho), mas, ao mesmo tempo,

também se serve e aprofunda recursos poéticos elaborados pela poesia moderna e pelas vanguardas do início do século XX.

2.3 De volta à vila

Pois bem, feitas todas essas reflexões, sigamos, finalmente, para a segunda casa:

II

Prometeu ser virgem toda a vida
Desceu persianas sobre os olhos
alimentou-se de aranhas
humidades
raios de sol oblíquos

Quando lhe tocam quereria fugir
se abriam uma porta
escondia o sexo

Ruiu num espasmo de verão
molhada por um sol masculino

(Jorge, 2023, p. 106)

O jogo de velar e revelar o que experimenta o corpo da casa está aqui mais uma vez. O poema apresenta a casinha a partir de uma informação íntima. Mas essa escolha pessoal diz respeito a uma condição, a virgindade, atravessada por valores morais e sociais. O compromisso com a castidade faz com que a casa produza gestos de recolhimento, trazidos para o centro do poema: descer persianas sobre os olhos, alimentar-se daquilo que consegue adentrar seu espaço fechado – aranhas, umidades, raios de sol oblíquos –, esconder o sexo. Seu pudor intenso é reforçado pelo verso que não só fala de seu desejo de fuga ao toque, como foge na página.

Essa rotina de gestos pudicos é interrompida por um encontro erótico devastador em uma estrofe final repentina. A imagem do sol masculino que molha a casa é inusitada. A luz e a claridade solares, tantas vezes associadas à pureza e à razão, são aqui agentes de um rompante

erótico, um êxtase que leva calor (e ruína) ao corpo antes ensimesmado da casa. O poema não narra como o encontro se desenvolveu, mostrando sobretudo seu efeito: total arruinamento. Uma casa em ruínas deixa materiais expostos, revolve e embaralha o que era lado de dentro e lado de fora, revolvendo também toda a sua ordem – seus ritos, suas funcionalidades, sua rotina.

O erotismo é uma constante na poesia de Luiza Neto Jorge. Por vezes atos eróticos aparecem representados em seus versos, ainda que de formas pouco convencionais, como aqui. Mas a força erótica em Luiza é sobretudo uma força poética, de linguagem e, *com isso,* também uma força política, capaz de transformar como enxergamos o mundo. Rosa Maria Martelo, mais uma vez, observou com argucia essas várias potencialidades na escrita da poeta:

> (...) no caso de Luiza Neto Jorge, é a própria escrita (enquanto acto e matéria) que é erotizada.
>
> Embora o erotismo possa, também no seu caso, constituir uma temática importante, ele é, acima de tudo, o motor e o modelo de uma condição discursiva de excesso que permite situar o poema fora da (e contra a) ordem social (2001, p. 38-39).

O poeta Luiz Miguel Nava também refletiu sobre a maneira como Luiza emprega o erotismo como um poder capaz de romper lógicas e imagens cristalizadas. Segundo ele:

> O erotismo é sem sombra de dúvida o fulcro desta poesia, mas isso é de uma evidência tal que qualquer comentário tem de tomar por ponto de partida e não por ponto de chegada. (...) O que importa, nesta perspectiva, é não tanto atermo-nos ao fato de que estamos em presença de uma escrita onde o sexo é celebrado como em nenhuma outra em língua portuguesa, como vermos de que modo essa violência erótica (e o mesmo poderíamos dizer da morte) perturba a imagem que nós temos do real: só aí, e não em nenhum princípio de caráter ideológico-temático, reside a sua força (2004, p. 233).

Ao longo da história, a virgindade foi por muitas vezes símbolo da sacralidade do matrimônio, de pureza moral e espiritual e uma forma patriarcal de garantir a legitimidade dos filhos. A casa virgem que rui após um encontro erótico repentino nos faz ver ruírem também um comportamento autovigilante e um lugar social predeterminado.

O terceiro poema da série traz mais erotismo e destruição:

III

(O incêndio rompeu nos alicerces
logo lhe roendo o ventre)
A casa fala o que os olhos lhe permitem:
– Sim à meia–noite
quando o vento corria nas cortinas
saíam dos cinemas

(O incêndio rodeou–lhe a cintura
pu-bli-ca-men-te)

e a casa fala e canta:
– De tarde há moscas nos vidros mortos
acima do nível do mar

(Sobre as horas crepitam
Os ponteiros o incêndio
tem prata nos dedos)

e a casa fala dos espelhos:
– Os espelhos sempre tiveram
portas viradas do avesso
janelas desvirtuadas

(O fogo agita agora as antenas -
Esqueceu o ímpio corpo
dos homens
Sente-se bem: em sua casa)

A casa espera Ela espera Não fala já
Acesa espera
a morte

(Jorge, 2023, p. 107)

Na citação de Luís Miguel Nava que destaquei há pouco, o poeta e ensaísta fala de como na poesia de Luiza a "violência erótica (e o mesmo poderíamos dizer da morte) perturba a imagem que temos do real" (2004, p. 233). O poema III começa com um incêndio rompendo nos alicerces da casa e se alastrando por seu ventre. E se desde o início da série o movimento e as experiências inquietantes das casas são revelados ao leitor, aqui elas são expostas também para personagens do próprio universo ficcional dos poemas. A casa arde em chamas "pu-bli-ca-men-te", diante das pessoas que saem do cinema, um espetáculo seguro, para testemunhar um desastre. A separação das sílabas parece expressar um deleite da voz lírica com a explícita devastação incendiária.

Em *O sentimento da catástrofe*, a escritora e crítica literária Annie Le Brun analisa como figurações imaginárias de eventos catastróficos são por vezes projeções de mudanças radicais de paradigmas. Ela observa também como mesmo algumas catástrofes reais, como o terremoto de Lisboa em 1755, levaram a transformações profundas no pensamento e nas visões de mundo de seu tempo. Algo que, segundo ela, estaria acontecendo menos diante de desastres contemporâneos, tecnicamente mediados e remediados (dentro do possível), como o acidente nuclear de Fukushima, em 2011. No texto, Le Brun reflete sobre como antes disso a ideia de *reviravolta* esteve, em geral, ligada à palavra francesa *catastrophe*:

> ... desde sua aparição na língua francesa com Rabelais, em 1564, as diversas acepções do termo não o distanciavam de sua raiz etimológica, para designar, antes de tudo, um transtorno produzido por inversão, causando uma reviravolta que, pouco a pouco, iria significar destruição, calamidade, desastre, cataclismo, flagelo, drama.
>
> Quer dizer, um acontecimento súbito e violento que carrega em si mesmo a força de mudar o curso das coisas. Um acontecimento que é a um só tempo ruptura e mudança de sentido e, por isso, pode ser tanto um começo como um fim. Em suma, um acontecimento decisivo que perturba a ordem do mundo, embora também possa levar a um outro, daí o paradoxo da constância semântica da palavra: embora por vezes contraditórios, os diferentes sentidos que ele abrange historicamente têm em comum privilegiarem um momento em que a modificação se torna evidente, o instante mesmo da quebrada da onda (2016, p.40).

Em meio ao incêndio, esse evento catastrófico, a casa do poema III "fala e canta" de tardes com "moscas nos vidros mortos/ acima do nível do mar" (Jorge, 2023, p. 107). Os versos não são de todo apreensíveis, mas podem ser lidos como indícios de uma rotina monótona, pois falam de um corpo parado, que deixa moscas pousarem em seus vidros sem vida e acima da linha do mar, intocados pelo fluxo das marés, portanto. Mesmo assim, logo as chamas tomam o relógio,

destruindo materialmente seus ponteiros, mas também esse grande símbolo e instrumento da forma convencional de marcar o tempo, o que tumultuaria toda a vida comum e obrigaria todos a descobrirem novas maneiras de perceber e partilhar o desenrolar dos acontecimentos.

Apesar da reviravolta pública, a casa parece seguir algo alheia. Ela nota que os espelhos, tantas vezes emblemas de autorreconhecimento e identidade, "sempre tiveram portas viradas do avesso" e "janelas desvirtuadas" (Jorge, 2023, p. 107). Dos objetos que formam a casa, portas e janelas são aqueles que mediam os contatos entre ambientes diferentes e entre os espaços de dentro e de fora. Aqui, no entanto, eles são invertidos, e assim isolam, fazendo voltar sempre para o mesmo lugar. Fitar os espelhos da casa levaria a se alhear, a constantemente se ver sem qualquer contato com outros. O fogo que tudo destrói sente-se à vontade no corpo da morada, "em casa". Como se afinal houvesse, entre a casinha e o fogo, um processo de reconhecimento. *Ambos* estão, finalmente, "em casa".

O erotismo vai além da já intensa imagem do incêndio, criando silêncios e "engasgos" que se inscrevem na sintaxe dos versos finais e ajudam a construir a espera, que simultaneamente pode ser pela "pequena morte" do êxtase e por uma morte literal (até onde pode ser literal a morte de uma casa animada). Violência erótica, morte e destruição são forças libertadoras na poesia de Luiza, pois não agem sobre representações diretas do real, mas em imagens assumidamente poéticas, na linguagem e nos princípios que ela organiza. Luís Miguel Nava, que já havia refletido sobre o erotismo e a morte no trabalho da poeta, apontou também que, nele, a destruição funciona como uma potência "desfalsificadora":

> A destruição das coisas é sob este ponto de vista um gesto contra o que há nelas de encenação e por conseguinte em direção a uma maior autenticidade das mesmas. É como se a imagem que nós temos do real fosse o produto dum verniz que a intensidade desta poesia fizesse ir pelos ares (2004, p. 233).

Defendo aqui, desde o início, que essa é uma poesia politicamente implicada. E, já pudemos ver, bastante radical em seu ímpeto de pôr abaixo certas ideias. "As casas", em particular, põem em xeque visões do espaço doméstico como um ambiente de conforto constante e apenas de experiências amenas; não só, mas sobretudo as vividas pelas mulheres. Nava fala em uma poética que busca uma maior *autenticidade* das coisas. E essa poesia, sem dúvidas, demole o que considera falso. No entanto, ela é antidiscursiva e negativa. Não

apresenta ao leitor um novo sistema de valores a ser colocado no lugar das bases éticas, políticas e filosóficas que derruba.

Podemos pensar, contudo, que, apesar de não apresentar uma doutrina ou imagens modelares, o movimento e o trânsito são princípios recorrentes dessa poética, e essa seria sua contribuição para a elaboração de um pensamento e de uma vida menos redutores. A autenticidade estaria, talvez, em manter viva uma linguagem que produz intercâmbios, mistura matérias, multiplica sentidos e demove hierarquias, ao invés de colocar no horizonte uma imagem pronta, "mais verdadeira", do que seriam as coisas, sejam elas uma casa ou o mundo.

Passemos, agora, ao próximo poema, um pouco menos intenso, mas um tanto misterioso:

IV

Podiam brincar aos domingos
Avançar um pouco pelo passeio
nunca atravessar-a-rua

jogar reflexos de janela a janela
(ou diamantes)
bater sem força as portas
escorregar pelo corrimão
o corpo inteiro
beijar as patas dos aracnídeos
e gatos

(Jorge, 2023, p. 108)

Essas são outras casas retraídas, que precisam de data e permissão para avançar em seus domínios e explorações. Ainda assim, elas arranjam formas de se mover, interagir e brincar. A quebra dos versos na segunda estrofe, que fala das brincadeiras, cria um jogo sintático e semântico: a casa escorrega o corpo inteiro pelo corrimão? Ou seu corpo inteiro beija as patas dos aracnídeos e gatos? (Ambas são, aliás, imagens praticamente impossíveis de visualizar).

Mais uma vez os sentidos são concomitantes, não há nada nos versos que indique que um deles exclui ou tem preponderância sobre o outro.

O poema que abre a série aproximava, em suas supostas docilidades, as casas das crianças. Aqui, o poema mostra seu convívio íntimo com os animais que habitam seus recantos, as aranhas e os gatos. É a segunda vez na série, inclusive, em que são citadas aranhas. (No início do poema II, a casa virgem e cheia de pudores se alimenta, entre outras coisas, de aranhas). Esses bichos estão aqui por viverem no espaço da casa, por *coabitarem* com ela seu corpo, mas também por, como ela, serem vistos como algo misteriosos. O poema poderia citar outros animais que vivem no espaço da casa ou com ela convivem, considerados mais dóceis e menos sombrios, como cachorros, joaninhas ou passarinhos. Escolhe, no entanto, esses dois bichos cujos gestos e inteligência parecem aguçados, mas pouco previsíveis.

Não à toa resgatei a comparação entre as casas e as crianças do primeiro poema. Aranhas e gatos são animais, esses seres vistos, em geral, como menores, menos capazes que os seres humanos. Mas também algo ardilosos, pouco "legíveis", ameaçadores. Eles estão na casa, mas não são plenamente domesticados. As crianças, por sua vez, também são vistas com ambiguidade. São às vezes retratadas como exemplo maior de inocência e pureza, outras vezes como perversas, manipuladoras, violentas, exemplo maior de irracionalidade. As casas têm também esse estatuto ambíguo, são "altamente mais dóceis que as crianças", mesmo assim essas aqui só têm permissão para saírem aos domingos. Entre as posições de inofensivas ou ardilosas, às quais deveriam se adequar, as casinhas escolhem brincar, movimentando como possível seus corpos, lançando sinais umas às outras, tocando de volta os corpos das aranhas e gatos que a habitam e são, também, vistos com desconfiança. Exercícios lúdicos que não rompem as fronteiras – sejam as do passeio ou das identidades às quais foram reduzidas – mas que mantêm vivos os ânimos.

Mas, enquanto a casinha do poema IV é vista com ambiguidade, a do poema V é prontamente confinada a um papel:

V

> Louca como era a da esquina
> recebia gente a qualquer hora
>
> Caía em pedaços e
> vejam lá convidava as rameiras
> os ratos os ninhos de cegonha
> apitos de comboio bêbados pianos
> como todas as vozes de animais selvagens
>
> (Jorge, 2023, p. 109)

Dessa vez não há nenhuma grande revelação: quase todo mundo já ouviu comentários como os dos versos iniciais do poema. Ainda assim, eles costumam ser ditos em voz baixa, enquanto aqui ganham o centro da página. Não vemos a casinha do poema V para além do recorte feito pela voz que a apresenta. Luiza faz humor ao colocar a habitação literalmente na esquina, em geral só uma metáfora para falar de uma mulher promíscua ou "qualquer". Ainda assim, são a voz lírica e o ritmo dos versos que nos mostram a "loucura" na rotina dessa morada, justapondo os "visitantes", de vários tipos e espécies, sem qualquer pontuação. Criando, assim, uma sensação de apinhamento (voltaremos aqui) e uma instabilidade sintática. Fica a cabo do leitor decidir se adentraram a casa "apitos de comboio bêbados" e "pianos" ou "apitos de comboio", "bêbados" e "pianos". E faz tanta diferença assim, se o que nos é apresentado é um tumulto e uma "loucura"?

O geógrafo sino-americano Yi-Fu Tuan e suas observações sobre as sensações de *espaciosidade* e *apinhamento* no livro *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência* nos ajudam a pensar sobre a maneira como a casinha do poema V nos é mostrada:

> Podemos dizer que uma floresta está apinhada de árvores e um quarto está apinhado de bugigangas. Mas são basicamente as pessoas que nos apinham; elas, mais do que as coisas, podem restringir nossa liberdade e nos privar de espaço (...)
>
> Objetos inanimados raramente produzem esse efeito, embora um homem possa com facilidade se sentir doente em um quarto cheio de retratos de seus ancestrais. Até uma peça do mobiliário pareceria uma presença intrusa. No entanto, as coisas têm esse poder apenas na medida em que as pessoas dotam-nas com características animadas ou humanas (2013, p. 67).

Todos os poemas de “As casas” dotam coisas com características humanas. Mas são várias as vozes que nos contam (e em fragmentos) sobre essas “coisas tornadas vivas”. Cada casa é animada de uma maneira. Tuan, mais uma vez, nos ajuda a aprofundar essa reflexão. Escreveu ele:

> Por que a gente do campo, especialmente o jovem, troca suas pequenas vilas pelos centros metropolitanos? Uma razão é que a vila carece de espaço. O jovem a considerava apinhada em um sentido econômico porque não oferecia empregos suficientes, e em um sentido psicológico porque impunha muitas restrições sociais ao seu comportamento. A falta de oportunidade na esfera econômica e de liberdade na esfera social fazem o mundo dos isolados povoados rurais parecer estreito e limitado. Os jovens a abandonavam por empregos, liberdade e – em sentido figurado – pelos espaços abertos da cidade (2013, p 68-69).

As festas da casinha V nos são apresentadas como restritivas de espaço, e, também, do *lugar* a ser ocupado por ela naquela “aldeia”. Outras vozes, no entanto, poderiam apresentá-las como ampliadoras: de sensações de espaço e de lugares sociais. A série, que no poema IV abriu a cena para uma voz que se deleita com um desastre capaz de mudar as relações de toda a cidade com o tempo e o espaço, aqui parece querer não nos deixar esquecer de que algumas perspectivas ainda a querem sob a mesma ordem.

Passemos à próxima casa:

VI
Às onze
vieram bater-lhe à porta

bateram
uma duas três quatro vezes

Como não há resposta
os muros ajeitam a sombra
os degraus
        devagar
        vão subindo

o último
devagar
lance de escadas

(Jorge, 2023, p. 110)

Paira aqui uma sensação de receio. Outra vez uma casa se recolhe. Nós, leitores, não sabemos quem são os visitantes que batem à porta. A casa não responde, mas move os muros e ajeita a sombra – um véu e, sendo assim, mais uma camada de distanciamento. Esses gestos podem ser uma proteção contra um risco de fato iminente ou apenas um afastamento eletivo, por motivos que jamais conheceremos. Sem dúvidas, no entanto, a casa adota uma postura de reclusão. Outra interpretação possível seria ainda mais ameaçadora. Quem subiria, devagar, os degraus, seriam os visitantes, encaminhando-se à morada e já ocupando seu espaço, a despeito de seu silêncio e recolhimento. Com sua economia, o poema cria uma ambientação bastante tensa, que dá peso a cada gesto das personagens e, de novo, inscreve silêncios e expectativas nos versos, rompendo-os e posicionando-os aqui como degraus pelos quais também o leitor precisa passar, ainda que em descida, em direção contrária a seja lá quem suba.

Como temos visto desde o início da série, esses não são poemas que afirmam significados inequívocos, preferindo aberturas, ambiguidades e múltiplos sentidos. É impossível sabermos exatamente o porquê do recolhimento da casa. Nem por isso deixamos de percebê-lo e mesmo de sondá-lo. Um receio, como o da morada, de ter o corpo invadido tem peso para qualquer ser humano, portanto pode impactar qualquer um que leia o poema. Contudo, esse é um pavor cultural e historicamente infligido principalmente às mulheres (e às crianças). A extensão *corpo da casa-corpo da mulher* é aqui um signo tanto explorado quanto problematizado. No poema, o corpo "doméstico" configura mais medo que conforto. Uma experiência difícil, desconcertante, que contradiz uma noção de domesticidade ainda hoje perseguida como ideal. No livro *Casa – pequena história de uma ideia,* o arquiteto americano Witold Rybczynski observa como essa concepção do lar como espaço de privacidade, conforto e aconchego se consolidou aos poucos, a partir de mudanças econômicas, de costumes e de mentalidades ligadas à ascensão da burguesia e da pequena burguesia europeias.

Desde o final da dita Idade Média, parte dos burgueses passou a habitar cidades "livres" e a responder não mais a senhores feudais, mas a conselhos locais e diretamente aos reis e às regras do Estado. Essas pessoas passaram a viver em casas que a princípio eram também

oficinas e espaços de trabalho, abrigavam muitos agregados à família e tinham cômodos que não costumavam ter funções únicas. Aos poucos, no entanto, essas conformações foram se transformando. Segundo Rybczynski:

> O conforto no sentido físico ainda estava esperando pelo século XVIII e pelo implemento da tecnologia de suprimentos e de abastecimento de água, por exemplo, assim como por uma melhor subdivisão da casa. No entanto, a transição da moradia feudal, pública, para a casa de família, particular, estava a caminho. O senso de intimidade doméstica que estava surgindo foi uma invenção humana assim como qualquer implemento tecnológico. Na verdade, deve ter sido mais importante, pois não afetava somente o ambiente físico, como também a nossa consciência (1996, p.60-61).

O arquiteto observa adiante que essa mudança na compreensão do que seria o doméstico teria advindo em grande parte da "feminização da casa" (é como ele nomeia) (Rybczynski, 1996, p 82). Assim como das transformações no entendimento do que seria a infância, o que fez com que as crianças passassem mais tempo em casa e o espaço do lar precisasse ser adequado às novas demandas de cuidados com os pequenos.

Rybczynski tem a cautela de apontar que houve diferenças no modo como a ideia de *domesticidade* se desenvolveu em cada país. E que a privacidade e a intimidade ganharam espaço nos lares burgueses, não sendo uma realidade das pessoas mais pobres. Mas ele destaca também que, com as mudanças nas condições de vida urbana, esses valores se tornaram amplamente influentes. Depois de observar alguns detalhes da vida doméstica burguesa na Holanda do séc. XVII, ele afirma:

> A domesticidade é um conjunto de emoções sentidas, e não o único atributo. Ela está relacionada à família, à intimidade, à devoção ao lar, assim como a uma sensação da casa como incorporadora – e não somente abrigo – destes sentimentos. Foi a atmosfera da domesticidade que permeou as pinturas de Witte e Vermeer [pintores flamengos de cenas de gênero no séc. XVII]. O interior não era só um ambiente para as atividades domésticas – como sempre havia sido – mas os cômodos, os seus objetos, agora adquiriam vida própria. Esta vida não era, é claro, autônoma, mas existia na imaginação dos seus donos e, deste modo, paradoxalmente a domesticidade caseira dependia do desenvolvimento de uma vasta consciência interior, consciência essa que resultou do papel feminino na casa. Se a domesticidade foi uma das primeiras conquistas da era burguesa, como propõe [o historiador] John Lukacs, ela foi, acima de tudo, uma conquista feminina (Rybczynski, 1996, p 85).

A atribuição do trabalho e da ambiência domésticas às mulheres mudou a relação das famílias com a casa. A eficiência econômica, o asseio e o senso de intimidade que passaram a ser conferidos às moradas podem ser vistos como frutos do trabalho feminino. Mas falar apenas em "conquista feminina" é olhar para o fenômeno de um modo simples demais. Exclui da cena, sem muita preocupação, as ações políticas e as nuances dos valores culturais que aprofundaram a divisão sexual do trabalho e levaram a essa "feminização da casa". Algo para o qual pesquisadoras e historiadoras feministas têm olhado com atenção.

Em *Calibã e a bruxa,* a filósofa Silvia Federici observa, como Rybczynski, o período do crescimento das cidades na passagem do que a História chamou de Idade Média para a Idade Moderna. Ela dá destaque, no entanto, a como os processos de privatização de terras rurais e a restrição do trabalho feminino ao âmbito doméstico não foram processos pacíficos, recebidos com pleno acordo e sem resistências. Ao contrário disso: elas vieram com a força e a autoridade do Estado, que naquele tempo nem cogitava ser democrático. Restringir as mulheres ao papel social de donas de casa e mães de família seria, naquele contexto, uma forma de tentar garantir a reprodução da força de trabalho em uma economia que se transformava profundamente. Na perspectiva de Federici:

> Na nova família burguesa o marido tornou-se representante do Estado e encarregado de disciplinar e supervisionar as "classes subordinadas", uma categoria que para os teóricos políticos dos séculos XVI e XVII (por exemplo Jean Bodin) incluía a esposa e os filhos, daí a identificação da família com um "microestado" ou uma "microigreja" (2017, p. 193).

Essas ideias de "disciplina" e "supervisão" podiam até vir com boas intenções em muitas famílias, mas eram exercidas com tirania em outras e mantinham sempre uma organização social hierárquica, que subordinava as mulheres aos homens em nome de um "bem comum" sobre o qual elas pouco tinham voz. Essas observações sociais todas podem parecer um longo desvio, mas não deixam de estar ligadas aos efeitos literários do poema de Luiza. Ele, afinal, nos desvela um corpo da casa em desconforto.

Com sua concisão poética, os versos transmitem ao leitor efeitos de receio e ensimesmamento. Experiências (estéticas que sejam) que se inscrevem em seu repertório sensível e de ideias, e assim sabotam um imaginário que arma um corpo da casa sempre pronto

a oferecer aconchego. A ambiência distante da *domesticidade* do poema é a conformação específica dessa casa ficcional nesses versos que se assumem um exercício de linguagem. Mas não só. Ela é também uma projeção sensível que vai contra a certeza dessa "conquista das mulheres" para a civilização como algo tão pacífico e pacificado.

Não esqueçamos, ainda, de que esses poemas foram publicados em 1964, trinta anos ditadura adentro. A imagem de homens a entrarem em uma casa que não responde pode remeter também a uma perseguição política, em uma simbolização mais representativa do que costumam ser as imagens de Luiza, mas ainda possível. E *possível* é a palavra, pois, como temos mostrado aqui sempre, todas essas leituras convivem.

O poema seguinte da série faz do espaço gráfico do verso um importante indutor dessas múltiplas possibilidades de ler e criar sentidos:

VII

aflorou
Um avião de leve
A testa de porcelana tosca
Depois quis fugir
ergueu-se
A casa agarrou-o

(Jorge, 2023, p. 111)

A plaquete que fez Luiza Neto Jorge ganhar reconhecimento artístico, que integrou, junto com as de amigos de geração, a coletânea *Poesia 61,* chamava-se *Quarta Dimensão.* Um título que diz muito de sua poética. Observar que sua poesia é *textual*, voltada à exploração dos elementos materiais da linguagem, é só meia verdade. Ela, ao mesmo tempo, cria um espaço à parte, mas que também não é simplesmente "o espaço autônomo do poema", reivindicado por tantos autores e críticos de arte modernos. Ela é essa dimensão própria, mas de alguma maneira ainda ligada às outras, na qual as matérias conhecidas da linguagem e do mundo se organizam

de modos inesperados, em uma alquimia estranha. Na perspectiva da professora Rosa Maria Martelo:

> De certa forma, a escrita de Luiza Neto Jorge constitui uma estratégia de permanência num "não-lugar", num espaço de ligação que só quando em grande tensão pode manter-se activo. Ela está entre um mundo de evidências que não chega a abandonar, porque o mantém sob acerada inquirição, e outro ao qual acede apenas por vislumbres, súbitas violências (1998, p. 67).

O poema VII brinca com esse "espaço de ligação" que é o poema. Ele cria um jogo a partir do espaço da página e da maneira como orientamos nossa leitura. Podemos começar a lê-lo a partir da palavra "aflorou" ou, de modo alternativo, do verso que se inicia com "um avião". Como os dois caminhos são possíveis, não temos como fixar quem se ergue, a casa ou a aeronave. Uma brincadeira quase ingênua, mas que consegue ser um jeito espirituoso de mostrar como diferentes pontos de partida para ler não só o corpo de um texto, mas também uma mesma situação, levam a interpretações distintas.

Há aqui ainda um erotismo aparentemente um pouco mais brincalhão que nos outros poemas, com os toques e recuos entre o avião e a casa, essas duas "criaturas" simbolicamente tão diferentes. O avião, em sua liberdade de trânsitos, com sua possibilidade de levar ao desconhecido, interessa-se pela casa, em teoria fixa, berço do habitual. Mas estamos numa quarta dimensão, em um espaço no qual as leis da matéria são outras, e a casa consegue se mover de algum modo e agarrar o avião. O gesto não deixa de ser uma violência erótica e de subverter as regras – da física e da cultura –, que contêm a morada em seu espaço. Contudo, diferentemente dos outros poemas eroticamente ainda mais intensos, entendo haver aqui algo de melancólico. Afinal, a casa intercepta o movimento, finda o jogo. Talvez, *em ainda outras condições de trânsito*, ele não culminasse em um aprisionamento.

O livro *A poética do espaço*, de Gastón Bachelard, me foi indicado algumas vez por diferentes pessoas quando comentava sobre essa pesquisa. Fui a ele com bastante curiosidade. Não só por ser uma referência já estabelecida, mas principalmente porque a Fenomenologia não costuma ser nem um pensamento de um materialismo determinista, nem de um idealismo que coloque a metafísica como um sistema pronto, totalmente anterior à matéria. Por isso, me surpreendeu a compreensão da casa como uma imagem "imemorial" de segurança, como uma espécie de "lar primevo" que projetaríamos em vários espaços em busca de um conforto

humano e existencial. Ainda no começo do livro, Bachelard propõe e pergunta:

> Uma espécie de atração concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas em que já desejamos morar, podemos isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificativa para o valor singular que atribuímos a todas as nossas imagens de intimidade protegida? Eis o problema central (1979, p. 199).

Nesse ponto tendo a concordar com Rybczynsk, citado anteriormente, que entende que essa ideia de intimidade atrelada ao espaço da casa é uma invenção da história, da *relação* das pessoas com os ambientes que habitam. Achei um bocado estranha essa Fenomenologia que busca uma "essência íntima e concreta". Como vimos com Rybczynsk, atribuir essas sensações ao espaço da casa tem uma história. Ainda assim, o texto de Bachelard é útil aqui por observar como esses sentimentos, que ele entende como essenciais e entendo aqui como relacionais, seriam associados também à espacialidade, seja ela física ou de nossas projeções. Diz ele:

> A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade. Reimaginamos constantemente sua realidade: distinguir todas as imagens seria revelar a alma da casa; seria desenvolver uma verdadeira psicologia da casa.
>
> Para pôr em ordem essas imagens, é preciso, acreditamos, enfocar dois temas principais de ligação:
>
> 1) A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos apelos à nossa consciência de verticalidade;
>
> 2) A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos convida a uma consciência de centralidade (Bachelard, 1979, p.2008).

O breve poema de Luiza não deixa de jogar com essas dimensões, mas para pôr em crise essa "verdadeira psicologia". Aqui, temos uma casa que extrapola sua verticalidade e sua centralidade. O contato com o avião a faz querer ultrapassar essas dimensões, que, segundo Bachelard, criariam uma totalidade na polarização "da racionalidade do telhado à irracionalidade do porão" (em um modelo nada universal de casa, aliás) (Bachelard, 1979, p. 208-209). Seu rompimento das fronteiras é parcial, no entanto. O desastre não é absoluto. A casa é capaz apenas de agarrar o avião, num gesto que interrompe o jogo erótico sem, como nos outros poemas, subverter todas as medidas e formas de orientação. Sua verticalidade e

centralidade não a satisfizeram de todo, e agora ela pode apenas manter o avião nesses domínios.

O próximo poema é um exercício de imaginação quase pueril, mas ao fim ainda esperto e inquietante:

VIII

"Sei o que é rua – diz a casa
O que é não ter onde ficar
de noite"

(Jorge, 2023, p. 112)

As casas realmente ficam expostas às ruas. A casa, que na visão de Bachelard seria uma imagem do "não-eu que protege o eu", expõe aqui sua experiência de desamparo. Nos poemas de Luiza as casas têm um "eu", mas não deixam completamente de ser casas, criadas e ordenadas para o conforto dos outros. É mais uma vez um poema desvelando e colocando diante do leitor uma imagem que cria um descompasso com o que é tomado como a experiência comum, mesmo dentro desse universo ficcional – os sujeitos são protegidos pelas casas. E dessa vez a revelação é feita pela própria voz de uma das tais casas que "tentam falar bem claro, no silêncio" (Jorge, 2023, p 105).

Nas vilas reais, as casas mais ricas costumam ficar no alto e ter belas vistas da região na qual estão instaladas. Aqui é *um pouco* diferente:

IX

O ar
é a casa mais alta
– a mais rica –

desta aldeia

(Jorge, 2023, p. 113)

Se as casas são vivas e o ar aqui é uma delas, ele é também vivo. Nessa aldeia as qualidades humanas estão em tudo. Talvez seja uma expressão do "desejo monista" de que falou Rosa Martelo. No caso dessa casinha, só estar um pouco acima das outra não é o suficiente para assinalar sua riqueza, e assim há de novo a quebra da centralidade e a extrapolação da verticalidade. A casa mais rica é aquela que se livra de todas as dimensões de confinamento.

O poema I diz que as casas, mesmo vivas, não deixaram de todo de ser moradas regulares: "de manhã são casas". O poema III diz que o incêndio tomou uma casa e "quando o vento corria nas cortinas/ *saíam* dos cinemas", e podemos entender que *pessoas* saíam dos cinemas e se depararam com a casa em chamas. No entanto, só o poema X cita distintamente uma pessoa.

X

Foi a única
a acompanhar o morto
retida querendo ir

e ainda hoje clama
(ouvem?)
"Aqui viveu um homem
ano a ano

Aqui morreu sozinho"

(Jorge, 2023, p.114)

Os versos da primeira estrofe nos dizem que a casa "foi a única a acompanhar o morto"; a própria casinha nos conta também que ele a habitou "ano a ano". No entanto, diz que ele

“morreu sozinho”. Relação complicada essa entre pessoas e casas nesse universo poético. As pessoas habitam as casas, mas não necessariamente sabem de toda a vida que as anima. Os versos iniciais do poema outra vez jogam com a exposição e o segredo de que essas vidas dividem o mesmo espaço, mas não se reconhecem de todo.

“Acompanhar o morto”, a princípio, parece dizer respeito a seguir o caixão do falecido até o túmulo; e que a casa logo teria sido “retida”, apesar de seguir “querendo ir”. Terminada a leitura, conseguimos fazer também outra interpretação. Entender que a casa teria permanecido no lugar, “retida”, mesmo “querendo ir”. E que teria sido a única “alma” (aspas minhas) a, de alguma maneira, fazer companhia em vida àquele homem, agora morto. O poema quer que vislumbremos as duas possibilidades. As duas, de toda forma, falam de experiências de luto e solidão altamente inquietantes (literalmente até, com a casa “querendo ir”). Experiências essas que são íntimas, que acontecem no espaço doméstico, mas não evitam o desabrigo.

De novo, temos na próxima uma casa “desviante”:

XI

Desta falaram os jornais diários
A sem vergonha
Despe-se a desoras para o amante
mostra sentinas esconderijos camas negras

Tem logo pela manhã roupas
de baixo nas varandas

(Jorge, 2023, p. 115)

A casinha é julgada por seu comportamento excessivamente explícito... sobre o qual falam os jornais *de todos os dias*, tornando-o ainda mais visível. Existe toda uma economia de gestos e discursos que autoriza ou desautoriza que se fale e *como se fale* sobre certos assuntos no dia a dia. Mecanismos sociais que ficam expostos aqui, ao lado das roupas de baixo na

varanda da casa. Não dá para esquecer, ainda, que Luiza escrevia em meio a uma ditadura. Nesse contexto, falar sobre esses circuitos que legitimam ou não certos debates e comportamentos deixa de ser algo assim tão banal. Expõe também, de modo não menos importante, que, mesmo no cotidiano e em relação a assuntos considerados privados, existem uma *política* e usos concretos da linguagem que sancionam ou não o que seria moral.

Aqui se intensifica a revolta:

> XII
>
> que não que não queria paredes
> que não queria postigos frestas
> claraboias
>
> que entrasse ou saísse o mar as marés
> dos evadidos
> que era só casa
> uma s o l i d ã o a b e r t a
> não quaisquer quatroparedes infinitas
>
> (Jorge, 2023, p. 116)

O poema é bastante diferente dos outros da série, que trazem cenas da rotina das casas com algum enredo, ainda que altamente fraturado. Dessa vez, os versos prontamente trazem a expressão das ânsias e sentimentos da casinha. A voz poética não é em 1ª pessoa, mesmo assim essas emoções são recontadas com tamanha intensidade que revolvem a sintaxe. Há as repetições do "que", colocando reiteradamente na mesa o que a casa deseja; e também a repetição do "não", mostrando que esse anseio é em boa parte de negação do que está dado. A casa recusa meias medidas – não quer a limitação das paredes, não quer apenas a claridade vinda de postigos e claraboias. "Que entrasse ou saísse o mar as marés" diz de um desejo de fluxo e de imensidão, a *espaciosidade* sobre a qual escreveu Yi Fu-Tuan:

> Consideremos o espaço. Enquanto unidade geométrica (área ou volume), é uma quantidade mensurável e precisa. Falando mais informalmente, espaço significa lugar *(room);* a palavra alemã para espaço é *raum.* Há lugar para outro engradado de móveis no depósito? Há lugar para outra casa na propriedade? A faculdade tem lugar para mais estudantes? Apesar de terem essas questões uma forma gramatical semelhante e todas usarem a palavra "lugar" adequadamente, o significado de "lugar" é diferente em cada caso. A primeira questão indaga se mais objetos podem ser colocados e a resposta requer uma medição simples e objetiva. A segunda e a terceira questões mostram que lugar pode significar mais do que espaço físico: sugere *espaciosidade*. A questão não é se a casa pode caber fisicamente na propriedade, mas se o local é suficientemente espaçoso. E uma faculdade não somente deve ter salas de aula adequadas, bibliotecas e laboratórios, mas deve parecer espaçosa e livre aos estudantes que nela ingressam para ampliar suas mentes.
>
> **Espaciosidade está intimamente associada com a sensação de estar livre.** Liberdade implica espaço, significa ter poder e espaço suficientes em que atuar (Grifos meus. Tuan, 2013, p. 59).

No caso de Luiza, dizer que ela é uma poeta libertária não é um chavão sem consistência.

No poema seguinte, a voz da casa confronta o leitor:

XIII

Nunca de madeiras tão rijas fosse feita
Sob meu tecto espancam grávidas
nas câmaras soluçam toda a noite

maldita sou e me lamento
Os fantasmas circulam as caveiras
olham-me sentinelas escarram para o chão
o meu chão é de cimento armado

Invoco ao deitar–me um terramoto
um golpe de vento salvador

Em ódio adormeço em ódio acordo
a alma desfaz-se hora-após-hora
o muro estremece até aos ossos
estreito estreitíssimo alarmado
se afasta o corredor

Quem me lavará antes da morte?
Quem perfumará meu corpo morto?
A mim casa quem me chorará?

(Jorge, 2023, p. 117)

A morada nomeia a violência que se instalou em seu espaço. Descreve a vigilância pela qual passa e como tudo isso afeta seu ambiente, dizendo de sentinelas e de um corpo que ora se arma, ora se distancia, movimentos gravados também no corpo das palavras. Por fim, a casa indaga diretamente ao leitor quem a tratará com dignidade em sua morte, tendo passado tanta indignidade em vida.

Em meio a tudo isso, sem se fazer de rogada, a casa fala de seu ódio diário e de sua invocação ao desastre. No entanto, embora esteja agora neste centro de cena, do qual ergue a palavra a quem lê, ela diz invocar o terremoto e o golpe de vento salvador "ao deitar-me". O clamor pela catástrofe nos é confessado, mas como um anseio ainda restrito à hora íntima em que põe a cabeça no travesseiro e processa o fluxo dos dias antes de dormir. O desastre é ainda um devaneio, preso entre a vigília e o sono, em um mundo cindido em dicotomias. Ele ainda não veio, mas agora temos notícia dele. Também já não podemos dizer que desconhecemos a violência que a ordem do dia sustenta. E tudo isso com a voz de uma casinha personificada.

Chegamos, agora, à última parada dessa vila de casas:

XIV

Romperás a máscara
    tuaaammáscara
Ó casa dúctil de cal viva
  Tuaaammáscara
mais dura que esta unha
mais temível
que esta unha sobre o dedo

Perante os tijolos iguais todos

> miolos eles todos iguais totais
> dirão
> “o rosto da casa seu rosto reposto
> v e r d a d e i r o e m s a n g u e”
>
> (Jorge, 2023, p. 118)

Percorremos várias casas da aldeia. Não conhecemos histórias em tudo coerentes, nem que juntas culminem em uma reflexão una. Ouvimos várias vozes, com morais diversas, algumas em crise. Fomos expostos a silêncios e gagueiras, marcados por espaços nas páginas, quebras na sintaxe, repetições de estruturas. Vimos os corpos das casas e as palavras nos versos se recolherem, afastarem, espraiarem. As casas não pararam de se mover e muito nos foi exposto. Em *A poética do espaço,* Bachelard diz que:

> É preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo”.
>
> Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos (1979, p. 200).

Nem pergunto a fundo agora *por que* essas necessidades se estabeleceram ao longo da existência e da história, mas digamos que, de toda maneira, Bachelard tem sua razão ao dizer que as pessoas precisam criar algum espaço de vinculação íntima com o mundo, ao menos na cultura moderna ocidental. Abrimos essa pesquisa também afirmando que a casa é um cosmos, ponto em que ela concorda bastante com o filósofo francês. Habitar uma casa é criar uma economia de gestos e de reprodução da vida que a ultrapassa, que a coloca em alguma posição dentro do universo. No entanto, os poemas de Luiza nos mostram que a imagem da casa, vista por Bachelard como a de um bem-estar primevo, nem sempre dimensiona um “canto no mundo”. Então, se ela é um cosmos que deveria vincular, mas na experiência cotidiana desampara, talvez seja preciso uma revolução ou mesmo um desastre.

E é isso que o poema XIV põe em movimento. Ele se dirige à própria casa e começa com um desejo quase profético de ruptura da face que a falseia: “romperás a máscara/Tuaaammáscara”. Mais uma vez há o anseio de extrapolar as dimensões que a limitam,

que restringem seus movimentos. A casa, afinal, é de flexível cal viva e seu rosto é verdadeiro em sangue, essa matéria inquieta, que circula produzindo trocas, conduzindo vida e morte em reviravoltas sobre as quais não temos pleno controle. O que esses movimentos produzirão é desordenador, incalculável de todo, mas eles, já em 1964, seguiam fluxos que os moldes e mentalidades daquele tempo não suportavam.

Terminada a apresentação das XIV moradas que formam o todo fragmentário dessa aldeia, a série se encerra com um poema nomeado:

POSFÁCIO ÀS CASAS

A rua
ameaça
derra-
mar-se
verter o
declive no
sentido in-
verso
matar-
se

Escolham
para sair
a hora
delgada
da
loucura
a hora
fora
da lei
dei-
tem fora
a casa
inútil morada

de quem
mora

(Jorge, 2023, p. 119)

Verticalizados, de novo rompendo o espaço centralizador da casa, os versos falam de uma rua que muda de matéria, que se torna líquida, capaz de se derramar, e assim ocupar ainda mais lugar, ganhar uma dimensão de imensidão: “mar-se”. Algo que inverte os sentidos, e que começa aqui, na quarta dimensão do poema – “in-/verso”.

Essa rua em transformação tem medida e força verdadeiramente catastróficas, capazes tanto de matar, quanto de matar-se, de mudar em todos, também em si, os antigos sentidos. Mas essa revolução depende de certas condições para acontecer – “se”. Esse é um poema mais prescritivo que os outros da série. Mas, como sempre em Luiza, a prescrição é de derrubar, romper, não determina o que fazer com os campos que seu estranho uso da linguagem abre. Fica a cabo dos leitores decidir quais dimensões ocupar ao fim da série de poemas, e ao fim das velhas conformações da casa.

2.4 Antes de mudarmos de casa

Fiz até aqui uma primeira leitura dos poemas de Luiza que busca se sustentar para além de uma comparação mais situada com os textos de Raul Lino. Dirigi o olhar a suas forças motrizes – poéticas e críticas –, seus mecanismos de linguagem e alguns dos sentidos evocados por suas imagens e sua criação literária do espaço. Também mergulhei em algumas reflexões que nasceram do contato com os versos e puxaram textos teóricos pelo caminho. Farei o mesmo agora com trechos de livros de Raul Lino, nos quais ele apresenta sua ideia de arquitetura e os princípios e formas fundamentais da *Casa Portuguesa*. Sigamos.

3 LENDO RAUL LINO

3.1 A Casa Portuguesa: um espaço aurático para a modernidade

Raul Lino é um arquiteto moderno. Suas preocupações com aura e tradição talvez dificultem associar de pronto seu trabalho à modernidade. Mas seus estudos observavam o passado com o presente e o futuro no horizonte, e suas maneiras de ler a história e se comunicar o colocavam no coração de seu tempo. A *Casa Portuguesa* era uma solução habitacional para o século XX. Ela seria capaz de perpetuar um espírito intemporal e, ao mesmo tempo, adaptar-se a novas circunstâncias, assimilando desenvolvimentos técnicos e adequando-se aos costumes de cada momento histórico. Tudo isso em formas simples. Mas simples apenas na superfície. A partir de agora, olharei para seus meandros e suas dimensões, ao mesmo tempo físicas e metafísicas. Para isso, lerei trechos das três principais publicações nas quais Lino pensa a arquitetura doméstica em Portugal: *A nossa casa* (1918)*, A Casa Portuguesa (1929)* e *Casas Portuguesas (1933).* Observarei nelas os preceitos artísticos e filosóficos do projeto de habitação do arquiteto lusitano e a maneira como, a seu ver, o espaço da casa os materializaria.

O primeiro livro em que Lino apresenta suas ideias de forma mais ampla é *A nossa casa*: *apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*, de 1918. Ainda antes de descrever qualquer atributo típico das moradas de Portugal, ele abre a publicação com uma advertência ao leitor, na qual fala sobre as intenções pedagógicas de seu texto. “Ouvirmos frequentemente citar a frase ‘gostos não se discutem’ a pessoas que não se lembram de que o sentimento estético também é susceptível de ser educado ou apurado” (Lino, 2014, p.9), diz a ressalva. E segue afirmando:

> O povo em Portugal ou não lê, ou conhece apenas uma parte da imprensa diária, pouco propensa a questões de cultura espiritual. Hão-de passar muitos anos – gerações talvez – antes que o povo possa começar a interessar-se pela sua habitação (...) Entretanto pode e há-de educar-se o seu gosto pela exibição das obras acertadas dos que já alguma coisa lêem e pensam.
>
> A estes nos dirigimos aqui; àqueles que sentem a necessidade de possuir uma casita feita com propriedade, aos que se enternecem pelo conforto espiritual dum ninho construído com beleza. Escrevendo para estes, trabalhamos também pela educação do povo em quem é tão arraigado o espírito de imitação; e se é certo que o exemplo vem de cima, veremos então depois de algum tempo que, satisfeitas as exigências de pão, ainda ficará o reconhecimento de que alguma coisa há na beleza a que todos também têm direito (Lino, 2014, p 3-4).

Antes mesmo de falar da estrutura da *Casa Portuguesa*, Lino nos dá muito a desdobrar. A advertência fala de um povo português que, por não ler e não ter supridas suas necessidades básicas, pouco pensaria sobre a "cultura espiritual". Com isso, entendemos que, em outros momentos e textos, quando ele cita uma "maneira de sentir" (Lino, 199, p.9) portuguesa, essa qualidade diz respeito não exatamente à sensibilidade ordinária do povo lusitano. A essa ele é, aliás, bastante crítico. Seu retrato é o de um povo nada reflexivo, apenas "afeito à imitação". Os que poderiam fazer a diferença seriam aqueles que "alguma coisa leem e pensam". É bastante curioso, então, como, ao mesmo tempo em que pinta esse quadro nada lisonjeiro da maior parte do povo, Lino estabelece os fundamentos da *Casa Portuguesa* observando exemplos de habitações populares, não as moradas de figuras de distinção cultural.

As *casas simples* de Lino não seriam fruto de uma situação material modesta. Elas seriam a encarnação de um espírito *cultivadamente simples,* ainda restrito aos que dão o exemplo "de cima". Aí sim apreciar boa arte educaria a sensibilidade de qualquer pessoa. Tanto que a advertência inicial aponta que não só o livro que o leitor tem em mãos, mas também a própria estrutura física da *Casa*, visível a todos, seria uma obra pedagógica. *Produzir* arte, no entanto, seria privilégio de poucos e teria seus pressupostos:

> O bom gosto adquire-se por um estudo dedicado, isto é, pelo amor admirativo da Natureza e pela observação das obras de artistas, inspiradas também na Natureza. A arte, porém, não consiste em copiar a Natureza, é antes **o pressentimento das suas leis e a aplicação destas em novas criações**. Nem toda a gente pode ser artista; para o ser, é necessário que se tenha uma predisposição especial; mas para se chegar a produzir obras de alguma importância é preciso estudar muito, trabalhando sempre com prazer (Grifos meus. Lino, 2014, p 8).

A ideia de *naturalidade* é valorizada por muitas vezes nos textos de Lino. Na maneira como o arquiteto a descreve aqui, ele nos deixa ver de novo seus valores religiosos. A arte não é uma observação sobre a natureza ou uma forma de relação com ela, ela é o *pressentimento* de suas leis transposto à forma. A palavra que Lino escolhe é reveladora (seu sentido literal é de *revelação*, inclusive). Com a disposição de espírito certa, o artista seria capaz de intuir a essência da natureza e transmutá-la em obras artísticas. Nessa perspectiva, o prazer frugal que as boas casas proporcionariam seriam a encarnação de um bem viver alcançado pelo respeito a essa ordem sagrada e natural.

A importância da naturalidade, que já sabemos ser para Lino essa ligação original com a ordem que regeria o mundo, aparece também em *A Casa Portuguesa*. Livro mais curto, escrito para o público da Exposição Ibero-Americana de 1929, a publicação faz um breve percurso pela história, observando como os traços mais marcantes da arquitetura doméstica em Portugal teriam se consolidado. Em meio a esse trajeto, o arquiteto nota com pesar, no entanto, que essas qualidades teriam começado a ser abandonadas em meados dos oitocentos:

> No princípio do século passado [XIX] ainda se construíam casas de boa feição. Distinguem-se exteriormente por uma grande **sobriedade** – digamos, por uma **pobreza honesta** – a que não falta certo **ar digno**. No interior seguia a decoração por processos empregados no século anterior, mas no estilo próprio da época napoleônica. E, ainda mais tarde, as construções do Romantismo, quer seguissem a tradição setecentista, quer tomassem a feição especialmente romântica inspirada na idade média, no Oriente, etc –, tinham todas aquela **harmonia** que hoje olhamos com fundado respeito, lastimando que se tenha rompido **o fio da tradição** – elemento que tempera o capricho das modas no decorrer das épocas, e que permite manter através de todos os estilos uma das cousas mais apreciáveis que pode haver – nas maneiras da gente, como nas formas da arquitetura – e que é: a **naturalidade** (Grifos meus. Lino, 1929, p. 55).

As técnicas e materiais de construção deveriam respeitar essa ordem natural transcendente. Elas não precisariam ser exatamente as mesmas do passado, mas sempre manter a aparência de um vínculo orgânico com elas, reatualizando seu princípio original. Essa grande preocupação aurática leva o arquiteto a rejeitar materiais claramente industriais, produzidos em série e que imitam outros. Ele reclama, por exemplo, das pontes de metal que estariam tomando conta das paisagens portuguesas naquele início de século XX, dizendo que é "antiartística uma obra cujo frágil aspecto se descobre apenas um esqueleto **sem fisionomia orgânica** que patenteia uma função estritamente utilitária, sem sombra de sentimento" (Grifos meus. Lino, 2014, p. 8).

Um elemento essencial para alcançar essa perseguida aparência de organicidade seria manter *proporções equilibradas* nas edificações. Um traço que nem sempre estaria na tradição histórica da arquitetura de Portugal, mas expressaria a harmônica ordem original das formas e, na perspectiva de Lino, deveria passar a orientar também a sensibilidade lusa. Diz ele em *A Casa Portuguesa*:

> achamos na época manuelina as primeiras construções que assinalam de modo frisante a nossa maneira de sentir na arquitetura. Pela observação dos principais monumentos

> daquela época, certificamo-nos que **não é no equilíbrio geral que reside a nossa força, nem no sentido das proporções**; tampouco no desenvolvimento castiço ou na finura dos pormenores. **Somos dotados de exuberante robustez na composição geral, de basta fantasia do pormenorizar; é-nos corrente o desenvolvimento decorativo ou arquitetural no sentido do pitoresco, mas fomos sempre avessos à noção perfeita das proporções; desconhecemos o sentimento da verdadeira grandeza**. Não pareça isso paradoxal a quem tem na ideia a enormidade de alguns dos nossos monumentos, enormidade que por vezes toca as raias do gigantesco; **aplicamos o termo "grandeza" designativo de aspecto digno ou nobre obtido pelas simples proporções e não pelo aumento mais ou menos exagerado das proporções** (Grifos meus. Lino, 1929, p.9-10).

A mistura de espírito cultivado e humildade apareceria nas proporções, que deveriam ser sempre bem consideradas, mas são tratadas, também, como uma expressão lógica e espontânea, que o mal gosto e a modernidade estariam desvirtuando:

> É natural que se respeitem tradições locais, que adoptemos processos de mão-de-obra experimentados, que nos sirvamos dos materiais circunjacentes. (...) E faz-se isto sem esforço – só porque é lógico que assim se proceda. A arquitectura tem sobre todas as outras artes mais livres, a grande vantagem de nunca poder ficar divorciada da lógica. Esta é a razão porque o *Futurismo* faliu quando chegou à arquitectura. Em pintura faz-se o que se quer, pinta-se... o diabo, e há sempre crentes que aplaudem as últimas tendências; na escultura – a mesma coisa; em música pode o artista executar trechos de trás para diante a pretexto de conquistar a gratidão dum público distinto com as novas sensações que lhe proporciona, e tudo corre a contento de todos; mas vão lá fazer uma habitação com o telhado para baixo e os pegões para o ar!... Ninguém se convence de que é bom morar numa casa assim! (Lino, 2014, p.14).

Não entrarei aqui na crítica superficial à maneira como as vanguardas atuaram na arquitetura. Destaco apenas a reafirmação da *lógica* e da *naturalidade* como bases do projeto de Lino. Luiza Neto Jorge faz poesia e, por surreal que seja, personificar casinhas não é algo fora da "razão" literária. Engraçado seja, então, que Lino, que diz que a arquitetura nunca fica "divorciada da lógica", dê tantas vezes às paredes da casa uma moral humana. E uma que toma parte em um projeto de civilização. Escreve o arquiteto em *A nossa casa:*

> como todas as outras manifestações da vida civilizada, não a devemos planear [a casa] e executar sem uma observância inteligente de certas normas que são justamente condição de pessoas que se prezam.
>
> Na construção de casas há também boas maneiras, má educação ou feitio grosseiro, há gestos inteligentes e sinais de insensatez tais, que se observam em todos os actos da vida (Lino, 2014, p. 9).

Em *A Casa Portuguesa* (1929), Lino adiciona ainda à moral e ao comportamento por vezes "insensato" das edificações uma *história*, possível de ser descrita como um movimento de altos e baixos, da mesma maneira que ocorreria com uma pátria. O que ainda por cima deixa ver sua compreensão teleológica da trajetória dos seres humanos nesse planeta:

> É a história da arquitectura um pouco como a vida dum homem ou as vicissitudes duma nação. Em qualquer dos casos há épocas felizes ou infelizes, de exaltação ou abatimento, de disciplina ou decadência" (Lino, 1929, p.56).

Em *Casas Portuguesas*, de 1933, as moradas que não seguem proporções equilibradas são descritas como desequilibradas, em uma descrição cheia de adjetivos pejorativos... para se referir a uma pessoa:

> há casas que parecem empenhadas em nos mostrar o destrambelho das suas disposições; fachadas que agridem os nossos olhos com disparates das formas e das cores; macaquices à laia de ornamentação; janelas que são esgares; portas de expressão tão alvar que, quando abertas, só esperamos que delas saia alguma asneira... – e tudo bem se tolera, e ninguém vai preso – nem donos, nem construtores. Bem sabemos que a tolice e a ignorância são uteis até certo ponto; por elas as virtudes opostas melhor se realçam; o mal está em que as obras que deveriam exercer influência educativa no sentimento público sejam entregues ao livre arbítrio de tais espíritos de negação! (Lino, 1992, p. 59).

Extrapolar o campo das publicações acadêmicas e escrever livros para um público leigo. Dizer que a *Casa Portuguesa* teria uma função pedagógica e aprimoraria a cultura espiritual de todo o povo. Colocar a casa como uma "manifestação da vida civilizada" e dizer que ela deve ser construída de "modo decoroso", "senão para maior satisfação de seu dono, pelo menos por respeito à sociedade em que vivemos" (Lino, 2014, p.9). Tudo isso mostra que, embora Lino tenha se considerado apolítico a vida toda, seu trabalho tinha propósitos bastante políticos. A recusa em assumir essa verve talvez tenha se dado por um desejo de se mostrar distante de partidarismos. Mas até nessa seara ele tomou alguma parte, pois desenhou escolas a pedido do governo salazarista na década de 1930 e ocupou altos cargos públicos na década de 1940, como o de Diretor dos Monumentos Nacionais. (O que é curioso, uma vez que seu senso de "bom gosto" costuma ser crítico às proporções monumentalizantes).

Lino propõe a construção de casas auráticas e é veemente em suas críticas ao funcionalismo modernista e à iconoclastia das vanguardas. Ele, sem dúvidas, não compartilhava do otimismo urbano, industrial e tecnológico de outros arquitetos europeus de seu tempo. Ainda assim, era um sujeito e um artista trabalhando na modernidade. Ele não olhava para o urbanismo com os anseios cosmopolitas e democratizantes de outros colegas de ofício. Ainda assim, seu projeto estético demonstra uma visão e ambições políticas para seu tempo. Sem estar ciente das discussões teóricas do início do século XX, e sem o conhecimento já um pouco mais "globalizante" que a tecnologia àquela altura permitia, como uma imprensa e um sistema de transportes mais estabelecidos, por exemplo, Lino não teria escrito como escreveu. Mesmo que em Portugal essas transformações acontecessem de maneira menos veloz que em outros países.

Toda essa bagagem da história fica inscrita no fato de suas publicações buscarem um público ainda atento às "coisas do espírito", mas amplo e não especializado em arte. Assim como no fato de Lino posicionar de forma reiterada sua visão da arquitetura portuguesa frente a valores e ideais que eram tendência dentro *e fora* de seu país. Por conservadora que fosse, a *Casa Portuguesa* era uma proposta urbanística e civilizatória. Tentando resumi-la, diria que ela propõe para Portugal uma "progressão civilizacional hierárquica e hierarquizada". Os de espírito mais afinado com as leis da Natureza e as tradições que uniriam o passado e o presente seriam capazes de fazer com que o país se aprimorasse sem perder suas raízes, e sem se deixar deslumbrar pelos "vícios" trazidos por ideais universalistas e internacionalizantes. Lino aponta para um aprimoramento da sociedade, mas fala em termos morais e espirituais. Alguns costumes inevitavelmente passariam por mudanças ao longo da história, mas no geral os modos de vida portugueses (e suas hierarquias) não deveriam ser radicalmente alterados. Pelo contrário, eles deveriam ser preservados, como a aura que iluminaria as casas.

3.2 O corpo da *Casa*

Depois de passar pelos preceitos espirituais, estéticos e políticos que deveriam orientar a construção de uma *Casa Portuguesa*, olharei agora para como Lino os costura ao *corpo* das edificações. Em *A nossa casa* (1918)*,* o arquiteto diz que o primeiro passo nesse sentido, o fundamento arquitetônico que deveria vir antes de todos os outros, seria a definição da *planta*. Segundo ele: "o carácter essencial das fachadas duma casa reside nas suas *proporções gerais,* e estas só podem ser determinadas depois de haver uma planta definitiva" (Lino, 2014, p.9). Além do conforto interno, o desenho básico da casa já ajudaria a tornar o exterior agradável aos olhos. As proporções equilibradas, as linhas seguras e as medidas justas seriam informações mais belas que a de qualquer ornato.

Definir o esboço da casa deveria levar em conta as direções da *luz* e do *vento*, que precisariam estar presentes na medida certa para garantir **"**boa higiene" e "comodidade". No livro *Casas portuguesas,* de 1933*,* Lino se aprofunda na "economia" que deveria guiar a construção das moradias e adiciona às qualidades já descritas no primeiro livro a "solidez" dos fundamentos e o bom "isolamento" entre os cômodos e da morada em relação à rua. Como a frugalidade é um fim, a casa deve priorizar espaços de reunião. Sobretudo familiar, mas também com as visitas. A conquista de prazeres simples, no entanto, vem com a definição de algumas regras. Diz Lino ainda em *A nossa casa*: "A quem não fizer vida de hotel na sua própria casa, mas que saiba aí mesmo recrear-se com ocupações espirituais, é sem dúvida a casa de estar – a casa dos longos serões e das alegres manhãs domingueiras – aquela cuja disposição maiores cuidados lhe merecerá" (2014, p 12.). Além do prazer ser necessariamente comedido, a divisão do espaço que o valoriza é a mesma que define distinções sociais:

> prefere-se em geral dar à sua planta [da casa] uma disposição bem clara em que a parte destinada ao serviço fique numa situação relativamente independente e não em contacto muito directo com as divisões ocupadas pelos donos da casa. (Lino, 2014, p10-11).
>
> Quando se têm hóspedes à mesa e que numa daquelas refregas acontece ir parar ao chão qualquer unidade de pó-de-pedra, é muito penoso para a dona da casa ter de sorrir graciosamente; portanto é de toda a conveniência estudar-se o bom isolamento daquela divisão e estamos em dizer que preferível é ser a cozinha afastada demais do que muito próxima da sala de jantar (Lino, 2014, p.30).

O poder regulador do espaço físico ajudaria a "proporcionar" até mesmo o comportamento alimentar dos habitantes. Refletindo sobre a dimensão de cada cômodo, Lino nota que: "em geral os portugueses gostam de possuir uma sala de jantar muito grande. Se por um lado este costume lembra a tradicional hospitalidade portuguesa, por outro lado coaduna-se indiscretamente com a proverbial gulodice nacional" (2014, p. 11). Um comentário que deixa ver como sua ideia de casa é a de um espaço de regramentos em muitos níveis.

Sobre a entrada da casa, Lino aponta que ela precisa ter um aspecto "prazenteiro" (2014, p. 13), e por isso não deve desembocar em *halls* e corredores estreitos. A construção como um todo, aliás, deveria ser simpática. Refletindo sobre as "boas casas portuguesas de há meio século" (2014, p. 15), Lino diz:

> Como não haja quem sinta o que elas têm de comum e adequado ao país em que vivemos! Essas **casitas sorridentes**, **sempre alegres** na sua variada caiação; casas dum branco radiante como o da roupa corada ao sol, outras da cor de rosa com os beirais verdes, dando-nos uma impressão de frescura que lembra melancias acabadas de retalhar (Grifos meus, 2014, p. 15).

Junto à moral e à história, a casa ganha uma *feição* humana. A estrutura física, concreta, da moradia obviamente não ganha um rosto e vida anímica. Mas toda a sua ambiência é pensada para expressar valores elaborados em uma linguagem cheia de personificações e metáforas, muito menos "lógica" e "natural" do que se afirma.

A questão das proporções então retorna. Lino entende que haveria uma tendência ao exagero nas dimensões como forma de tentar resgatar a elevação de outros tempos. "Uma noção falsa de elegância, a qual se julga ser exclusivamente atributo das coisas altas e estreitas; como se vão, pilastras, painéis, esteios – tudo tivesse de ser esguio para ser elegante" (Lino, 2014, p.16). Essa busca pela imponência via verticalidade ignoraria que uma das maiores qualidades das casas simples seria os vãos largos. E eles seriam mais do que uma tendência de construção, pois expressariam uma "tradicional maneira de ser" dotada de "largueza" própria da "generosa hospitalidade provinciana" do português (Lino, 2014, p. 18). Essa visão do povo lusitano como encarnação de uma cultura primordialmente dócil e acolhedora tem muitos ecos na história. Como leitora brasileira, a associação que vem logo à cabeça é com o *lusotropicalismo* que Gilberto Freyre começará a divulgar poucas décadas depois, a partir do início dos anos 1950. Uma interpretação social que depois será instrumentalizada pelo governo salazarista na defesa pela permanência portuguesa nas então colônias africanas.

Voltemos a Lino, no entanto. Seu trabalho pretende valorizar os fundamentos básicos mais habituais das casas populares ao longo da história, por isso fala muito da planta bem dividida, da solidez, das estruturas em linhas simples e dos materiais de qualidade. Ele diz que "é mais difícil do que se supõe a adoção do gênero rústico de construir; demanda um critério muito experimentado para não resultar em infantilidade ou barbarismo." (Em mais uma frase nesse mundo na qual as crianças e os estrangeiros são associados ao insuficiente) (Lino, 2014, p. 20). Como parte desses elementos basilares aos quais dar atenção, as paredes deveriam ser bem alinhadas e ter boa espessura, para garantir que sons e cheiros não atravessarem excessivamente de um cômodo a outro. E tanto na sensação térmica quanto na aparência a casa deveria exprimir *frescor.*

As paredes caiadas ajudariam nesse sentido, iluminando as tais feições sorridentes em "cintilações de luz" (Lino, 2014, p.18) que espalhariam os raios de sol mais intensos, algo que a pintura a óleo não seria capaz de fazer. Em seu espírito romântico, Lino diz ver beleza até no "manchado de oxidação" (2014, p. 18) que surgiria com o tempo nas paredes caiadas. O trecho de *A nossa casa* é um raro momento em que, ao se referir à *Casa Portuguesa,* Lino abandona o vocabulário claro e luminoso e fala de uma mancha, mas se refere a ela ainda como um processo orgânico: como uma ruga conquistada, não qualquer forma de mácula ou impureza.

Ele logo retoma a exaltação da luz, no entanto. Diz que o alpendre, a cobertura que em algumas construções protege entradas e janelas, deve ter espaço para muito sol "não só por uma razão estética, mas para compensar a luz que ele rouba às casas que lhe ficam anexas" (Lino, 2014, p. 31). Uma observação mais prática que, no entanto, é seguida de outra francamente expressiva, que diz que "um alpendre sem sol é coisa triste" (Lino, 2014, p. 31). Em relação à luminosidade na casa, Lino defende que mais importante do que imitar a disposição de vãos e janelas das casas "apalaçadas", seria garantir sua presença em cada subdivisão da casa. Para isso, uma única entrada de luz costumaria ser o suficiente. Janelas amplas poderiam ser vantajosas, mas por vezes uma entrada menor seria o suficiente.

Em relação às cores e aos detalhes decorativos, Lino tem a precaução de dizer que há muitas variações e escolhas artísticas possíveis. Fiel a preceitos de aura e originalidade, ao falar da importância da qualidade dos materiais, ele critica aqueles que seriam "falseadores". Segundo ele, "a pedra mais vulgar é superior em riqueza ao melhor fingimento de qualquer material mais exótico, feito por meio de pintura" (Lino 2014, p. 39). Ele também valoriza a expressão de alguma vitalidade na aparência da casa, pois a uniformidade absoluta não seria desejável. Recomenda, por exemplo, que persianas e janelas nunca sejam pintadas da mesma cor das paredes, para que a casa não se pareça com "grandes caixas mais próprias para armazenagem de quaisquer materiais do que para habitação de gentes" (Lino, 2014, p. 20). Ainda assim, ele prioriza sempre a harmonia e algum comedimento ao desejo pelo vistoso. Segundo ele:

> Não há cores – nem suas combinações feias –, o que muitas vezes há são aplicações erradas. Confusa é quase sempre a ideia que se faz das leis de harmonia e do contraste. Começa porque é impossível marcar o limite onde termina a harmonia e onde principia o contraste. O que temos são fortes contrastes – e pequenos, fracos contrastes que vão declinando até a uniformidade absoluta (Lino, 2014, p. 38).

É *mais uma vez* a ideia de ir "proporcionando" a matéria até chegar a um equilíbrio. As cores ou a decoração talvez possam ser aqui e ali um pouco mais vívidas, mas nunca chegando a serem destoantes demais do conjunto e excessivamente chamativas ou inquietantes.

Nada também de entalhes, reentrâncias e floreios rebuscados. O português seria afeito a decorações em superfície, e os azulejos constituiriam um ponto forte nessa tradição. Em *A casa portuguesa* (1929), Lino observa como teria se formado esse gosto nacional por uma decoração aplainada:

> Outra caraterística de nossa forma de sentir, para falarmos de qualidades básicas que se apanham no mostrador arquitetônico nacional, é **a tendência para concebermos tudo em superfície** e **sem aquele sentimento dos efeitos de volume que dão à arquitetura doutros países o seu aspecto mais rico de movimento e de claro-escuro**. (...) Em país algum o azulejo pintado atingiu a importância que teve em Portugal. **O desprêzo pelo jôgo de volumes na arquitectura**, o **pouco interesse pelo claro-escuro**, foram favoráveis à decoração de azulejo pintado, que se apurou, intensificou e generalizou aqui como em mais parte alguma; tamcerto é que êste modo de decoração, pela **frescura** de sua técnica, pela **graça** que se pode imprimir em sua fractura e pelas vantagens materiais que oferece, indicado que estava num país meridional pobre de tradições na arte da carpintaria e onde, como dissemos, o **espirito decorativo se exercia por índole e de preferência no sentido superficial** (Grifos meus. Lino, 1929, p. 11-12).

Apesar de reconhecer a importância estética e histórica dos azulejos, em *A nossa casa* (1918), que tem como objetivo orientar pessoas leigas a construírem "com beleza" (Lino, 2014, p.4), Lino sugere que os revestimentos azulejados sejam aplicados com discrição, como um detalhe de encanto. A graça das antigas placas pintadas à mão ou com relevos ou grafismos mudéjares não poderia ser imitada em tempos de produção em série, por isso a parcimônia no uso seria desejável. Certos azulejos atuais seriam "muito perfeitos quanto a sua técnica, mas sem um vislumbre de interesse de ordem sentimental" (Lino, 2014, p. 43). Padrões sutis na colocação e o respeito a pequenas variações de tom nas cores do material ajudariam a prezar pelo "bom gosto" (Lino, 2014, p. 6) necessário para manter vivo o tradicional encantamento causado pelo uso dos azulejos. Esse apreço pelas pequenas variações nas cores e texturas dos materiais é de novo uma preocupação com a aparência de organicidade.

Noto com curiosidade que, em todo o seu empenho nacionalista, Lino reconhece como heranças plenamente legítimas as influências mouras da arquitetura portuguesa. E não só nos azulejos com grafismos. Em *A casa portuguesa (1929)* a arte mudéjar aparece quase como um marco de origem da distinção de um estilo nacional. Em suas palavras:

> A nossa arquitetura civil começa a ser interessante com a série de construções amouricadas que encontramos distribuídas por todo o Sul a partir de meados do século XV. É êste um dos aspectos mais curiosos de nossa arte de construir. Com a importação dos elementos orientais, ou directarmente do Marrocos ou através da Espanha, isto é, com a introdução da arte mudéjar e com sua combinação com elementos manuelinos, apareceu um estilo decorativo que o Sul do país grande parte deve a dos seu encanto arquitectónico (Lino, 2014, p. 16).

A própria palavra *mudéjar*, que rotula a arquitetura de influência moura na Península Ibérica, diz de algo "autorizado a permanecer", como que *domesticado*. Com isso, podemos pensar que o rechaço de Lino a estrangeirismos como o francês se dá por considerá-lo uma influência sem uma ligação mais umbilical com o território português.

Pensar no século XXI sobre essas premissas da nacionalidade em Lino ainda rende discussões. Em grande parte, o mundo ainda se organiza em nações. Decisões políticas e econômicas ainda se baseiam em ideias sobre o que conferiria coesão a um país. Há muitas disputas em relação a quais seriam as qualidades que uniriam os países, e se conjugá-las é sequer possível. São debates que acontecem no campo do pensamento, mas têm enormes repercussões nas vidas diárias das pessoas. Escrevendo de um Brasil em que, pouquíssimo tempo depois de Lino publicar seu primeiro livro, em 1918, uma parte dos artistas assumiu a Antropofagia como procedimento criativo, sua fidelidade às fronteiras do próprio território parece de uma rigidez teimosa e de um desejo no mínimo impossível de controle. Em Portugal, no entanto, essa concepção umbilical e territorialista da cultura começa a ter ainda mais peso quando o país passa a viver sob uma ditadura militar ainda na década de 1920. E se torna *ainda mais* rígida quando ela é substituída pela ditadura salazarista na década de 1930, que acentua o isolamento cultural de Portugal. Não é o intuito aqui fazer uma reflexão aprofundada sobre as relações entre cultura e nacionalidade. Observo apenas que a ideia de nação não é algo dado, mas uma elaboração constante, na qual Lino tomou parte em seu tempo.

Terminado esse breve percurso histórico, retorno às feições da *Casa Portuguesa.* Como ela busca encarnar acolhimento e ternura, sua porta de entrada não poderia ser altiva. Ela deveria ser "acolhedora, antes baixa do que alta, mas larga" (Lino, 2014, p.24), de novo contrapondo as dimensões de verticalidade e horizontalidade e priorizando a última. Ao mesmo tempo, ela deveria "deslizar pesado" e ser "espessa e boa guardadora" (Lino, 2014, p. 26). A amplitude do espaço é tomada como um valor positivo, mas ainda considerando a ideia de proporcionalidade. Mesmo os vãos largos não devem expressar uma imensidão que rompa totalmente o senso de

intimidade. O geógrafo Yi-Fu Tuan nos ajuda a pensar sobre toda essa atenção às relações dimensionais:

> O espaço é um símbolo comum de liberdade no mundo ocidental. O espaço permanece aberto; sugere futuro e convida à ação. Do lado negativo, espaço e liberdade são uma ameaça. Um dos sentidos etimológicos do termo *bad* (mau) é "aberto". Ser aberto e livre é estar exposto e vulnerável. O espaço aberto não tem caminhos trilhados nem sinalização. Não tem padrões estabelecidos que revelem algo, é como uma folha em branco na qual se pode imprimir qualquer significado. O espaço fechado e humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos. Os seres humanos necessitam de espaço e de lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade (2013, p.61).

Humanizado talvez seja a palavra mais importante aqui. Todas as casinhas que estudamos nessa pesquisa, surreais ou naturalistas, poéticas ou concretas, são humanizadas. Tuan reconhece que os valores associados ao espaço são em grande parte culturais e simbólicos. Lino percebe os vãos e portas largas como convenções já familiares da arquitetura doméstica em Portugal, por isso apaziguadoras; mas dá um passo além. Ele cria uma narrativa que atribui a elas um valor espiritual, uma explicação racionalizada que adiciona novas camadas de sentido a essa forma convencional de relação com o espaço.

Ao sugerir os melhores modos de construir belos telhados, Lino apresenta o conceito de *formas fortes*, que seriam: "todas aquelas que exprimem de maneira mais evidente a sua função nas edificações; neste caso estão, por exemplo, as telhas de canal e de escama que pela sua forma evidenciam melhor do que quaisquer outras a sua função de protecção e abrigo nas construções"(2014, p. 22). Não é uma definição surpreendente para quem já entendeu que o *simples* de que fala Lino não diz respeito a algo sem qualquer labor ou composição, mas ao que ele entende como básico bem composto. Ele quer valorizar as estruturas cultivadas de forma mais recorrente na arquitetura popular ao longo de alguns séculos, por isso seu desprezo pelas modas. Em relação aos telhados, ele critica os de chalés, com longas abas salientes, pois nada teriam a ver com o clima português. A cobertura da casa deveria prezar por uma ausência de rigidez nas linhas gerais e seguir "aquelas linhas de sanca muito graciosas, aquelas doces curvas dos telhados antigos" (Lino, 2014, p.22), e terminar em beirais, à portuguesa.

Os pavimentos precisariam, antes de tudo, ser feitos com materiais de qualidade e fixados com firmeza. Lino rejeita o uso de ladrilhos com desenhos prensados. Sua preocupação

com um lastro orgânico e original é tamanha que ele rechaça qualquer marca aparente de produção em série. Uma ideia que defende em linguagem enfática: "ornatos feitos por maquinismos ou fundidos, multiplicados ao infinito e sem vestígios daquela graça sem a qual não há princípio algum de beleza, são coisa que devemos banir das nossas casas, desprezando-as por inúteis e fastidiosas" (Lino, 2014, p.34). Sua escolha de palavras é mais uma vez reveladora. A *graça* das construções antigas é expressão dos fundamentos da beleza, evidenciando novamente que o belo é nessa obra uma manifestação religiosa. Para um chão que emanasse essa graciosidade, o ideal seria recorrer a cores únicas ou a combinações de cores que evitassem os grandes contrastes. As subdivisões da casa nas quais as pessoas passariam mais tempo deveriam ter pavimentos ainda mais sóbrios, evitando desenhos e padrões "inquietantes" (Lino, 2014, p.34).

Os tetos deveriam ter sempre forros que impedissem a casa de parecer "desconfortável", "desabitada" ou pouco "guarnecida" (Lino, 1992, p.53). O acabamento nas junções com as paredes deveria ser cuidadoso e, no caso do uso de molduras, o melhor seria que fossem "singelas" e "bem desenhada para ter alguma expressão" (Lino, 2014, p.47). O arquiteto aponta também que não seria preciso imitar perfeitamente construções antigas, pois é importante haver o "prazer" da "colaboração artística" no presente, mas reforça (*mais uma vez*) que é importante atenção para não "cair em extravagâncias de estrangeirismos ou no esquecimento da lógica" (Lino, 2014, p.48).

Mostrando que, ainda que defenda o simples, seu entendimento de arquitetura é amplo, Lino ultrapassa os limites da estrutura da casa e fala até mesmo sobre mobília (ainda que, em suas palavras, "fugitivamente") (Lino, 2014, p.51). Aqui, o arquiteto expressa uma face um pouco mais eclética. Ele observa que os preceitos do livro seguem válidos e manter pontos de contato com as tradições seria sempre uma coisa boa, mas diz que a escolha dos móveis poderia ser um pouco menos presa a elas. Ainda fazendo a ressalva contra qualquer profusão de ornatos e estofados, ele diz que o habitante de uma casa:

> não deve renunciar ao grande prazer de procurar para a sua habitação novos aspectos que não se confundam com os das casas de outrem, achando formas inéditas ou combinações originais sempre adequadas às circunstâncias, não caindo no que for extravagante, mas permitindo que se revele aquele sentimento espontâneo, de forma e de cor, que não necessita das interpretações históricas para se manifestar com entusiasmo (Lino, 2014, p.52).

“Novos aspectos”, “sentimento espontâneo”, a escolha da mobília parece ser um elemento da ocupação do espaço da casa que se abriria um pouco para o futuro e na qual a personalidade e as escolhas particulares dos proprietários ficariam mais demarcadas. Mas isso sem esquecer que essa é uma casa que se pretende vinculada às leis da natureza, à tradição e a uma sensibilidade que representaria o que haveria de mais elevado no espírito português. Um conjunto elaborado de valores que Lino trabalha com empenho de pesquisa e de caneta para atrelar às paredes de sua *Casa.* Por fim, destaco um último parágrafo do livro de 1929, em que o arquiteto tenta resumir os sentimentos gerais que expressariam a *Casa Portuguesa,* dizendo que, se ela:

> (...) nunca teve o conforto que caracteriza o *home* inglês, guarda, no entanto, sempre aspecto apropriado, e convidativo e acolhedor, aconchegando-nos à lareira do seu coração, abriga-nos sob a asa do seu alpendre, agasalha-nos, numa palavra, sob os seus telhados de linha suave e inconfundível. E há em toda a casa portuguesa, dum extremo ao outro do país, um ar amoroso de doçura que na modesta habitação campestre só tem paralelo (de género bem diferente) no *cottage* da Grã-Betanha, e que na casa mais rica e citadina assume expressão de bonomia, também de formalidade sem altivez, de nobreza sem arrogância, aspectos que pode ser pouco jeitoso ou desmanchado, mas sempre simpático e que também a distingue das casas coetâneas dos outros" (Lino, 1929, p.67– 68).

O trecho está já quase no final do livrinho, como uma recapitulação, um reforço do que o leitor deve levar de mais importante dessa *Casa*, sua impressão maior. A memória, afinal, é incapaz de reconstituir cenários perfeitos. O que Lino quer que sejamos capazes de reter é, no entanto, curiosamente pouco material, descrito mais por adjetivos do que por substantivos. Os *sentimentos* que a *Casa* encarna são mais importantes de serem lembrados do que suas formas arquitetônicas. Por isso, com o risco de soar repetitiva depois de já ter passado por tantas citações de Lino, mas considerando que são informações importantes para uma próxima etapa desse trabalho, deixo aqui, empregando palavras usadas várias vezes pelo arquiteto em seus textos, também uma breve síntese de como seria, arquetipicamente, o *corpo* da *Casa Portuguesa*:

Ela é composta **em linhas simples** e tem uma conformação **robusta**. Seu conjunto é **harmônico** e suas **proporções equilibradas**. No todo, é mais **vasta** e **larga** que esguia e alta, mas em uma forma justa, sem ocupar um espaço muito maior e desproporcional quer horizontal quer verticalmente. Seu **telhado** tem **linhas curvas, pouco rígidas**. Sua **decoração é pitoresca e em superfície, sem recortes esculturais e efeitos de volume, movimento e claro-escuro**.

Pelo contrário, ela é uma casa **clara**, com uma aparência de **frescor** expressa tanto pela **presença de luz e ar** em todos os cômodos como pela **pintura caiada**. Suas **cores** e **decorações** com desenhos **não são totalmente homogêneas**, mas **também não criam contrastes fortes e profusos,** que causem sensações de inquietação.

3.3 Situando e ressituando a *Casa Portuguesa*

Raul Lino diz que a *Casa Portuguesa* encarna uma "forma de sentir" portuguesa (1929, p. 11). Quando lemos seus textos com atenção, entendemos que essa sensibilidade seria um veio espiritual. Para além de uma percepção moldada pelo cotidiano, ele seria um senso informado pelas maneiras como o belo, que ecoaria a sagrada ordem da natureza, teria ganhado forma em território português. Ainda assim, Lino é bastante atento a nuances da "mundana" percepção sensorial. O bem viver pelo qual advoga dependeria de regras e comedimento, mas valoriza o conforto e o prazer equilibrados. Essas preocupações fazem com que ele dedique atenção à maneira como a casa afeta o corpo de seus habitantes.

Na sua visão, a arquitetura deve primar pelo simples, mas garantindo sempre que a casa proporcione bem-estar e aconchego. Por isso é meticuloso com aspectos como a presença de luz e a circulação de ar em todos os cômodos. Sua composição do espaço é regida por um romantismo naturalista assentado na ideia de um progresso do espírito e da civilização que ainda guarda muito das preocupações da passagem do *fin de siècle*. O pós-Primeira Guerra instilou em parte importante da arquitetura europeia um ímpeto racionalista e funcional de que Lino nunca partilhou, afeito que era ao sensível e ao sentimento, e acreditando que o espírito deveria ordenar mesmo o Portugal moderno.

Curiosamente, atravessado o intenso século XX e ruídas, ao menos em seus formatos inteiriços e brilhantes, suas utopias políticas, o planejamento racionalizado do espaço passa a parecer a alguns pensadores da arquitetura uma maneira insuficiente de lidar com questões como crises urbanas, ambientais e habitacionais. Acontece então, nas palavras do professor, filósofo e urbanista francês Jean-François Augoyard, um "retorno do sensível" (2008, p. 58. Tradução livre). Segundo ele: "Passa-se dos discursos sobre intenções, estratégias, efeitos, para observações humildes do que acontece **no lugar**, **na duração e na matéria das práticas culturais**" (Grifos meus. Augoyard, 2008, p. 58. Tradução livre).

Ainda em meados do século XX, e reverberando com mais força agora no século XXI, pesquisas influenciadas pela Fenomenologia passaram a colocar noções como *ambiência* e *atmosfera* no centro do planejamento arquitetônico. São concepções que olham para a o sensível

e os valores através dos quais os acessamos, o que as aproxima em alguns pontos do trabalho de Raul Lino. São perspectivas que olham para o sensível, no entanto, de uma maneira um pouco mais desencantada que a do arquiteto português.

Lino entendia que uma ordem sagrada e natural regia a composição das formas sensíveis, como um espírito que anima a matéria da casa como a do mundo. Já o sociólogo e urbanista Jean-Paul Thibaud explica que a noção contemporânea de ambiência não é espiritualista, mas uma "abordagem ecológica da percepção":

> (...) nós não percebemos a ambiência, nós percebemos segundo a ambiência.
>
> (...) objetos que nós apreendemos pela percepção não são jamais separados, mas estão sempre em relação, sempre dispostos e arrumados uns em relação aos outros. (...) De uma certa maneira, eles irradiam para as circunvizinhanças, projetando suas qualidades para além deles mesmos e colorem a totalidade do campo ambiental.
>
> a percepção é então pensada em termos intransitivo e diferencial: intransitivo no sentido em que o meio se dá como um termo intermediário entre o objeto e o sujeito; diferencial no sentido em que o mundo sensível se configura por diferenciação e tensionamento dos diversos elementos que o compõem (2018, p11-13).

Considerando esse paradigma, as impressões do mundo de Raul Lino (que tanto já discutimos) o levam a criar o projeto da *Casa Portuguesa* ao mesmo tempo em que os corpos de suas moradas procuram criar um meio – um espaço "experienciável" – que reafirme e torne suas impressões o mais palpáveis possível. Thibaud nos ajuda a entender isso melhor:

> À sua maneira, a ambiência nos lembra, que o ser vivo e seu meio formam uma unidade. Mas ainda, dizendo que a ambiência corresponde a um certo estado de tensão do corpo, nós introduzimos a ideia de que ela intervém também em nossa capacidade de agir. Certas ambiências – como, por exemplo, aquelas, das festas populares, das grandes manifestações esportivas ou das casas noturnas – são particularmente estimulantes e concebidas para nos mergulhar em um tal estado de tensão e de excitação que dificilmente nos deixa inativos. Outras ambiências – como, por exemplo, aquelas dos museus, das igrejas ou dos hospitais – tendem, ao contrário, a nos apaziguar e a nos convidar à contemplação ou ao recolhimento. Certamente estes casos são extremos, entretanto eles nos permitem mostrar que uma ambiência pode aumentar ou reduzir nossa capacidade de agir, nos colocando em certa disposição corporal e afetiva. Enquanto nós temos o costume de considerar a ação como um dado inevitável da existência, a ambiência nos conduz a interrogar sobretudo o que pode suscitá-la ou neutralizá-la (2018, p.8-9).

Lino diz que a casa representaria o espírito nacional, coadunando com a "alma pagã tocada de goticismo de nosso amável povo" (1992, p. 61). Mas além de *simbolizar* a "nobreza sem arrogância" (Lino, 1929, p. 68) dos portugueses, a casa também criaria uma ambientação que busca induzi-la. Não custa lembrar, no entanto, que qualquer atmosfera cria "informações sensíveis" (aspas minhas) gerais, mas a maneira como cada sujeito vai percebê-la depende de vários tensionamentos com esse meio.

A abordagem teórica das ambiências as considera uma "trama situacional", uma compreensão do espaço a partir de sensibilidades "compartilhadas, corporificadas, encenadas, afetadas e situadas" (Thibaud, 2022, p.9). Por isso costumam ser estudos atentos tanto a ideias – como memórias e valores sociais – quanto aos *gestos* e *espaços* que os colocam em movimento na cultura. Entendo que, ao menos até certo ponto, Lino quis situar sua *Casa* na trama da história portuguesa. Ele se diz, por exemplo, atento às maneiras como a paisagem e as formas de vida portuguesas influenciaram na consolidação das formas das habitações populares:

> a arquitectura das nossas casas é assunto sério demais para que nos comprazamos em fantasiar decorações histórico-cenográficas, **sem uma razão de ser apoiada na vida que nos cerca** (Grifos meus. Lino, 2014, p. 14).

No entanto, ele tende a falar da rotina em termos idealizantes, pouco atentos aos gestos concretos que sustentam a reprodução das práticas e dos valores sociais no cotidiano. Ainda que escreva sobre história, sua descrição da sensibilidade portuguesa não é exatamente *situada*, mas assentada em um essencialismo espiritual. A "forma de sentir" (Lino, 1929, p.11) portuguesa até se adaptaria, aqui e ali, às contingências dos séculos. Mas, antes de tudo fiel à sagrada ordem natural das coisas, ele teria o poder de atravessar os tempos, apenas passando por momentos de maior ou menor vigor expressivo.

4 “AS CASAS”: ROMPENDO AS DIMENSÕES DA CASA PORTUGUESA

4.1 Arquiteturas literárias

A tarefa que tenho aqui exige sutileza. É preciso cuidado para não cair em simplificações ao aproximar poemas, um trabalho de imaginação literária, que intervém de forma bastante indireta sobre a realidade, a textos teóricos sobre arquitetura, que se propõem a agir de um modo mais direto sobre o real. E terei esse cuidado sempre. Ainda assim, Raul Lino tornou minha tarefa *um pouquinho* mais fácil. Seus livros vão além de descrições dos traços “morfológicos” das casas populares em Portugal. Eles discorrem sobre os preceitos estéticos e mesmo metafísicos que deveriam informar as edificações domésticas em uma linguagem cheia de metáforas, de tintas um bocado literárias. Com seu apelo aos sentimentos, os textos de Lino chegam a ser, em alguns pontos, mais próximos ao que o senso comum costuma associar à ideia de poético que os versos de Luiza, pouco discursivos e sentimentais.

Entendo que essa impressão se dê por conta da força da poesia romântica no imaginário coletivo, com sua ideia do poema como lugar de expressão de sentimentos autênticos. Embora os livros mais conhecidos de Lino sejam do início do século XX, boa parte de sua formação intelectual se deu no XIX, em um caldo de cultura ainda temperado pelo romantismo. Já naquele tempo, Lino começou a escrever sobre a *Casa Portuguesa,* em artigos incipientes, publicados em revistas de arquitetura e arte. O arquiteto não é todo *páthos* romântico, no entanto. Ele foi também influenciado por um forte *ethos* naturalista e nacionalista. Com isso, desenvolve uma dicção ainda enfática, sobretudo quando critica influências estrangeiras e o racionalismo modernista, mas que defende o tempo todo uma arte atenta a *composição* e *proporcionalidades.* Procedimentos linguísticos que com certeza não são os de Luiza Neto Jorge.

4.2 Luiza - Uma metafísica do espanto

Embora os versos de Luiza sigam, à sua maneira, uma economia rigorosa, eles quebram o poema, muito mais do que compõe uma forma harmônica. Para refletir sobre isso com atenção, no entanto, preciso antes destacar como um dos princípios de sua poética é um *espanto* ao olhar para o mundo. A palavra, inclusive, nomeia um conjunto de versos de seu livro *Quarta Dimensão* (1961). A estrofe que abre o poema “E do espanto II” diz

Consagraram-me
ao espanto

que de minúsculo há
no mar
e ímpar sobre a pele

(Jorge, 2023, p. 46)

Há uma metafísica em cena. A voz lírica, afinal, segue um propósito posto em movimento ao menos em parte à sua revelia: ela *foi consagrada* ao espanto, não *decidiu* se consagrar a ele. Ao mesmo tempo, considera essa uma inclinação ainda sagrada, ou teria escolhido outro verbo para nomeá-la. Essa é uma consagração, contudo, não a um espanto maior, ao sublime que apequena e atemoriza. Mesmo na imensidão do mar, o espanto que mobiliza é da ordem do minúsculo. E esse mínimo espantoso é encontrável também no que há de extraordinário sobre a pele, o órgão mais à vista e mais extenso de todo o corpo.

Podemos ler ainda que "mar" e "ímpar" estão, ambos, sobre a pele, com os versos fazendo uma óbvia alusão, através da sonoridade, a "par" e "ímpar". O imenso e o minúsculo, o extraordinário e o comum (dá para dizer que os mares são o órgão mais extenso do planeta); tudo está imbricado. As dimensões estão contidas umas nas outras, e são não só visíveis, como acessíveis ao tato. É a compreensão monista do universo de que fala Rosa Martelo: tudo seria feito da mesma matéria. A totalidade "cósmica" metonimicamente em todas as superfícies. O poema é então um espaço privilegiado no qual *também a superfície das palavras* pode ser explorada em busca de traços desse cosmos. Na página é possível criar um jogo com as proporções, que podem ser apresentadas com diferentes tamanhos *ao mesmo tempo*. Nela convivem perspectivas diversas e complementares dessa matéria tão comum quanto estranhável.

Sempre espanta perceber que as imagens além do real de Luiza são criadas com o emprego de um vocabulário bastante ordinário, "apenas" visto sob outras perspectivas e colocado em outras relações de contato e sintaxe. Essa poética coloca o sagrado em todas as coisas, mas ainda olha para o mundo com curiosidade, de viés: com respeito, mas sem reverência. Do espanto ela vai ao estranhamento, fazendo do poema também um espaço de trânsitos, com mudanças de perspectivas e de contingências, buscando o que, mesmo sob esses movimentos todos, sobrevive de comumente espantoso nessas diferentes matérias. É um sagrado possível de aparecer em múltiplas conformações. Algo que está também, veremos, na forma de "As casas".

4.3 Lino - Uma metafísica conformada

Como disse quase exaustivamente ao ler os textos de Raul Lino, a metafísica também move sua criação artística, o que inclui sua escrita. Mas aqui ela é uma força ordenadora, que o artista seria capaz de canalizar para uma forma material bela. Apesar de defender essa ideia da Natureza que revela suas leis na boa arte, o arquiteto também cita marcos arquitetônicos que teriam sido importantes para o desenvolvimento das características básicas da arquitetura das casas em Portugal.

Os principais estilos que destaca são o manuelino, o mudéjar e o renascentista, consolidados a partir do século XV, e a arte romântica do início do século XIX, logo antes de supostamente ser tomada, a partir de meados dos oitocentos, pela "extravagância" das modas e dos estrangeirismos (Lino, 1929). Lino reconhece essas influências sem jamais observar os princípios estéticos que os informariam. Eles são todos apresentados como expressões de uma ordem natural evidenciada pelos gestos de *compor* e *proporcionar formas*. Uma lógica, curiosamente, mais próxima a ideais da arte clássica que aos da manuelina ou mudéjar, por exemplo.

4.4 Lino de novo - A influência clássica

Quem nos ajuda a pensar sobre os traços gregos dessa casa que expressaria a " forma de sentir" (Lino, 1929, p.11) lusitana é uma portuguesa declaradamente afeita ao clássico: Sophia de Mello Breyner Andresen. No ensaio *O nu na antiguidade clássica,* no qual, como indica o título, a poeta analisa as figurações do corpo humano em obras da Grécia antiga, ela aponta que os gregos teriam uma relação bastante própria com a ordem cósmica, mais imanente que a da expressão artística de outros povos:

> Para o Assírio, para o Egípcio, para o Caldeu, a verdade do ser está num outro mundo, no mundo do sagrado exterior ao universo e oculto. Mas o Grego crê no divino interior ao universo. É neste mundo, no estar, no aparecer, no não-oculto, na "aletheia", que ele busca o ser.
>
> A este mundo em que está o Grego chama "Kosmos". Mas "Kosmos", oposto a "Kaos", não significa apenas mundo, mas mundo ordenado-belo.
>
> Esta ordenação é em si própria criadora e divina: e ao esculpir um corpo o artista grego tenta mostrar a relação do homem com uma ordem que é a íntima estrutura do "Kosmos", da "physis", do mundo do qual o homem brota e se ergue.
>
> O corpo humano para o artista grego não é um modelo mas um módulo. E é fenómeno em que o ser se manifesta, emerge e brilha. É ser, estar, aparecer (Andresen, 1975, p. 12).

Sophia fala aqui de uma ordenação cósmica que emergiria, luminosa, nas esculturas figurativas. Esses corpos revelados sob o mármore não são, portanto, os de pessoas comuns. São, antes de tudo, materializações de uma medida, expressões concretas das proporções mais belas e justas de todo o universo. Esse processo ao mesmo tempo de revelação e criação artística é aproximável à edificação da *Casa* de Lino, que expressaria medidas das leis da Natureza, com "N" maiúsculo. É a sua versão do "kosmo" que leva ao "mundo ordenado-belo". A claridade e a visibilidade que emergiriam com as esculturas clássicas também as colocam ao lado das moradas portuguesas. Diz Sophia sobre essa luminosidade reveladora, em outro trecho do ensaio:

> Desde o início da estatuária grega a forma natural é reelaborada e recriada pelo espírito geométrico. O artista busca simultaneamente conquistar a realidade e conquistar uma proporção justa na qual a harmonia do universo habita e se manifesta. Por isso quase sempre as formas da escultura criam em seu redor uma luz de praia (1975, p.14).

Lino diz que a *Casa* é clara, sem efeitos de claro-escuro. Isso diz respeito aos contornos da decoração, mas não só. A importância da presença da luz em cada cômodo também vai além da preocupação em proporcionar bem-estar físico. Vejamos, por exemplo, como ele fala do *frescor* que caracterizaria a casa:

> **Não sabemos o que há de tam extremamente agradável, de tam fresco e atraente** para nós portugueses, quando na rua da aldeia se alinham simpáticas casas de todas as cores mimosas do caiado – branco de natas, marfim, limão, flor de tília ou enxofre, rosa, salmão, etc.; é como quando se abre uma gaveta bem arrumada, cheia de roupa lavadinha e perfumada de alfazema!(Lino, 1992, p. 75).

Além de me perguntar quem arruma essa tão agradável gavetinha, observo como a claridade aparece aqui, mais uma vez, como expressão de uma essência misteriosa. Embora a palavra *frescor* em seu sentido mais habitual diga respeito a uma sensação de temperatura, ela move uma semântica multisensorial. A "temperatura de cor" da luz branca é mais fria que a da amarela, por exemplo. Os dicionários Aulete e Porto trazem *nítido* como uma das acepções do adjetivo *fresco,* e o segundo ainda adiciona, na mesma entrada, a palavra *claro*. Além do frescor sensorial e aparente, e da luz preponderante em todos os cômodos, a planta *clara* da casa

também seria fundamental para produzir sua face bela. Há um valor sagrado associado a essa nitidez de contornos e a essa luz que deixa tudo ao alcance dos olhos. E se o sagrado se apresenta como visível e iluminado, o que está na penumbra seria seu antagonista. Luiza complica esse paradigma, no entanto.

4.5 Luiza - Jogos de luz

"As casas" chegam a nós por um jogo de luzes. "As casas vieram de noite/de manhã são casas/ à noite estendem os braços para o alto/ fumegam vão partir", dizem os versos que abrem a série. A escuridão da noite, que deveria velar, tornar difícil de ver, é o espaço no qual as casas se apresentam. De manhã, sob a luz, no ambiente que deveria ser da visibilidade plena, elas são casas comuns – superfícies aparentes, conformes, mas desencantadas. Vivas, as casas estão sempre em tensão entre o claro e o escuro, o visível e o invisibilizado. Proibidas de avançarem pelo passeio e se exporem aos olhos de todos, as casinhas do poema IV jogam "reflexos de janela a janela/ (ou diamantes)". Como são breves os lampejos de luz, elas "/batem sem força as portas/", discretamente mostrando e escondendo cômodos, cortando e deixando vazar a claridade que os atravessam. Beijam ainda as "as patas dos aracnídeos/ e gatos", esses animais que vivem em boa parte nos cantos e interiores, e foram tantas vezes associados à sombra.

Mesmo quando a claridade se afirma, ela pode ser mais desconcertante que ordenadora. Como no poema II, em que a luz é um elemento altamente erótico e desestabilizador. É ela que põe por terra todas as dimensões da casa, as físicas como as morais: "ruiu num espasmo de verão/molhada por um sol masculino". Por um lado, os versos de Luiza constantemente põem o que estava velado no centro da cena, aos olhos do leitor e à luz da dimensão particular que é o poema. Por outro, esse é um gesto que põe em crise a ideia de que o belo, o ético e o evidente estão sempre juntos, reafirmando-se com soberania natural. Há tanto beleza quanto incômodo e fealdade nas sombras, expressões que a luz clara, que deveria ser expressão de justeza, tantas vezes ofusca.

4.6 Lino - A influência cristã

Se a luz que, segundo Sophia, se espraia dos contornos da arte grega, é de todo pagã, a das casas de Lino têm, por sua vez, também uma feição cristã. Por isso talvez ela seja um pouco menos "densa, intensa e intelectualizada" (1975, p. 39) que as obras clássicas na perspectiva de Sophia. Parece haver uma diminuição no *dimmer* dessa intensidade via humildade cristã. Lino diz que a casa tem, junto com sua face clara e "sorridente", também uma "sobriedade" e uma

“formalidade”, uma “nobreza sem arrogância”, essa mistura tão cristã entre o humilde e o elevado.

Lino, em diversos momentos, fala da casa como se falasse de uma pessoa: ela tem uma feição, se apresenta com dignidade e sensatez e viveu momentos de “exaltação” e “abatimento”. E tudo isso estaria expresso em suas formas. Diante dessa casa tão encarnada, é curioso pensar como na tradição cristã o corpo humano é por vezes, em movimento contrário, descrito como uma *morada* não só do espírito do próprio indivíduo, mas também do espírito de Deus. É uma imagem que confere certa relevância à materialidade do corpo, mas a submete à prevalência do espírito, posicionado acima dela. A metáfora da edificação aparece, por exemplo, no livro “Aos Efésios”, do Novo Testamento. Carta aberta do apóstolo Paulo aos habitantes da cidade de Éfeso, ela clama que ali judeus e gentios se unam na fé em Cristo. Diz um trecho do capítulo 2:

> Porque por ele [Cristo] ambos temos acesso ao Pai em um mesmo Espírito.
>
> Assim que já não sois estrangeiros, nem forasteiros, mas concidadãos dos santos, e da família de Deus.
>
> Edificados sobre o fundamento dos apóstolos e dos profetas, de que Jesus Cristo é a principal pedra da esquina;
>
> No qual todo o edifício, bem ajustado, cresce para templo santo no Senhor.
>
> No qual também vós juntamente sois edificados para morada de Deus em Espírito (Aos Éfesios 2, 18-22).

Diante de formulações como essas, dá para dizer que, se a *Casa Portuguesa* fosse um projeto artístico influenciado apenas por valores cristãos, ela já não seria uma *casa simples*, como afirma Lino tantas vezes. O cristão, vemos aqui, se edificaria como uma morada. Um processo que deve buscar por bases bem ajustadas, mas que, depois de erguido nessa medida justa, cresceria ao tamanho de um templo. A proporção se agiganta e eleva, como se puxada pelo espírito maior que está no alto. Ela vai do material ao imaterial, diferentemente da arte grega, na qual a luz irradiaria sempre na imanência. A casa de Lino espelha esse corpo habitado por espíritos em elevação. Mas enquanto no humano conviveriam o espírito do sujeito e o divino, o da *Casa Portuguesa* abrigaria, junto com o de Deus, um cultivado e ascendente espírito lusitano.

4.7 **Lino x Luiza - Uma vida moral *versus* Vidas eróticas**

"As casas" de Luiza são também animadas, mas em sua poética o sagrado é uma partícula que constitui todas as coisas. Não há um espírito que se descole rumo ao alto. Por isso o erótico e o sagrado não se excluem. Pelo contrário, o erotismo é uma força violenta, mas transformadora, que mantém vívidas as fusões e transfusões entre as diferentes matérias constitutivas do universo, inclusive (e talvez sobretudo) a da linguagem. Ao ser articulada de formas antes nunca vistas, ela nos permite ver e falar do real também de modos sem precedentes. Não à toa o último poema da série mostra uma casa que quer romper a máscara, essa camada de sentido fixo colocada sobre seu rosto. Uma imagem, afinal, representativa do que Luiza faz com a linguagem em seus versos.

A ideia do disfarce rompido e da evidência de um rosto "v e r d a d e i r o e m s a n g u e" leva aqui a algumas reflexões, no entanto. No contexto da série de poemas, há toda uma tensa vida secreta das casas da qual vemos fragmentos e lampejos, mas que ainda clama por visibilidade e espaço, a ponto dele se inscrever nos significantes desse verso final. Rosa Martelo também falou, na citação que fica retornando a esse trabalho, sobre a crença da poesia de Luiza numa "unidade" do mundo alienada pelas dicotomias da vida social. Ainda assim, essa ideia de um rosto sem disfarce, portanto mais *autêntico,* da casa é curiosa em uma poesia que, ao mesmo tempo, chama atenção o tempo todo para como a linguagem age e é capaz de modificar as maneiras como enxergamos e experimentamos o mundo. Talvez seja menos contraditório, contudo, por ser um rosto "v e r d a d e i r o **e m s a n g u e**". Sangue não no sentido da afirmação de uma genealogia purista, o que essa poesia sempre questiona, mas no da matéria que circula pelo corpo produzindo trocas, em fluxo intenso, capaz de conduzir de vida e morte. Claro e escuro imbricados outra vez.

4.8 **Lino - A influência burguesa**

O projeto da *Casa Portuguesa* com seu "aspecto digno" e suas dimensões proporcionadas com comedimento pode, a princípio, parecer pouco burguês. Ao menos se consideramos os padrões afrancesados que seguiam sobretudo a burguesia urbana em Portugal desde o século XIX. Pensemos, por exemplo, na representação da casa burguesa do casal Jorge e Luísa, personagens de *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, cânone do realismo. Ela mostra recintos cheios de excesso, decorados com objetos e texturas em profusão. Como vemos aqui, em uma breve passagem do primeiro capítulo do livro:

> Como a sala estava escura foi [Luísa] entreabrir um pouco as portadas da janela. Os estofos das cadeiras e as bambinelas eram de repes verde-escuro; o papel e o tapete com desenhos de ramagens tinham o mesmo tom, e naquela decoração sombria destacavam muito — as molduras douradas e pesadas de duas gravuras (a Medéia de Delacroix e a Mártir de Delaroche), as encadernações escarlates de dois vastos volumes do Dante de G. Doré e entre as janelas o oval de um espelho onde se refletia um napolitano de biscuit que, na consola, dançava a tarantela (Queirós, 2015, p. 24).

Essas não são descrições da estrutura arquitetônica, mas mostram uma ambientação e um gosto na ocupação do espaço que são rechaçados pela *Casa Portuguesa* e seu ideal de organicidade. Isso se explica em parte por Lino buscar uma ideia de nacionalidade que não se pretendia restrita aos valores do centro urbano lisboeta, e com isso olhar para construções em cidades menores e em áreas rurais. *Casa - Pequena história de uma ideia*, de Witold Rybczynski, já citado enquanto líamos os poemas de Luiza, não trata de Portugal, mas faz algumas observações sobre as casas de campo inglesas que têm paralelos aqui. E eles não são nada forçados, pois o próprio Raul Lino diz que a Inglaterra foi "o país em que o conforto caseiro atingiu sua máxima elevação" (Rybczynski, 1996, p.16). Sobre as moradas inglesas, diz o livro de Rybczynski:

> A preferência pelas casas de campo teve um enorme efeito sobre a sociedade inglesa em geral, mas principalmente sobre a burguesia, que, como na França, imitava a classe alta. Isto gerou um estilo de vida muito mais descontraído do que o francês, o que, mais tarde, criou um ideal doméstico diferente. (…) É revelador que, após o século XVII, os ingleses se referissem cada vez menos às suas casas, por mais grandiosas que fossem, com qualquer nome que não fosse "casa" – não havia uma palavra especial como *"château"*, *"palazzo"* ou mesmo *"villa"* para distinguir a casa grande da pequena, a grandiosa da meramente mundana. Para os ingleses, todas elas eram casas (Rybczynski, 1996, p. 115-116).

Lino espera que a "casita" portuguesa eduque a sensibilidade de todo o povo, mas seu "bom gosto" é informado sobretudo por valores burgueses (além dos clássicos e religiosos, como discutimos). E há mais "burguesismos" nessa casa além da modéstia conveniente que tudo iguala no diminutivo. O arquiteto português escreve em seu livro:

> (...) a nossa habitação é a moldura em que se enquadra uma boa parte da nossa vida espiritual e o melhor da nossa vida familiar. Ela não é só abrigo do corpo contra as intempéries que o fustigam, é também **refúgio para o espírito** após a luta diária que o assola. Se se goza de boa saúde, a casa é capaz de reflectir e aumentar o nosso **bem-estar**; na doença é ainda o seu **aconchego** que melhor secunda os desvelos e carinhos das pessoas amigas. À casa habitada durante a primeira infância se guarda uma

> **ternura** que jamais se apaga; mas quando a última velhice se acerca, é ainda à nossa querida casa que de preferência nos acolhemos quase com aquele instinto com que certos animais se recolhem às suas tocas para aí se despedirem da vida (Lino, 2014, p. 8-9).

Rybczynski, o arquiteto americano, fala muitas vezes em *aconchego* em seu livro, destacando, por exemplo, que ele "não é arrumação. Se fosse, todas as pessoas morariam em réplicas das casas estéreis e impessoais que aparecem nas revistas de arquitetura e decoração" (Rybczynski, 1996, p. 107). Também dedica um capítulo inteiro a como a ideia de *bem-estar* foi se tornando uma preocupação primordial durante a era burguesa. E embora não use a palavra *ternura*, ele fala, como já vimos, em *domesticidade*.

É curioso ainda como, mesmo partindo de pressupostos muito diferentes, em vários pontos, a caracterização doméstica de Lino vai ao encontro da imagem da casa erguida por Gastón Bachelard em *A poética do espaço,* que seria a representação de um espaço de "intimidade protegida". Mesmo os termos que usam são parecidos. O português fala da casa da primeira infância como uma memória indelével e a compara às tocas animais. O filósofo francês, a partir de sua Fenomenologia bastante situada, mas que ele apresenta como universal, observa que: "Nossa casa, compreendida em seu poder onírico, é um **ninho** no mundo. Viveremos dentro dela com uma confiança inata, tão verdadeiramente participamos, **em nossos sonhos, da segurança de nossa primeira morada**" (Grifos meus. Bachelard, 1979, p. 264).

Não digo com tudo isso que querer ter um canto no mundo que ofereça abrigo emocional seja algo ruim. Nem mesmo que esse anseio esteja hoje restrito a uma única classe social. Aponto apenas que determinar a casa e o núcleo familiar como *os* espaços que devem prover essa segurança, valorizá-la como um dos principais nortes da vida e criar tantos gestos cotidianos com o intuito de assegurá-la são construções históricas e culturais localizáveis. Lino não deixa de dizer que mudanças nos costumes ao longo dos séculos levaram a transformações na arquitetura. Ainda assim, sua ideia de que todas as formas belas, ao longo todo de toda a história, seriam diferentes expressões de uma ordem natural harmônica faz com que ele não assuma e destrinche os valores, como os burgueses que notamos aqui, que orientam seu próprio olhar ao definir os fundamentos da *Casa Portuguesa*.

4.9 **Luiza - Rompendo dimensões**

Notei há pouco que alguns valores, sensações e sentimentos que Lino atribui a suas moradas são próximos às da imagem poética da casa descrita por Bachelard. Isso porque o

filósofo francês a projeta como um símbolo da "intimidade protegida" e ideias de segurança e bem-estar são também fundamentos da *Casa Portuguesa*. Pensando sobre as dimensões das construções domésticas que conformariam "razões ou ilusões" de estabilidade, Bachelard destaca as consciências da verticalidade e da centralidade da casa. Por um lado, ela é uma forma que se eleva, por outro tem também uma concentração, formando assim uma tensão que a manteria coesa. Essa imagem de um equilíbrio dimensional reconfortante coaduna, ao menos em parte, com a insistência de Lino nas proporções equilibradas da casa. O arquiteto ainda coloca uma camada extra de sentido nessa qualidade dimensional, observando que ela expressaria a "nobreza sem arrogância" (Lino, 1929, p.68) do espírito português. Contudo, ela também busca expressar sensações de intimidade e acolhimento, como a imagem arquetípica do filósofo francês. Em "As casas", no entanto, as experiências íntimas das personagens são muito mais de vulnerabilidade e inquietude que de segurança e proteção. E essa intimidade indócil se expressa, muitas vezes, através dos movimentos que tiram as estruturas da casa do lugar e rompem com suas dimensões espaciais.

Esses são gestos que aparecem em toda a série de poemas: de cara, no primeiro deles, as casas "estendem os braços para o alto/ fumegam vão partir", buscando uma verticalidade além das próprias proporções. A segunda casa anseia deixar seu lugar e fugir, depois, ao ter um encontro erótico com a luz solar, rui completamente, colocando todas as suas dimensões abaixo. A terceira, consumida por um incêndio, também é radical na destruição das contingências espaciais. A quarta é proibida de atravessar a rua e explorar outras dimensões, voltando-se então para dentro. A quinta "caía em pedaços". A sexta permanece em seus próprios domínios, mas, quando recebe visitas inesperadas, move seus muros com temor, buscando a tal intimidade protegida que suas dimensões habituais deveriam proporcionar. A sétima extrapola tanto seu centro quanto sua verticalidade para alcançar o avião. A oitava "não tem onde ficar à noite": apesar de abrigar outros, não tem ela mesma um espaço que proteja seu centro. A nona, a mais rica, é o ar: livre de todas as contenções dimensionais. A décima quer sair de seu posto para seguir o homem morto que antes abrigava. A décima primeira expõe latrinas e roupas de baixo, colocando a intimidade do lado de fora. A décima segunda quer que entrem as marés, não se contentando com claraboias e postigos: busca expansão. A décima terceira não ultrapassa seu espaço habitual, mas diz que "nunca de madeiras tão rijas fosse feita", difíceis de romper, portanto. E nos conta de uma experiência do espaço doméstico que é de total desamparo, não de abrigo. O último poema, por fim, fala de uma "casa dúctil de cal viva", uma casa *elástica*, cujas proporções e dimensões são maleáveis, não rígidas

4.10 Lino x Luiza - Nação *versus* Interação

Lino se imbuiu da tarefa de "reaportuguesar" a arquitetura, e com isso fez de seu nacionalismo não só uma convicção pessoal, mas uma prática. Nascido em 1879, ele viveu anos formativos da juventude no final do século XIX, período em que Portugal esteve às voltas com crises políticas e econômicas e, ao mesmo tempo, vivia alguma modernização, ainda que lenta e tardia. Sobretudo se comparadas às radicais mudanças vividas por outros países europeus ao longo dos oitocentos. É nesse contexto tumultuado, portanto, que Lino começa a planejar a aparentemente apaziguadora *Casa Portuguesa.* As formas de sua morada serviriam a uma educação espiritual e sentimental, sem a qual não seria possível edificar (e uso a palavra de propósito) um país influente, estável e unificado.

Para o arquiteto, a construção da casa teria uma *economia*: espacial como de *caráter*, por ela encarnado e transmitido. Fisicamente, uma habitação deveria ter fundamentos sólidos, bom isolamento entre os cômodos e em relação à rua, boa circulação de ar e luz e comodidade. Como faculdades constitutivas, deveria expressar *naturalidade*, *verdade*, *conforto* e *amor* (Lino, 1992, p. 36). Sobre essa última qualidade, ele diz:

> O amor de que estamos falando, e que entra na criação da casa desde que ela merece o nome de arquitetura, não é aquele sentimento dúbio cuja definição se presta a controvérsias e que – dando lugar a várias interpretações – origina tanto os actos mais nobres, como as mais cruentas tragédias, – o amor instrumento de vida e de morte. O sentimento a que agora nos referimos é o que espiritualiza o trabalho e a obra produzida. Se o cumprimento do dever dá às almas bem formadas **satisfação de ordem ética**, é o amor que, no campo do trabalho, confere o **prazer puro independente de qualquer pensamento utilitário ou de uma moral codificada**. Amor está na ternura do gesto que o artífice afaga a obra que faz entre-mãos, percorrendo-a com a sua ferramenta ou contemplando-a ao fim do dia de trabalho; está sobretudo na lágrima que turva o olhar do artista quando este estuda a Natureza e quando trabalha com entusiasmo. **Este amor é o campo único em que o grão da beleza pode germinar.** Sem ele todo o trabalho é seco, indiferente (...) (Lino, 1992, p. 63-64).

Uma ética que nasce de um campo único. Lino chama de amor um domínio para o qual não haveria alternativas. Uma ordenação tão bela que conformar-se a ela produziria prazer puro, acima de utilitarismos e códigos morais. Em um artigo para o jornal *Diário de notícias,* já em 1965, Lino diz que "a tradição é a memória da grei (...) é na tradição que nasce o nacionalismo – o nacionalismo puro, isento de significado político" (*apud* Ribeiro, 1994, p.102). Ao mesmo

tempo em que afirma uma tradição absoluta, acima de ideologias e capaz de atravessar a história, ele escreve livros que prescrevem aquelas que seriam suas formas mais proeminentes.

Do seu lado, a poesia de Luiza Neto Jorge tem ambições radicais. A textualidade que explora é uma ruptura com imagens, semânticas e narrativas estabelecidas na cultura e nos usos da linguagem. Mas por vezes vai ainda além disso. Essa é uma poética que coloca bases epistemológicas em crise. Séries de poemas como "As revoluções da matéria" e "Outra genealogia", que formam seções do livro *O seu a seu tempo*, de 1966, deixam isso bem explícito. Em "As casas", por sua vez, o que está sob "acerada inquirição", como diz Rosa Martelo, não são de cara conceitos, mas palavras, objetos e breves imagens da rotina. Ainda assim, os poemas da série são capazes de romper com parâmetros habituais para enxergar o mundo. É possível dizer que Portugal aparece nos versos nessas pequenas "evidências" da realidade encarnadas nos gestos das casas e colocadas na arena onírica do poema. Em uma perspectiva que estranha breves traços do seu dia a dia, presentes na escolha de palavras e em traços das imagens. Outra maneira de lidar com marcas do espaço e da cultura. Longe da afirmação de uma identidade, sempre a mesma, movendo-se através da História.

No entanto, já vimos que o movimento é procedimento frequente dessa poesia. As palavras e traços do cotidiano são quebrados, acelerados e colocados em interação com palavras e imagens outras, com as quais as associações são menos automáticas e imediatas. Na leitura, a imaginação do leitor ainda é adicionada ao campo de trocas da página. O que fica da História e da memória nos poemas são restos, pequenas partículas ainda vivas nessa mudança de contextos que os versos põem em cena. Para os que a leem anos depois, essas partículas ainda são atravessadas pelo tempo que correu fora do poema.

A poesia de Luiza tem uma abertura ao moderno e ao futuro. Presente também em outros trabalhos da escritora, o avião surge no poema VIII instigando o desejo da casa de atravessar contenções, limites e fronteiras, um signo de trânsitos longos e velozes a ela impossíveis nas contingências em que se encontra. O cinema aparece figurado no poema III, mas é também uma influência formal nos cortes abruptos nas imagens e na narrativa da série. Cenas e cenários são apresentados e interrompidos a meio do caminho e justapostos sem uma coesão textual além da numeração dos poemas e do fato de serem todos fragmentos de imagens das vidas de casas. Um dos poemas, o VIII, adiciona de repente à montagem uma perspectiva em primeira pessoa. A colagem das cenas cria mais tensão e desorientação espacial e temporal que coerência. Esses procedimentos de linguagem com certeza já estavam na literatura antes mesmo da invenção do cinema. No entanto, foram acelerados e intensificados pelas vanguardas cinematográficas do

século XX, e, assim potencializados, reintroduzidos na poesia. Um trânsito da linguagem por entre diferentes matérias, bem ao gosto de Luiza.

É curioso, portanto, que essa poeta afeita aos trânsitos, velocidades e transposições de limites use também como matéria poética imagens do cotidiano doméstico, tradicionalmente pouco exaltado. Ou que, em outros trabalhos, que não o que estudamos aqui mais a fundo, coloque elementos da tradição literária em seu "acelerador de partículas" poético. Ela joga, por exemplo, com a herança da arte poética, com raízes na antiguidade, em escritos como "O poema ensina a cair" e "Aventura, um verbo anda, é uma pessoa", de *O seu a seu tempo* (1966). E se mostra uma leitora subversiva, mas ainda assim uma leitora de Camões em *Dezanove Recantos* (1969). São, afinal, manejos pouco conservadores, mas ainda manejos da História.

Nessa poesia destemida, que aposta nos trânsitos e não tem pudores em transformar as tradições, surgem novas conexões semânticas, abrem-se os paradigmas de compreensão do mundo, mas os sentidos não são totalmente definíveis de antemão. Justamente por esse ímpeto algo anárquico, o impulso à ruptura e à libertação de valores caducos não são tomadas como uma força total e totalizante, como num *Futurismo.* Ainda assim, a violência e a morte são pulsões reconhecidas como partes integrantes do universo. A metafísica dessa poética não é a de um caos absoluto – relações se formam e transformam ao logo das interações entre diferentes sujeitos e matérias –, mas ela é, sem dúvidas, uma metafísica aberta aos acidentes.

4.11 Lino x Luiza - Ordem versus Desastre

"Ou apodrece o poema/ou ateia", dizem um par de versos de Luiza em "O poema", parte II, também do livro *Terra Imóvel* (1964) (Jorge, 2023, p. 58). Enquanto para Raul Lino, como vimos tantas vezes, a composição e as proporções equilibradas da arte dariam corpo às leis do cosmos, a poeta está necessariamente apartada dessa metafísica. A poeta e suas casinhas personagens, que, à sua maneira, nos mostram gestos e imagens à sombra dessa luz naturalista, sempre nítida e objetiva. Cabe muito mais, então, decompor e incendiar as formas. Destituí-las de vez do jugo dessa visão cósmica que mascara tanto do que há sob a lua e o sol. Segundo Rosa Martelo, na poesia de Luiza: "sendo a experiência da escrita apresentada como homóloga da experiência erótica, e sendo esta situada do lado da desordem, ambas se equivalem como práticas excessivas, de transgressão e de contrapoder" (2004, p. 164). Mas com a poesia, e também para além dela: como exercer de fato um contrapoder sendo uma voz minoritária? E como, mesmo tomando essa compreensão estritamente ordenada e ordenadora das leis do universo como falsas, continuar pensando e escrevendo em um ambiente social por ela regido?

Talvez assim mesmo, se reconhecendo menor, se desobrigando de ser individualmente um responsável moral pelo mundo, se abrindo a trânsitos e sentidos cocriados. Essas ideias não são exatamente minhas, mas algo que ficou do contato com a escrita da própria Luiza e sua "exaltação do mínimo" (Jorge, 2023, p. 160). Assim como com *A escritura do desastre,* de Maurice Blanchot, reflexão fragmentária sobre continuar pensando, escrevendo e vivendo mesmo estando "separado da estrela (o declínio que marca o extravio quando se interrompeu a relação com o acaso do alto)" (2016, p.10). Blanchot nem mesmo pensa em termos de "contrapoder", mas de desligar os poderes, torná-los inoperantes, e assim abrir caminhos para comunidades que se mantenham sempre em movimento sem a regência de qualquer astro. Tanto é assim que citar seu texto é impossível. Qualquer recorte que se faça é já um deslocamento, já outra coisa que não *exatamente* o que diz *A escritura do desastre.* Ainda assim, insisto em pensar aqui com algo de Blanchot.

Em um de seus fragmentos, ele reflete sobre a preocupação do sujeito iluminista e burguês de responder por tudo:

> Responsável: isso qualifica, em geral, prosaica e burguesmente, um homem maduro, lúcido e consciente, que age com medida, leva em conta todos os elementos da situação, calcula e decide, o homem de ação e de êxito. Mas eis que a responsabilidade – responsabilidade de mim por outrem, por todos, sem reciprocidade – se desloca, não pertence mais à consciência, não é a colocação em obra de uma reflexão agente, não é nem mesmo um dever que se imporia do fora e do dentro. Minha responsabilidade por Outrem supõe um abalo tal que ele não pode se marcar senão por uma mudança de estatuto de "mim", uma mudança de tempo e talvez uma mudança de linguagem.
>
> Responsabilidade que me retira da minha ordem – talvez de toda ordem – e, afastando-me de mim (mesmo que mim seja o mestre, o poder, o sujeito livre e falante), descobrindo o outro no lugar de mim, me dá a responder pela ausência, pela passividade, quer dizer, pela impossibilidade de ser responsável, à qual essa responsabilidade sem medida sempre já me votou me devotando e me desviando. (...) não posso mais chamar por nenhuma ética, nenhuma experiência, nenhuma prática, qualquer que seja – salvo aquela de um contra-viver, quer dizer, de uma não-prática, quer dizer (talvez) de uma palavra de escritura.
>
> Seria, pois, preciso justamente se virar para uma língua jamais escrita, mas sempre a prescrever, para que essa palavra incompreensível seja entendida em sua densidade desastrosa e nos convidando a nos virar para o desastre sem compreendê-la, nem suportá-la (...) (Blanchot, 2016, p. 43-44).

Diante de vidas que precisam de recursos materiais e imateriais para seguirem existindo, e de um mundo que impõe tantas desigualdades de poder, falar em renunciar a responsabilidades morais e buscar "uma língua jamais escrita" pode parecer um recurso a abstrações vazias.

Talvez até seja. Mas fato é que, vinte e cinco anos século XXI adentro, as grandes certezas ontológicas seguem levando antes a guerras e rancores históricos que a transformações sociais que desfaçam hierarquias.

Tomo Blanchot aqui como interlocutor porque, entendidas as bases filosóficas de Raul Lino, e considerando ainda a visão salazarista da vida doméstica, forçadamente hegemônica no momento em que Luiza escreveu, não é uma extrapolação dizer que ela também escrevia *em desastre.* Sua poesia até tem um pendor metafísico monista, como apontou Rosa Martelo. Ainda assim, é escrita em um tempo no qual também essa "estrela" está destronada. E em um contínuo esforço para não se ater a dicotomias (então?) reinantes, como corpo e espírito, pessoal e político, público e privado. Há, ainda, gestos de sua poética que a aproximam de reflexões do filósofo francês sobre multiplicar sentidos, em vez de estabilizar significados.

Ler poemas de Luiza em grupo por vezes causa silêncios, expressões intrigadas e declarações de confusão. Mas também costuma produzir impressões, leituras e associações muito diferentes entre si, e que não se excluem; enquanto interpretações categóricas não costumam dar as caras. Contribuem para tudo isso traços formais como *enjambements* que criam ambiguidades insolúveis e o movimento e a tensão explosivos imprimidas pelos versos. Sobre os efeitos da intensidade na escrita de Luiza, observou o poeta Luís Miguel Nava:

> "(...) na obra de Luiza Neto Jorge se procede a uma profunda homologia entre o corpo e a escrita e que, mercê de uma força devastadora, qualquer deles surge esfacelado, decomposto, desconjuntado, como que atravessado pelas labaredas. (...) Tal como o corpo, também a poesia irrompe, explode, jorra e se dispersa. (...) Daí que seja tão difícil, senão mesmo impossível, agarrar, fixar esta escrita, ou dela dar uma visão 'continental', totalizante (Nava, 2004, p.227).

Vemos tudo isso em "As casas": as descrições falham em criar imagens completamente apreensíveis das moradas, seus corpos ruem, se incendeiam, rompem dimensões, ao mesmo tempo em que palavras se aglutinam ou espaçam e versos são deslocados na página. Não criar uma visão totalizante do que apresenta, no entanto, é apenas parte do efeito da intensidade como qualidade de escrita, observa Blanchot. Diz ele:

> Intensidade: aquilo que atrai neste nome não é somente que ele escapa em geral a uma conceptualização, é que ele se desliga em uma pluralidade de nomes, se denominando tão logo eles se nomeiam e afastando tanto a potência que se exerce quanto a

> intencionalidade que marca uma direção, o sinal, o sentido, o espaço que se desfralda e o tempo que se extasia (...)" (2016, p.88).

Os versos de Luiza de fato tendem a criar também novas relações de tempo, tanto dentro dos poemas quanto no contato do leitor com eles. Em alguns trabalhos, há uma aceleração temporal intradiegética que afeta também o ritmo da leitura. Como em "Aventura, um verbo anda, é uma pessoa"(Jorge, 2023, p. 164) e "Difícil poema de amor" (Jorge, 2023, p. 121). Em "As casas", instauram-se incertezas temporais. Há variações nos tempos "narrativos" de um poema para outro, o que impede, no todo da série, a compreensão de uma cronologia entre as cenas apresentadas. Em geral, as ações das casinhas aparecem como se ocorridas em um passado que não sabemos exatamente se recente ou já longínquo, mas que ainda repercute no presente e mesmo no futuro: "as casas *vieram* de noite/ de manhã *são* casas/ à noite estendem os braços para o alto/ fumegam *vão* partir". Ficamos a nos perguntar também como nosso tempo se relaciona com esse, tão particular, das casinhas.

"Às onze/ *vieram* bater-lhe à porta", diz outro poema – seria às onze do dia de hoje? Mas o dia de hoje, em que leio, é o mesmo em que acontece a cena narrada? Talvez, pois adiante o poema diz que "Como não *há* respostas/ os muros *ajeitam* a sombra". Ou seria essa apenas uma estratégia de "presentificação" de um gesto do passado? Há, efetivamente, algumas casas narradas no presente, como a de que "*falam* os jornais diários" e a que denuncia: "Sob meu teto *espancam* grávidas". O último poema ainda traz um anseio para o futuro, "*Romperás* a máscara/ tuuuamáscara". As experiências antes tão veladas das casinhas agora chegam a nós pela irrupção de fragmentos não só de imagens, mas também temporais. Os poemas impõem ainda um tempo particular de leitura. Exigem um corpo a corpo detido com os versos e imagens. Releituras que se impõem, por vezes já ao fim do primeiro contato com o texto.

Ler "As casas" impacta pelo estranhamento, pela força imagética e o ritmo entrecortado, mas de forma não menos importante pela potência crítica. Blanchot, mais uma vez, contribui aqui para pensarmos sobre como uma poética inquietante e que cria sensações difíceis de apreender tem, sim, talvez por isso mesmo, capacidade de pôr em crise os modos como nos relacionamos com o mundo. Pensar criticamente não precisa ser afirmar uma razão que tudo vê e tudo sabe. Muito pelo contrário. O filósofo observa: "O combate teórico, mesmo que seja contra uma forma de violência, é sempre a violência da incompreensão; não nos deixemos parar pelo traço parcial, simplificador, redutor, da compreensão mesma (...)" (Blanchot, 2016, p 115-116). Nunca a compreensão como totalidade, mas como ponto de passagem dos percursos

múltiplos do pensamento e da vida. “As casas” não prescrevem como criar espaços, habitar nossos corpos, comunidades e o mundo. Mas também não se conformam a medidas de “bom gosto”, proporcionalidade e comedimento que mascaram o que há de espantoso na rotina e na vida doméstica. Como seu poema que ensina, mas a cair, as casas de Luiza ensinam a morar, mas no movimento.

5 BREVÍSSIMAS RECAPITULAÇÕES FINAIS

Esse trabalho se apresenta como um híbrido entre análise textual e investigação crítica. Ele buscou descrever as bases filosóficas, estéticas e formais da série de poemas de Luiza Neto Jorge e dos textos de Raul Lino, seus claros objetos de estudo. Tentou também fazer algumas contraposições entre os fundamentos dos trabalhos desses dois artistas tão diferentes. Mas essa pesquisa é também um exercício crítico em aberto. Me interessam as relações entre estética, linguagem, política e cotidiano, e acaba que tudo isso converge e se emaranha na imagem da casa. Busquei aqui entender um pouco melhor como essas preocupações se articulam na arquitetura indócil de Luiza. Assim como olhar para como seus poemas criam alternativas de pensamento frente a um discurso artístico que se apresenta como simples e acima de ideologias, mas é assentado em hierarquias e não considera a possibilidade de acidentes. Ainda assim, esse é só um passo pequeno. Tanto a poesia de Luiza quanto as questões críticas que moveram essa pesquisa continuam a me inquietar. Sigo, então, aberta aos trânsitos e ao espanto, e curiosa em refletir sobre como o exercício da linguagem e o pensamento mobilizados tanto em “As casas” quanto em todo o trabalho de Luiza se relacionam com outras poéticas, imagens e visões não só da casa, mas também da vida diária. Uma investigação que ganhará outras formas, que ainda desconheço, mas com certeza não estaciona aqui.

6 EPÍLOGO - HABITANDO O CONTEMPORÂNEO

Em meio a essa pesquisa, atenta a imagens de casas, descobri o trabalho da escultora contemporânea Rachel Whiteread. Aproximar a artista plástica inglesa à poesia de Luiza Neto Jorge é uma maneira de refletir sobre como a poética e o pensamento da poeta portuguesa se relacionam com uma expressão artística e com ideias do mundo de hoje. As imagens de casas e de objetos que as compõem são o nexo visível entre a produção das duas artistas. Mas enquanto o *movimento* é um traço constante das imagens dos poemas de Luiza, o "*congelamento"* de objetos no espaço, na forma de moldes em materiais como gesso, cimento, borracha e resina, é o procedimento primordial das obras de Rachel. Considerando o que já observei ao longo dessa pesquisa sobre a poética de Luiza, olho agora para alguns trabalhos da escultora britânica e reflito sobre como essas duas artistas apresentam a matéria das casas em posições tão diferentes no tempo e no espaço, pensando sobre as sensibilidades e influências formais de cada uma, e considerando as circunstâncias sociais nas quais elas criaram seus trabalhos.

Em 1993, Rachel produziu *House*, um molde em cimento do espaço interior de uma casa de três pavimentos. A obra ficou exposta no mesmo local da antiga morada, em um bairro de Londres que sofria forte especulação imobiliária e via construções como aquela desaparecerem. O trabalho recebeu prêmios, mas também gerou comentários negativos por sua "feiura" e "despropósito" e foi demolida pela prefeitura menos de 3 meses depois de concluída.

Figura 1 – *House, 1993*

Fonte: ResearchGate. Foto de Simon Edney.

A escultura cria um contraste entre a familiaridade do que foi moldado, reconhecidamente uma casa, e a impenetrabilidade (literal e metafórica) da obra final. Vemos diante de nós o espaço de uma casa petrificado, mas ele nos faz interrogar sobre os movimentos e a rotina das pessoas que teriam vivido ali. Luiza fez algo parecido com os corpos moventes de suas casas, exercícios de imaginação e linguagem que levam a refletir sobre as experiências que corpos *humanos* podem viver no espaço doméstico. Aqui, a casa está parada no espaço, mas cria um trânsito entre tempos.

Ao longo dos anos, Rachel vem conjugando trabalhos em museus e galerias com obras *site-specific*. Nas exposições internas, ela costuma apresentar moldes de objetos domésticos e de espaços e pedaços da estrutura física da casa. Alguns exemplos são o interior de um armário em *Closet,* a parte de baixo de um colchão em *Untitled (amber bed)*, e duas telhas em *Untitled (lavender and pink).*

Figura 2 – *Closet, 1988*

Fonte: Luhring Augustine Gallery

Figura 3 - *Untitled (amber bed), 1991*

Fonte: Charles Saatchi Gallery

Figura 4 – *Untitled (lavender and pink), 2022*

Fonte: Frieze Magazine

Suas esculturas não são apresentadas nem como simples cópias dos objetos que serviram de molde, à maneira de um realismo do século XIX, nem como versões pop delas, em pura imagem. Elas materializam espaços da casa e ângulos dos objetos domésticos com os quais as pessoas convivem muito e observam pouco. São obras que têm, ao mesmo tempo, algo de estranho e de familiar, de particular e de coletivo. Essa quebra de dicotomias é algo que Luiza Neto Jorge também busca em sua poética.

Fora das galerias, Rachel Whiteread tornou seu projeto de moldes de casas inteiras mais ambicioso. Ela tem criado esculturas em diversas partes do mundo, como o de uma pequena cabana em Governor's Island em Nova York, próxima a Manhattan. E a de uma tradicional casa japonesa em Tókio. Em cada uma delas se estabelecem nuances entre as relações entre presente e passado, objeto artístico e vida cotidiana.

Figura 5 – *Cabin, 2016*

Fonte: Site da Governor's Island

Figura 6 – *Kunisaki house, 2022*

Fonte: Offsociety inc.

6.1 Intensidade e movimento *versus* fixidez e repetição

Os poemas de Luiza foram publicados na década 1960. Portugal vivia então um período de grande isolamento cultural e econômico. O movimento e a intensidade de suas casas rompem tanto os versos, quanto um céu modorrento de ideias sobre o que *é* e o que *pode ser* ter um corpo e habitar uma casa. O trabalho de Rachel Whiteread ganha destaque no finalzinho dos anos 1980, em uma época de efervescência nas artes plásticas e na cultura britânica. O governo de Margaret Thatcher rumava ao fim, pouco depois subiria ao poder o primeiro-ministro do partido trabalhista Tony Blair. Naquele momento, parte dos ingleses esperava que, entre o consumo e a austeridade, o país superasse crises. Rachel já via fraturas naquele otimismo, observando a maneira acelerada e pouco democrática com que tantas vezes o mercado modifica nossas relações com os objetos e os territórios.

É possível fazermos essa leitura que considera que Luiza usa movimento e intensidade em um momento de estagnação, e Rachel fixidez e repetição em um momento de aceleração cultural e econômica. É importante, no entanto, pensarmos sobre os diálogos entre arte e "ambiente cultural e econômico" de forma situada, observando as particularidades do trabalho de cada artista. Pensemos, por exemplo, em como hoje, tempos nos quais convivem a especulação imobiliária e o desterro de milhares de pessoas em situação de refúgio, há maneiras muito diferentes de se pensar o que é uma casa e como ela pode se relacionar com o mundo e a sociedade.

Aponto também que refletir sobre a aceleração do cotidiano também não precisa levar a uma visão acrítica do passado. Retomar as "leis da Natureza", a ideia de um "campo único em que o grão da beleza pode germinar" e valores exaltados de nacionalidade, como defendia Raul Lino no início do século XX, aparece em muitos discursos como meio de costurar um tecido social rompido e lidar com uma rotina que tende a isolar os indivíduos. Isso quando não são retomadas ideias ainda mais explicitamente restritiva da pluralidade de modos de vida e de formas de criação de vínculos sociais, como a de "Deus, pátria e família" do Salazarismo. Diante dessa perigosa nostalgia do que nunca houve, vale lembrar que, mesmo veloz e virtualizada, a economia nunca desligou linhagens e heranças como formas de acumular riquezas para poucos.

Digo tudo isso para que o "movimento" de Luiza e a "fixidez" de Rachel não sejam lidos como respostas absolutas ao tempo de cada uma. Artistas contemporâneos perceberão de

diferentes maneiras, com diferentes soluções formais, os influxos de seu tempo. E nós, que fomos apresentados à arquitetura de Raul Lino, lemos Luiza Neto Jorge e conhecemos os trabalhos de Rachel Whiteread, teremos mais bagagem e elementos críticos para observar os nexos que novos artistas criarão entre *casa* e *mundo*.

7 ANEXO I

AS CASAS

I

As casas vieram de noite

De manhã são casas

À noite estendem os braços para o alto

fumegam vão partir

Fecham os olhos

percorrem grandes distâncias

como nuvens ou navios

As casas fluem de noite

sob a maré dos rios

São altamente mais dóceis

que as crianças

Dentro do estuque se fecham

pensativas

Tentam falar bem claro

no silêncio

com sua voz de telhas inclinadas

II

Prometeu ser virgem toda a vida

Desceu persianas sobre os olhos

alimentou-se de aranhas

humidades

raios de sol oblíquos

Quando lhe tocam quereria fugir

se abriam uma porta

escondia o sexo

Ruiu num espasmo de verão

molhada por um sol masculino

III

(O incêndio rompeu nos alicerces

logo lhe roendo o ventre)

A casa fala o que os olhos lhe permitem:

– Sim à meia–noite

quando o vento corria nas cortinas

saíam dos cinemas

(O incêndio rodeou–lhe a cintura

pu-bli-ca-men-te)

e a casa fala e canta:

– De tarde há moscas nos vidros mortos

acima do nível do mar

(Sobre as horas crepitam

Os ponteiros o incêndio

tem prata nos dedos)

e a casa fala dos espelhos:

– Os espelhos sempre tiveram

portas viradas do avesso

janelas desvirtuadas

(O fogo agita agora as antenas

Esqueceu o ímpio corpo

dos homens

Sente-se bem: em sua casa

A casa espera Ela espera Não fala já

Acesa espera

a morte

IV

Podiam brincar aos domingos

Avançar um pouco pelo passeio

nunca atravessar-a-rua

jogar reflexos de janela a janela

(ou diamantes)

bater sem força as portas

escorregar pelo corrimão

o corpo inteiro

beijar as patas dos aracnídeos

e gatos

V

Louca como era a da esquina

recebia gente a qualquer hora

Caía em pedaços e

vejam lá convidava as rameiras

os ratos os ninhos de cegonha

apitos de comboio bêbados pianos

como todas as vozes de animais selvagens

VI

Às onze

vieram bater-lhe à porta

bateram

uma duas três quatro vezes

Como não há resposta

os muros não ajeitam sombras

nos degraus

devagar

vão subindo

o último

devagar

lance de escada

VII

aflorou

Um avião de leve

A testa de porcelana tosca

Depois quis fugir

ergueu-se

A casa agarrou-o

VIII

“Sei o que é rua – diz a casa

O que é não ter onde ficar

de noite”

IX

O ar

é a casa mais alta

– a mais rica –

desta aldeia

X

Foi a única

a acompanhar o morto

retida querendo ir

e ainda hoje clama

(ouvem?)

“Aqui viveu um homem

ano a ano

Aqui morreu sozinho”

XI

Desta falaram os jornais diários

A sem vergonha

Despe-se a desoras para o amante

mostra sentinas esconderijos camas negras

Tem logo pela manhã roupas

de baixo nas varandas

XII

que não que não queria paredes

que não queria postigos frestas

claraboias

que entrasse ou saísse o mar as marés

dos evadidos

que era só casa

uma s o l i d ã o a b e r t a

não quaisquer quatroparedes infinitas

XIII

Nunca de madeiras tão rijas fosse feita

Sob meu tecto espancam grávidas

nas câmaras soluçam toda a noite

maldita sou e me lamento

Os fantasmas circulam as caveiras

olham-me sentinelas escarram para o chão

o meu chão é de cimento armado

Invoco ao deitar–me um terramoto

um golpe de vento salvador

Em ódio adormeço em ódio acordo

a alma desfaz-se hora-após-hora

o muro estremece até aos ossos

estreito estreitíssimo alarmado

se afasta o corredor

Quem me lavará antes da morte?

Quem perfumará meu corpo morto?

A mim casa quem me chorará?

XIV

Romperás a máscara

tuaaammáscara

Ó casa dúctil de cal viva

Tuaaammáscara

mais dura que esta unha

mais temível

que esta unha sobre o dedo

Perante os tijolos iguais todos

miolos eles todos iguais totais

dirão

“o rosto da casa seu rosto reposto

v e r d a d e i r o em s a n g u e”

Luiza Neto Jorge, *Terra Imóvel*, 1964.

(Jorge, 2023, p. 105-119)

8 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **O nu na Antiguidade Clássica**. Lisboa: Portugália Editora, 1975

ANIMISM. Tradução livre. In: **The open encyclopedia of antropology.** Disponível em: https://www.anthroencyclopedia.com/entry/animism. Acesso em: janeiro de 2026.

AUGOYARD, Jean-François. La construction des atmosphères quotidiennes : l'ordinaire de la culture. Tradução livre. In: **Culture et recherche**, 2008, 114, pp.58-60. ffhal-00995558f

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. In*:* Bachelard: Coleção *Os pensadores.* São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BÍBLIA. A bíblia sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Imprensa bíblica brasileira, 1948

BLANCHOT, Maurice. **A escritura do desastre**. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. São Paulo: Lume, 2016.

CHARLES SAATCHI. **Untitled (amber bed), 1991**. Disponível em: https://www.charlessaatchi.com/artworks/untitled-amber-double-bed/. Acesso em: jan. de 2026

FRIEZE MAGAZINE. **Untitled (lavender and pink), 2022.** Disponível em: https://www.frieze.com/article/rachel-whiteread-luhring-augustine-2023-review. Acesso em: jan. de 2026

FREUD, Sigmund. **O infamiliar.** São Paulo: Autêntica, 2019. Edição Kindle.

GOVERNOR'S ISLAND. **Cabin, 2016**. Disponível em: https://www.govisland.com/things-to-do/public-art/cabin. Acesso em: jan. de 2026

JORGE, Luiza Neto. **Poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2023.

LE BRUN, Annie. **O sentimento da catástrofe: entre o real e o imaginário**. Trad. Fábio Ferreira de Almeida. São Paulo: Iluminuras, 2016

LINO, Raul. **A nossa casa**. Lisboa: Colares Editora, [1918] 2014.

LINO, Raul. **A casa portuguesa**. Lisboa: Escola Tipográfica da Imprensa Nacional, 1929.

LINO, Raul. **Casas Portuguesas: alguns apontamentos sobre o arquitectar de casas simples**. Lisboa: Edições Cotovia, [1933] 1992.

LUHRING AUGUSTINE GALLERY. Closet, 1988. Disponível em: https://www.luhringaugustine.com/press/rachel-whiteread-review-where-memories-dwell-by-eric-gibson. Acesso em: jan. de 2026

MARTELO, Rosa Maria. Fulgores e Furores na poesia de Luiza Neto Jorge. In: **Hífen: cadernos semestrais de poesia**, Porto, v.12, p.67-87, 1998. Disponível em: https://repositorioaberto.up.pt/bitstream/10216/14243/2/13furoresefulgor000073940.pdf. Acesso em: agosto de 2025.

MARTELO, Rosa Maria. Corpo, enunciação e identidade na poesia de Luiza Neto Jorge. **Cadernos de Literatura Comparada**, Porto, n. 2, p. 36-47, 2001

MARTELO, Rosa Maria. Um jogo de relâmpagos. In: **A forma informe - leituras de poesia**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p.115-123

MARTELO, Rosa Maria. Luiza Neto Jorge e a máquina de oscilar. In: Martelo, Rosa Maria**. Em parte incerta.** Porto: Campo das letras, 2004

OFFSOCIETY INC. Kunisaki house, 2022. Disponível em: https://offsociety.com/kunisaki-rachelwhiteread/. Acesso em: jan. de 2026

QUEIRÓS, Eça de. **O primo Basílio.** Rio de Janeiro: Best Bolso, 2015.

RESEARCH GATE. **House, 1993**. Foto de Simon Edney. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/House-1993-by-Rachel-Whiteread-the-Turner-Prize-winning-cast-of-a-house-interior-made_fig6_307698210. Acesso em: jan de 2026.

RIBEIRO, Irene. **Raul Lino, pensador nacionalista da arquitetura.** Porto: FAUP Publicações - Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 1994.

RYBCZYNSKI, Witold. **Casa: Pequena história de uma ideia.** Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Record, 1996.

THIBAUD, Jean-Paul. Ambiência. In: CAVALCANTE, Sylvia; ELALI, Gleice A. (org.). **Psicologia ambiental: conceitos para a leitura da relação pessoa-ambiente**. Petrópolis: Vozes, 2018. p. 13-25.

THIBAUD, Jean-Paul. *A ambiência posta à prova no Brasil*. In: DUARTE, Cristiane Rose; PINHEIRO, Ethel; MIRANDA, Cybelle; SILVA, Luiz de Jesus (org.). **Experiência do lugar arquitetônico: dimensões subjetivas e sensoriais das ambiências**. São Paulo: Rio Books, 2022. p. 13-16.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução de Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.