

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SILVANA MARIA PANTOJA DOS SANTOS

**LITERATURA E MEMÓRIA ENTRE OS LABIRINTOS DA CIDADE:
REPRESENTAÇÕES NA POÉTICA DE FERREIRA GULLAR E H. DOBAL**

RECIFE

2013

SILVANA MARIA PANTOJA DOS SANTOS

**LITERATURA E MEMÓRIA ENTRE OS LABIRINTOS DA CIDADE:
REPRESENTAÇÕES NA POÉTICA DE FERREIRA GULLAR E H. DOBAL**

Tese apresentada à coordenação de Pós-graduação em
Letras em cumprimento às exigências para obtenção do
grau de Doutora em Teoria Literária.

Área de Concentração: Teoria Literária

Orientador: Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

RECIFE

2013

SILVANA MARIA PANTOJA DOS SANTOS

**LITERATURA E MEMÓRIA ENTRE OS LABIRINTOS DA CIDADE:
REPRESENTAÇÕES NA POÉTICA DE FERREIRA GULLAR E H. DOBAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós- graduação em
Letras da Universidade Federal de Pernambuco
como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutora em Teoria Literária.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira
Orientador

Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola
Membro

Prof. Dr. André de Sena Wanderley
Membro

Prof. Dr. Antônio Paulo Rezende
Membro

Prof. Dr. Ricardo Postal
Membro

... cidade, te
quero qualquer coisa de minha relâmpagos saraivados de sabores
terra entre dedos domingueiros
abraços d'avó querida
te quero silêncio latente (latido
miado, um berro forte)
ar... efeito: o tempo da morte te
quero alarido ronco uma dose ausente
um dia nublado, saudade
o gemido da gente
Rodrigo MLeite

Ao Diogo, Jaime Neto e Daniel,
prazer poético infinito.

Ao Davi, sangue de meu sangue,
com quem tenho reaprendido a contar formigas,
alimentar minhocas e a enxergar, com olhos
glaucos, nuvens e barcos recheados de sonhos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, fonte de luz e de proteção, especialmente nos momentos cambiantes em que precisei ser conduzida nos braços.

Ao Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira, meu orientador, por me assistenciar de forma precisa nos momentos de hesitação e pelas tantas vezes em que me mostrou que é possível dizer as coisas de outro modo.

Ao Prof. Dr. Alfredo Adolfo Cordiviola, pelo carinho e ajuda nas horas em que me apontou o melhor caminho a seguir ao longo de minha trajetória de mestrado e doutorado.

Aos meus filhos, por compreenderem a necessidade das ausências, silêncios e solidão, sem jamais permitirem o afrouxamento dos laços que nos enleiam.

À minha mãe, pela voz que me acalenta sempre que preciso de afeto e aconchego.

À Solange, minha irmã, e Mariângela, minha prima, exemplo de mães-fortaleza que sabem transformar o desamparo da vida em entrelaçamento de fios para a sustentação de suas crias.

Às filhas que ganhei no percurso da vida por se disporem a compartilhar comigo os amores que nasceram de minhas entranhas.

Minha gratidão à Margarida, que tem meus filhos como se seus fossem, fazendo de sua vida uma oferta para que seus sobrinhos-filhos possam manter o equilíbrio emocional.

Ao companheiro amigo que me faz entender que o amor pode chegar por caminhos tortuosos; que é feito de chegadas e de partidas e que a tolerância é a grande arma para suportar as ausências.

Ao Sebastião e Núbia, amigos de velhas jornadas, pela atenção nos momentos de tristeza, carinho e acolhida quando da minha permanência em São Luís - MA.

Ao Hudson, ex-aluno, por quem nutro admiração e carinho, e por meio do qual estendo meus agradecimentos aos demais educandos com os quais convivi/convivo.

À equipe do Curso de Letras do CESTI/UEMA, na pessoa da Profª Edite Sotero, pelo apoio quando da necessidade de afastamento de minhas atividades docentes.

Aos professores da UESPI, especialmente Algemira, Ana Cristina, Assunção, Margareth e Suely, por compartilharem de minhas angústias e desassossegos de labor acadêmico.

À minha cidade-ninho que se despojou por inteira para que eu germinasse e que, de seu silêncio, aguarda, com a certeza de que sempre retorno sedenta de acolhimento e repouso.

À equipe do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, especialmente ao Jozaías pela costumeira atenção afetuosa.

Meus agradecimentos à Universidade Estadual do Piauí – UESPI e à Faculdade Santo Agostinho – FSA, pela oportunidade e apoio concedidos para a realização desta pesquisa.

RESUMO

A criação literária resulta, dentre outros fatores, da relação que o artista da palavra estabelece com a realidade social, articulada a acontecimentos históricos, sociais, culturais de forma intercambiada. Logo, a tecelagem da escrita poética da memória implica os modos como o sujeito agencia os conteúdos introjetados por meio desses vínculos. A memória, entremeada de vivências, é perpassada pela subjetividade, pelos afetos, ainda que estes se processem por vias desviantes, alterando as formas como o escritor interage com a rememoração e as converte em discurso literário. Se a memória depende da relação entre homem e mundo, então podemos pensar a cidade como espaço de influência no processo de rememoração. Diante disso, objetivamos com este trabalho analisar na obra *Poema sujo* de Ferreira Gullar e *A cidade substituída* de H. Dobal, a memória da cidade que se inscreve em gretas, fissuras e ruínas, por meio das memórias de seus sujeitos poéticos. A forma como os poetas em questão se relacionam com a mesma cidade, depende do lugar de onde se enunciam, logo adotam visões de dentro e de fora, respectivamente, que influenciam suas escritas de memória. Para tanto, vale questionar se os sujeitos poéticos das obras em questão estariam motivados por consciências críticas, ainda que de forma subliminar, sobre o que significa repensar a memória cidadina, a partir de um presente impactado pela fluidez e fragmentação próprios da modernidade. Por meio da poética de Gullar e de Dobal, compreendemos que é possível a dialética entre o antigo e o novo, a permanência e a ruptura; em aceitar que os mesmos espaços comportem vivências, em contextos e tempos diferentes, sem que referências anteriores se desfaçam por completo. Constatamos que, diante das rápidas transformações da paisagem urbana e da falta de solidez dos espaços, a transmutação de matéria de memória da cidade em matéria poética funciona como mecanismo de defesa em face à fragmentação e dispersão, impostas pela modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem poética. Memória. Cidade. Modernidade.

RESUMEN

La creación literaria resulta, de entre otros factores, de la relación que el artista establece con la realidad social, articulada a hechos históricos, sociales, culturales de forma intercambiada. De esa forma, la tesitura de la da escrita poética de la memoria implica los modos como el sujeto agencia los contenidos introyectados por medio de esos vínculos. La memoria, llena de vivencias, es per pasada por la subjetividad, por los afectos, mismo que estos se procesen por vías desviantes, alterando las formas como el escritor interactúa con el recuerdo y se las convierte en discurso literario. Si la memoria depende de la relación entre hombre y mundo, entonces podemos pensar la ciudad como espacio de influencia en el proceso de recordación. Mediante eso, objetivamos con este trabajo analizar la obra *Poema sujo*, (poema sucio) de Ferreira Gullar, y *A cidade substituída(la ciudad Sustituida)*, de H. Dobal, la memoria de la ciudad que se inscribe en huecos, fisuras y ruinas, por medio de las memorias de sus sujetos poéticos. La forma como los poetas en cuestión se relacionan con la misma ciudad, depende del lugar de donde se enuncian. Luego, adoptan visiones de dentro y de fuera respectivamente que influyen en sus escritas de memoria. Para tanto, vale cuestionar se los sujetos poéticos de las obras en cuestión estarían motivados por consciencias críticas, mismo que de forma subliminar, sobre lo que significa repensar la memoria de la ciudad, a partir de un presente impactado por la fluidez y fragmentación propios de la modernidad. Por medio de la poética de Gullar y de Dobal comprendemos que es posible la dialéctica entre el antiguo y el nuevo, la permanencia y la ruptura; en aceptar que los mismos espacios comporten vivencias, en contextos y tiempos distintos, sin que referencias anteriores se deshagan por completo. Constatamos que, delante de las rápidas transformaciones del paisaje urbana y de la falta de solidez de los espacios, la transmutación de la materia de la memoria de la ciudad en materia poética funciona como mecanismo de defensa en vista de la fragmentación y dispersión, impuestas por la modernidad.

PALABRAS- CLAVES: Imagen poética. Memoria. Ciudad. Modernidad.

ABSTRACT

The literary creation results, among other factors, the relationship that the word artist establishes with social reality, articulated historical events, social, cultural interchangeably. Soon, the weaving of poetic writing from memory involves the ways in which agency subject contents internalized through these links. Memory, interspersed with experiences, is permeated by subjectivity, by the affections, even though it is conducted by devious routes, changing the ways the writer interacts with the recollection and converts them into literary discourse. If the memory depends on the relationship between man and world, then we can think of the city as a place of influence in the process of remembering. Therefore, this work aimed to analyze the work *Dirty Poem* of Gullar and *City replaced*, H. Dobal, the memory of the city which falls in crevices, cracks and ruins, through the memories of his poetic subject. The way the poets in question relate to the same city, depends on the place where he lay down. So embrace visions of inside and outside, respectively, that influence their written memory. Therefore, it is worth questioning if the subject of poetic works in question were motivated by critical consciousness, albeit subliminally, about what it means rethinking the memory city, from a present impacted by fluidity and fragmentation characteristic of modernity. Through poetic Gullar Dobal and understand that it is possible the dialectic between old and new, retention and rupture; accepting that these spaces behave experiences in different contexts and times, without previous references to discard altogether. We note that, given the rapid changes in the urban landscape and the lack of robustness of the spaces, the transmutation of raw memory of the city on poetic works as a defense mechanism in the face of fragmentation and dispersion imposed by modernity.

KEYWORDS: Image poetic. Memory. City. Modernity

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 IMAGEM POÉTICA POR ENTRE FRATURAS E LABIRINTOS DA MEMÓRIA	18
2.1 Memória da escrita e escrita poética.....	19
2.2 Imagem poética e memória.....	24
2.3 Fraturas e labirintos da memória	31
2.4 Percepção e memória nos desdobramentos de imagens poéticas	44
3 A CIDADE PARA ALÉM DAS MURALHAS E DO ACOLHIMENTO	54
3.1 De quando a modernidade fragmenta a cidade	55
3.2 Entre percepção e memória, a cidade.....	65
3.3 Rememoração da cidade em tempos de cidades multiformes	71
4 MEMÓRIAS ENTRE RETINAS POÉTICAS	91
4.1 Urdiduras poéticas de Ferreira Gullar e H. Dobal.....	95
4.2 Visão de dentro e os lugares de memória	103
4.2.1 <i>O corpo: a face e o dorso na relação com a memória</i>	105
4.2.2 <i>A dimensão infinita da casa primigênia</i>	112
4.2.3 <i>Cidade: um prolongamento do ser</i>	115
4.3 Visão de fora e o testemunho do ser estranho.....	119
4.3.1 <i>O contato e a distância do olhar</i>	121
4.3.2 <i>Despersonalização do sujeito na leitura da urbe</i>	123
4.4 Ressonância do tempo em Dobal e Gullar.....	127
5 RESSIGNIFICAÇÃO DA MEMÓRIA DA CIDADE NA POESIA.....	135
5.1 Modernidade e memória urbana por entre ruínas e fendas.....	137
5.2 Ferreira Gullar: herança simbólica da cidade	139
5.3 H. Dobal: contemplador de memórias entre permanências e rupturas	154
REFLEXÕES INCONCLUSAS.....	172
REFERÊNCIAS	178

1 INTRODUÇÃO

A relação entre memória e cidade tem, nos últimos tempos, despertado interesse de pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento. Essa relação apresenta fios condutores que perpassam o sujeito em suas vivências individuais e sociais. Acontecimentos do passado podem ser rememorados a partir de situações cotidianas ou do contato do sujeito com elementos citadinos que apresentem marcas de referências. Ocorre que, com o desenvolvimento vertiginoso dos centros urbanos, as referências tornam-se encurraladas, com tendência ao desaparecimento de forma proporcional ao surgimento de novas paisagens.

As transformações econômicas, sociais e urbanísticas implantadas a partir de fins do século XIX corroboraram para profundas desterritorializações, por conseguinte, mudanças nas formas de sociabilidades, desencadeando a nova visão que se tem de indivíduo, sujeito sem rosto em meio à multidão e cada vez mais voltado para dentro de si. O mundo distendido derrocou uma caminhada marcada pela visão fragmentada e por formas diferentes de convivência: os fios da rede de relações ancorados no espírito coletivo se desprenderam gerando desenraizamento, perda de referências, individualização e esfacelamento da memória.

O passado que se fixa em marcas deixadas no espaço urbano é uma forma peculiar de preservação da memória do lugar, de manter a singularização, em tempos globalizados em que fronteiras são eliminadas e se vive a forte tendência à personalização. É nesse contexto de fluidez dos tempos modernos, de valorização do efêmero, cuja regra é a rapidez e tudo parece descartável que as atenções tendem a se voltar mais para a memória. Por esse motivo, a cidade, sob signo da modernidade, passara a ser foco de atenção, especialmente no campo das artes, assim o passado que subsiste no espaço citadino passa a ser repensado sob nova perspectiva, a de ressignificação a partir da imersão do sujeito no presente.

Em vista disso, objetivamos com este trabalho analisar na obra *Poema sujo* (1976), de Ferreira Gullar e *A cidade substituída* (1978), de H. Dobal a relação entre homem/cidade, considerando os procedimentos literários que particularizam cada uma dessas obras. A razão da escolha dessa temática decorre *a priori* da necessidade de compreendermos a relação que os sujeitos poéticos estabelecem com a memória da cidade a partir de suas memórias.

Mas essa reflexão se desdobra em um enfoque desafiador: compreender a reação dos sujeitos poéticos na representação da memória citadina, ante o impacto da mudança da paisagem urbana influenciada pelo progresso. Para tanto, algumas questões norteadoras perpassam a nossa visão: qual o lugar da memória em face às mutações aceleradas constitutivas da modernidade, que provocam deslocamentos territoriais e sociais cada vez

mais intensos? É possível repensar a memória da cidade a partir de um presente que se mostra gradativamente mais volátil, fragmentado e difuso? Em busca de respostas a tais indagações propomo-nos percorrer os labirintos poéticos das cidades-texto dos poetas em questão, adentrar seus becos e esquinas, espiar seus compartimentos, escutar os seus murmúrios e silêncios.

O maranhense Ferreira Gullar, prêmio Camões de literatura em 2010 pelo conjunto de sua obra, foi jornalista, é autor de uma vasta produção que abrange dramaturgia, artes plásticas e roteiro de TV, mas é com a poesia que se consolida no meio artístico-cultural. A publicação de *A luta corporal* (1954) surpreendeu a crítica por apresentar uma inusitada experimentação linguística: além de fundir poesia e prosa, propõe a destruição da sintaxe e aponta novos percursos semânticos. Na década de 50, Gullar integrou o grupo de poetas Concretos, rompendo em seguida com o movimento. Fundou o Neoconcretismo juntamente com Amílcar de Castro, Lígia Clark, Reynaldo Jardim, dentre outros.

Hindemburgo Dobal Teixeira, poeta piauiense, reconhecido no meio artístico-cultural como H. Dobal. Doutor *honoris causa* pela Universidade Federal do Piauí, pertence à Academia Piauiense de Letras. Além de poeta é cronista, ensaísta e tradutor. Apesar da pouca circulação de sua obra é um dos nomes representativos da literatura piauiense. Inicia sua carreira literária nos anos 40 com *Poemas da Juventude*, mas foi com O. G. Rego de Carvalho e M. Paulo Nunes que sistematizou a sua envergadura poética (SILVA, 2005). Integrantes da *Geração de 45* no cenário das Letras piauienses, o grupo cria o *Caderno de Letras Meridiano*, que comunga com os mesmos anseios de produções circuladas no Brasil naquele momento. Concomitante, em outros pontos do país, notabilizam-se como integrantes da *Geração de 45* nomes como o de Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Ferreira Gullar, João Cabral de Melo Neto, dentre outras inteligências nacionais, cujo traço peculiar é o experimentalismo linguístico.

Gullar e Dobal, assim como os demais poetas desse contexto, passam a cultivar uma linguagem que se legitima sobre si mesma e se abre para a experimentação de novas formas. A linguagem dessa geração é também marcada por um lirismo comedido, preocupação com o vernáculo e com o rigor formal. Apesar dessa postura, os novos escritores não recaem no passadismo, como atestado por um segmento da crítica, ao contrário, mostram uma arte que se enquadra na lírica moderna, a exemplo de Mallarmé, porém sem se prender exclusivamente a ela. A singularidade da poesia de Mallarmé abre alas para a rebelião da linguagem. É a sua postura vanguardista que influencia muitos poetas de gerações posteriores. Vanguarda é

sinônimo de revolução, de mudança nos rumos do mundo, de despertar a sociedade, quando as formas em uso se tornam estanques.

A partir dos anos 60, Dobal e Gullar revelam-se com produções mais maduras artisticamente. Gullar volta-se para a poesia de engajamento sóciopolítico. Sua atuação no Centro Popular de Cultura integrado à UNE foi fundamental nesta tomada de direcionamento, haja vista que o poeta, como ele declara, toma consciência de que a linguagem da poesia deveria estar a serviço da massa, visão que vai marcar parte de sua obra.

Publica *Dentro da noite veloz* (1975) e *Poema sujo* (1976) obras que, como um *eterno retorno*, reincidentem sobre o mesmo tema: as lembranças da infância e da adolescência sob o sol de uma cidade acolhedora. Em 1999 publica *Muitas vozes*, livro de poesia com fortes traços memorialísticos, mas que não se confunde com *Dentro da noite veloz*, menos ainda com *Poema sujo*. Sua mais recente produção, *Em alguma parte alguma* (2010), é constituída de 58 poemas que trazem reflexões sobre o sentido da existência e dialoga com os seus próprios escritos e com leituras poéticas realizadas no percurso da vida.

Dobal publica *O tempo consequente* em 1966, obra sob influência da poesia existencialista. Põe em cena temas universais como o da finitude da vida e das coisas provocada pela implacável força do tempo, porém sem se afastar do cromatismo de sua província. Da totalidade de sua obra, quatro colocam diretamente a cidade no centro da sua percepção, são elas: *Roteiro sentimental e pitoresco de Teresina* (1952), *A cidade substituída* (1978), *Serra das confusões* (1978), *Os signos e as siglas* (1987), sendo a primeira em prosa e as demais em verso. Os acervos literários de Gullar e de Dobal abrangem uma produção diversificada e atuante, mas a de Dobal foi interrompida por uma doença degenerativa que culminou no seu falecimento em 2007.

Um dos fatores que nos autorizam aproximar suas poéticas é o fato de ambos serem poetas da modernidade¹. A consciência de suas imersões em um mundo de rápidas transformações e instabilidade sem precedentes exerce um peso incomensurável sobre seus textos, haja vista que deixam transparecer que tudo se esvai rapidamente, impossibilitando a fixação. “O agora já não se projeta em um futuro: é um sempre instantâneo”, diz Paz (1976, p. 105).

¹ Os poetas da geração de Mallarmé instauraram radical mudança em suas formas artísticas: desprezaram o processo histórico, afastaram-se de formas literárias cultivadas pela tradição, dentre outros procedimentos que demonstram a inadequação dos *poetas malditos* ao contexto do qual fazem parte. Os poetas da modernidade posterior convivem harmoniosamente com a tradição, sem que nela se esgotem. Ademais, têm consciência de sua imersão em um mundo ampliado, difuso e fragmentado. Essa consciência permite-lhes questionar o mundo, estando eles do lado de dentro do redemoinho.

O que Gullar e Dobal questionam na década de 70 relaciona-se com a nova lógica da cidade. Trata-se de mutabilidades globais que vêm se formando desde o final do século XIX, de uma nova organização social antecipada no âmbito artístico, com Poe, Baudelaire, Balzac, dentre outros. Segundo Bauman (2008, p. 13), o comportamento do homem pautado na escolha individual da primeira modernidade almejava tão somente “usar sua nova liberdade para encontrar o nicho apropriado e ali se acomodar”, ou seja, o desejo era instaurar uma nova remodelação do mundo ou uma *realocação*, porém a liberdade tomou proporções por demais ousadas, afastando o homem cada vez mais para longe de qualquer acomodação. Ademais, com o crescimento desordenado das cidades, o homem fora, cada vez mais, arremessado a um mundo estranho e hostil que não reconhece como seu - ainda que tenha raízes no lugar - cujos componentes referenciais tendem a se dissipar.

Um segundo aspecto a ressaltar que justifica as motivações do *corpus* da nossa pesquisa é que Dobal com a *Cidade substituída* (1978) e Gullar com *Poema sujo* (1976) constroem, praticamente na mesma temporalidade, suas urdiduras discursivas em torno da mesma temática: a memória da cidade de São Luís do Maranhão, embora sob perspectivas diferenciadas: o olhar que Gullar direciona à cidade é de intimidade, envolto pela muralha de lembranças pessoais. Por meio da rememoração adentra a cidade e busca lugares, cuja relação é de familiaridade e cumplicidade; o olhar de Dobal é distanciado, como nômade permeia o espaço do outro e vagueia sem ponto de fixação. Sua percepção, carregada do olhar de fora, não lhe permite o envolvimento, a fusão. Ao contrário deste, Gullar desenvolve com a urbe uma relação de cumplicidade: homem e cidade se imbricam num emaranhado de vivências-lembranças, que o levam a diluir-se na cidade, de modo que “o homem está na cidade/como uma coisa está em outra” assim atesta Gullar (2004, p. 102), poeticamente.

Bauman (1999, p. 69) diz que o estranho “está fisicamente próximo, mas permanece espiritualmente distante”. Dobal, como o estranho, adentra um espaço que lhe é avesso e sua presença é sempre provisória. Ao estranho lhe é permitido ver apenas, não se integrar, mas a sua visão é singular, destoando-se da visão neutralizada do nativo na sua relação com a paisagem urbana. De tanto ver, a visão do nativo banaliza-se, cria uma espécie de *relativ-natürlich Weltanschauung*², ou seja, o nativo por pertencer ao “lado de dentro” vê com naturalidade as formas da cidade, os padrões culturais, dentre outros aspectos responsáveis pela sua formação enquanto sujeito. Apesar da neutralidade, o nativo desenvolve uma visão particular de seu espaço de pertencimento que o Outro jamais terá.

² Visão de mundo relativo-natural. Expressão de Max Scheler tomada de empréstimo por Bauman na obra *Modernidade e ambivalência* (1999).

A partir da poética de Gullar e de Dobal, podemos dizer, então, que os escritores constroem seus acervos de memórias, menos pela relação que estabelecem com o mundo do que pela forma como são impactados pelas coisas que os circundam.

É pertinente esclarecer que tanto *A cidade substituída* quanto *Poema sujo* remetem a uma gênese semelhante: ambas suscitam a instigante imagem do estranho. Gullar em 1975 encontrava-se exilado em Buenos Aires por força da ditadura que assolava o país quando escreveu seu longo poema, com mais de um mil versos, sobre suas memórias de infância e adolescência. “Acabou reconstruindo, pedra a pedra, cheiro a cheiro a cidade de São Luís”, diz Antonio Calado na perigrafia da 3ª edição de *Poema sujo*. Dobal, Por sua vez, “exila-se” voluntariamente em São Luís em 1948, em decorrência de aprovação em concurso público. Inicia, então, suas anotações de viagem em que recolhe cenas observadas da paisagem ludovicense. 30 anos depois, o espírito artístico maduro de Dobal traz ao lume suas anotações poéticas em *A Cidade Substituída*, publicada em 1978. O testemunho da experiência de viagem só é possível quando cessa a viagem, a partir daí é que se pode olhar para trás.

As poéticas de Gullar e de Dobal não permitem enquadramentos preestabelecidos. Ora suas poesias se revestem de experimentações linguísticas, cujas palavras deslizam sem acomodação, tornando a palavra distante da realidade que nomeia, causando uma espécie de tensão. É assim em *A província deserta* (1974) de Dobal e em *Crime na flora* (1986) de Gullar. Ora os poetas desencadeiam sentidos que agregam axiologias, cujas imagens reconstroem memórias a partir de suas interações com os espaços vividos/observados, a citar as obras *Poema Sujo* (1976) de Gullar e *A cidade substituída* (1978) de Dobal, objetos do estudo em questão. Em outras, a tessitura poética se efetiva por meio de linguagem simples, construída em torno de situações do cotidiano, nesse caso enquadram-se as obras *Serra das Confusões* (1978) de Dobal e *Dentro da noite veloz* (1975) e na *Vertigem do Dia* (1980) de Gullar. Ao longo de suas produções, ora os poetas exploram formas fixas, ora distanciam-se delas, sem que nenhuma ruptura com os procedimentos citados comprometam o valor estético de suas produções.

Acerca das inovações por que passa a poesia em tempos modernos, Paz (1976, p. 102) assevera que o grande desafio do poeta dessa conjuntura é “descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento ou dispersão”, fragmentação decorrente de “uma nova realidade que cobre o mundo”. Então nos deparamos com mais uma indagação: O que buscam os sujeitos poéticos de *A cidade substituída* e de *Poema sujo* já imersos em tempos de instantaneidade, imponderabilidade e fragmentariedade?

Ante os impasses da modernidade, consideramos indispensável repensar o papel da memória na relação do homem com a cidade e o seu lugar na literatura. Para as respostas aos dilemas desta pesquisa, estruturamos o trabalho da seguinte forma:

Na parte II intitulada *Imagem poética por entre fraturas e labirintos da memória* discutimos a importância da imagem poética como resultado da relação que o artista estabelece com o mundo. Para tanto, partimos da ambivalência entre memória da escrita e escrita poética. Traçamos também uma relação pormenorizada entre palavra-imagem, a partir do conceito de imaginário de Sartre (1996) e de imagem literária de Gaston Bachelard (1993), considerando que a palavra é capaz de englobar procedimentos de produção enquanto alargadora não apenas do real, mas da própria existência.

Buscamos aqui compreender os mecanismos de produção de sentido segundo os processos da memória, por meio de mecanismos de significação engendrados pela imagem textual. A condição subjetiva da memória põe em xeque as certezas, reforçando possíveis contradições sobre o vivido. Para tanto, questionamos o pensamento de Bergson (1999) e de Halbwachs (2006), seu discípulo. Amparamo-nos em Benjamin (1994) para repensar o tempo na literatura: o passado pode ser atualizado no presente por meio de uma associação gradativa de vivências em sociedade, mas os modos de senti-lo divergem pelo que somos enquanto sujeitos. A tessitura da memória será motivo de nossa atenção, no instante em que nos colocarmos na escuta da voz da memória que ressoa e repercute em procedimentos linguísticos que se desdobram em imagem literária.

Na parte III denominada *A cidade para além das muralhas e do acolhimento* procuramos compreender a cidade para além do seu aspecto funcional. A cidade enquanto espaço que se dá a ver permite que seu traçado seja lido, seus mistérios sejam decifrados por olhares diversos: aquilo que de fato é alcançado pelo olhar, geralmente é dotado de significado para quem visualiza. A sensação visual exerce forte influência sobre o sujeito, haja vista que a base da percepção está no afeto, possibilitando ao sujeito depositar uma carga subjetiva sobre as coisas percebidas. Pesavento (2002), Ferrara (1988) e Calvino (1990) são basilares nesse modo de sentir a cidade. Trazemos, ainda, ao lume de nossas discussões, a ambivalência entre cidade e modernidade, com ênfase no comportamento do sujeito nas malhas da *urbe* moderna. O sujeito moderno se define pelo individualismo hedonista que resulta na sua indiferença em relação a acontecimentos do mundo exterior. Sob essa questão eminentemente moderna, a teoria de Simmel (1987) e, mais perto de nós, a de Bauman (2001) dão relevante suporte a nossas discussões. Posteriormente propomos reflexões acerca da

relação entre memória e cidade, seguida de leitura de representações do espaço citadino em alguns poemas, no tocante à relação com a memória.

A análise de *Poema sujo* e de *A cidade substituída* encontra-se dividida em duas partes intituladas: *Memórias entre retinas poéticas* e *Memória urbana: reterritorialização do espaço na poesia*. Na primeira, traçamos o perfil poético de Ferreira Gullar e de H. Dobal, com ênfase em procedimentos literários que põem em discussão suas memórias poéticas. Além disso, dedicamo-nos a analisar a relação que seus sujeitos poéticos estabelecem com os espaços da cidade. Para tanto, denominamos de visão de dentro e de fora o modo como os respectivos sujeitos poéticos articulam suas experiências perceptivas com a mesma cidade.

Na segunda, colocamos as obras *Poema sujo* e *A cidade substituída* sob o jugo da problemática que se instaurou – e continua no processo - a irrefreada modernidade. Propomos analisar como os sujeitos líricos de Gullar e de Dobal lidam com a dialética permanências e rupturas dos espaços citadinos. Investigamos se por meio de suas poéticas são capazes de ressignificar lugares de memória da cidade, extintos ou em fase de extinção, em vista da ação inexorável do tempo.

No contexto dessas discussões, para compreendermos sobre as novas formas de lidar com as rápidas mutabilidades dos espaços, aproximamo-nos dos estudos de Doreen Massey (2012). Para tanto, indagamo-nos se por meio de suas memórias poéticas Gullar e Dobal são capazes de (re)territorializar memórias do lugar à margem da conjuntura urbana em condição de destaque. Como a representação da memória da cidade está intimamente ligada à visualidade, a imagem fotográfica será um elemento articulador dessa discussão. A poética do espaço urbano remete à experiência perceptiva, assim como a fotografia, ambas fazem emergir uma dimensão de sentido inusitada, diferente da habitual que, impactada pela visão cotidiana, torna as coisas embaçadas.

Tanto a imagem poética quanto a fotográfica é carregada de subjetividade. Escritor e fotógrafo, ao se reportarem à realidade, escolhem o melhor ângulo, selecionam o que lhe for pertinente, para posterior transbordamento em imagem/palavra. A representação da paisagem urbana por meio da lente/pena do fotógrafo/escritor, possibilita-nos perceber a dimensão da mudança que se processa nas coisas, a partir do tempo em que estamos imersos. A fotografia que registra a paisagem urbana, permite-nos repensar a memória da cidade a partir da forma como se nos mostra no presente. Foi pensando na dialética entre permanência e ruptura que selecionamos imagens fotográficas de espaços em ruína, da cidade de São Luís, para o diálogo com a leitura do urbano que fazemos da poética de Gullar e de Dobal.

Segundo Paz (1982, p.82), a poesia tem o poder de converter a “palavra e o som em imagens”. Ainda, que o poeta “é servo da linguagem, qualquer que esta seja, transcende-a”. Assim, nossa investigação vai se fixar em pontos preponderantes: a cidade (espaço de imagens); a memória (espaço de vivências) e a linguagem poética (espaço de registro). Ante o exposto, consideramos que a dimensão do texto literário se alarga para campos diversos, comunicando-se com outras áreas do conhecimento, portanto, investigamos os textos dos poetas em questão não seguindo uma única orientação teórica, mas buscando a contribuição de diferentes áreas do conhecimento, no entanto, teremos o cuidado de não deixar que nenhuma delas se sobreponha à literária, nosso campo de atuação.

Enfim, como nenhuma leitura esgota o texto literário, esperamos que o estudo que ora se anuncia seja relevante, corroborando para o surgimento de outros trabalhos que proponham ampliar o campo de investigação da poética de Ferreira Gullar e de H. Dobal, além de promover discussões a mais acerca da relação entre memória e cidade, em face à situação itinerante, mutante e efêmera constitutiva da vida moderna.

2 IMAGEM POÉTICA POR ENTRE FRATURAS E LABIRINTOS DA MEMÓRIA

De cacos de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo do existido.
Drummond

O conceito de memória encontra-se vinculada à arte desde a sua origem. A imagem mítica de *Mnemosyne*, deusa da memória, atribuiu às musas a missão de incutir no poeta o dom de criar e disseminar a verdade, ao mesmo tempo, de presentificar o passado por meio da arte. A intenção era livrar a sociedade do esquecimento, já que o passado reside na dialética entre revelação e encobrimento. Seu conceito está invariavelmente ligado ao de esquecimento que também remonta à antiguidade grega: acreditava-se que os mortos precisavam beber na fonte do Lete, rio do esquecimento, para se desprenderem de suas lembranças terrenas.

Dante retoma este mito na *Divina Comédia*. Porém, movido pelo desejo de infinitude, sentimento que rege a natureza humana, Dante cria a imagem do rio Eunoë. Ao contrário do Lete – rio do esquecimento - o rio Eunoë significa boa recordação. Somente as almas purificadas, mediante suas ações virtuosas na terra poderiam mergulhar nele, com isso a memória de suas virtudes seriam revigoradas e afastadas do rio da morte. Dante, enquanto personagem, porta-se como guardião da memória, sua missão é perpassar os compartimentos, ouvir e rememorar histórias das almas. Paradoxalmente, todas as almas, incluindo as confinadas no Inferno, não perderam suas memórias, contrariando o que rege o mito, pois teriam elas que ter mergulhado no rio Lete e, portanto, estarem desmemoriadas.

As musas da memória tinham ainda a incumbência de guiar o poeta na sua incessante busca pelo belo, devendo essa busca ser aprimorada durante todo o processo de criação. Calíope, deusa da poesia épica, fora invocada por Homero para que tivesse um canto sublime e pudesse exprimir o heroísmo grego, e o teve. Não é à toa que a tradição homérica passara a ser fundamental na rememoração dos feitos gloriosos da antiguidade. Assim, os guerreiros, antes de se lançarem às batalhas liam trechos da epopeia homérica, rememorando os feitos grandiosos para se manterem fortalecidos, estreitando com isso os laços da coletividade. Por sua vez, Dante pede proteção às musas, primeiro, para que após seu retorno possa ter um canto sublime a exemplo de Homero; segundo, para que nada caia no esquecimento.

O dinamismo da memória se faz presente na arte, afastando-a de sua condição primeira, entendida exclusivamente como capacidade individual de guardar e lembrar

acontecimentos, bem como de ativar informações de modo passivo. A memória que subjaz à produção literária é resultante de um processo que envolve a relação que o homem estabelece com a natureza social, consigo mesmo e com a linguagem. É esse caráter da memória que possibilita, neste trabalho, compreender o papel que a memória desempenha na sua relação com o texto literário.

O acervo memorialístico que o artista da palavra constrói no percurso da vida, decorrente de sua relação com os fatores elencados é preponderante em sua produção artística. Da interação do escritor com o mundo e por meio de mecanismos psíquicos, formula para si um mundo particular, antes de verbalizá-lo. Propomos aqui uma discussão acerca da importância da memória no processo de criação poética para posterior adentramento nos textos poéticos de Ferreira Gullar e de H. Dobal, de modo a analisar como suas memórias em torno do mesmo objeto são reelaboradas poeticamente. Nessa perspectiva, a escrita poética é vista como um *modus operandi* que transita entre os componentes introjetados do mundo, que Philippe Willemart em *Os processos de fundação* (2009) denomina de memória da escrita, e os mecanismos laborais de que dispõe o escritor à feitura do texto.

2.1 Memória da escrita e escrita poética

A memória da escrita é formada a partir da interação do artista com a realidade social, atrelada a fatores históricos, culturais e políticos que se interpenetram por uma intrincada teia de relações. Na tecelagem da memória da escrita, o escritor agencia memórias ou, como queira, informações, lembranças, carências, desejos, por meio de suas leituras de mundo. A memória, tecelã da escrita, estende seus tentáculos ampliando seu repertório, por meio do diálogo que o escritor estabelece com outros sujeitos, ao longo de suas leituras textuais, desencadeando uma memória partilhada que pode influenciar tanto a si como a seus leitores, possibilitando-lhes concatenar as suas teias a outros contextos, outras culturas, outros mundos, decorrentes dos mecanismos intertextuais que, voluntariamente ou não, se processam.

A memória da escrita está relacionada a envergaduras da lógica e da acomodação de sentidos, estabelecidas pela ordenação do pensamento. Mas, como adverte Willemat (2009), por mais sistematizada que seja, a memória da escrita pode se afastar do esboço e se mostrar em desalinho no instante em que conteúdos outros se insinuem. Nessas circunstâncias, a memória tende a subverter os códigos preestabelecidos. Nesses termos, a memória da escrita aproxima-se da estrutura rizomática, à maneira desenvolvida por Deleuze e Guattari (1995).

No processo de criação poética ocorre a concatenação de diversos materiais, desencadeando uma multiplicidade de (re)ligamentos.

Em função disso, podemos dizer que na criação literária, ainda que o conteúdo memorialístico seja erigido por meio de probabilidades, pode gerar resultados incertos. Cecília Almeida Salles (1998), em suas investigações acerca do processo de criação de diferentes artistas, no afã de entender como eles veem seus próprios atos criadores, destaca a intenção primeira de Gabriel Garcia Marques para a feitura de *Cem anos de solidão*

só queria deixar um testemunho poético do mundo e de sua infância, que transcorreu numa casa grande, muito triste, com uma irmã que comia terra, uma avó que adivinhava o futuro e numerosos parentes de nomes iguais, que nunca fizeram muita distinção entre felicidade e demência. (MARQUES, In: SALES, 1998, p. 36)

O depoimento de Marques chama a atenção no instante em que o escritor confidencia que a obra terminou traindo sua intenção. Essa explicação pautada na logicidade satisfaz ou instiga reflexão acerca de material que demanda de outras zonas? Circunstâncias como essas demonstram um distanciamento nos modos de lidar com os conteúdos da memória. Na antiguidade clássica a memória era vista pelos retóricos como uma construção com compartimentos imaginários repletos de materiais a ser associados ao discurso, tendo eles a ilusão de total controle sobre os conteúdos que lá se alojavam

A visão de Santo Agostinho sobre memória corrobora com o pensamento dos retóricos da antiguidade, que a compara a *vastos palácios*, em cujos compartimentos se depositam conteúdos de que dispõe para a feitura de seu discurso, material sobre o qual demonstra controle, por isso, compartimenta-os de forma esquemática, sequenciada, obedecendo ao comando.

Quando lá entro mando comparecer diante de mim todas as imagens que quero. Umas apresentam-se imediatamente, outras fazem-me esperar por mais tempo, até serem extraídas, por assim dizer, de certos receptáculos ainda mais recônditos. Outras irrompem aos turbilhões e, enquanto se pede e se procura uma outra, saltam para o meio, como que a dizerem: ‘não seremos nós?’ Eu, então, com a mão do espírito, afasto-as do rosto da memória, até que se desanuvie o que quero e do seu esconderijo a imagem apareça à vista. Outras imagens ocorrem-me com facilidade e em série ordenadas, à medida que as chamo. (AGOSTINHO, 1996, p. 267)

No mundo de Santo Agostinho, o homem dava conta do controle sobre a consciência (ou pelo menos acreditava). O que ele põe sob controle: “mando comparecer diante de mim”, não passa de mera ilusão, e ele se mostra consciente disso ao revelar (in)conscientemente a

impossibilidade de tal domínio: “Enquanto se pede e se procura uma outra, saltam para o meio, como que a dizerem: ‘Não seremos nós?’”.

Com Freud ocorre o deslocamento da posição do homem diante de si e dos outros, ao provar que a noção de sujeito não mais corresponde a de um ser cartesiano, racional, controlador do próprio discurso. A memória continua sendo como edificações, sem mais a visão estreita de espaços, cujas chaves encontravam-se sob o domínio do indivíduo – conteúdos de memória que se imbricam e se revezam, sobre os quais o sujeito, muitas vezes, não tem pleno controle. Do material disponível para a feitura do texto, nem tudo passa pelo rigor da lógica, muita coisa imperceptivelmente escapa e corporifica-se nos objetos de representação. Por tudo isso, a escrita da memória é, pois, essencial para se pensar o jogo de insinuações da memória discursante.

A escrita da memória diz respeito a procedimentos textuais que dão sustentação ao discurso. Relaciona-se a arranjos linguísticos necessários à forma textual. Ocorre que a escrita, por si só é deslizante, embora apresente um ponto demarcatório, é passível de adquirir novos contornos, devido à articulação de componentes do acervo mental, por meio de mecanismos psíquicos. Ademais, a escrita é gerada pelos percalços próprios da memória, um processo de revelação (coisas lembradas) e encobrimento (coisas que se dissipam), transformando-se em um ato de angústia. As coisas que se dissipam podem se transformar em uma “corrente metonímica de um vazio para outro [...] vazio constitutivo do sujeito, o vazio de onde surge o enunciado, o vazio cuja lembrança é recortada com dificuldade etc. etc.”, assim, Beatriz Sarlo se posiciona em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007, p. 98). Acrescenta:

O ‘vazio’ entre a lembrança e aquilo que se lembra é ocupado pelas operações linguísticas, discursivas, subjetivas e sociais do relato da memória: as tipologias e os modelos narrativos da experiência, os princípios morais, religiosos, que limitam o campo do lembrável, o trauma que cria obstáculos à emergência da lembrança, os julgamentos já realizados que incidem como iguais de avaliação. (ibid, 2007, p. 99)

Assim, há um distanciamento entre a necessidade de comunicar e a dificuldade de apropriação de uma linguagem que contemple na totalidade o que de fato se intenciona. Podemos dizer que a linguagem que não se pronuncia, mais que um *vazio* é uma realidade subtraída da consciência, motivada por esse *sistema de defasagens* de que trata Sarlo.

Por seu turno, Olievenstein revisitado por Michael Pollak considera como *não-dito* aquilo que tramita na clausura do esquecimento, cujos impedimentos são marcados pela impronúncia. Esclarece:

A linguagem é apenas a vigia da angústia... Mas a linguagem se condena a ser impotente porque organiza o distanciamento daquilo que não pode ser posto à distância. É aí que intervém, com todo o poder, o discurso interior, o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo e aquilo que ele pode transmitir ao exterior. (OLIEVENSTEIN *apud* POLLAK, 1989, p. 08)

Vale dizer também que a linguagem desdobra-se sobre si mesma, podendo mudar o seu percurso. Nem sempre o movimento da mão obedece aos comandos do corpo. Como vimos, existem componentes interiores que se insinuam sem pedir licença. Na discursividade literária, os conteúdos (in)desejantes se associam àqueles que se mantêm sob efeito da lógica, gerando uma multiplicidade de materiais que se entrecruzam, desfazem-se e refazem-se nas dobras da língua, desencadeando uma escrita performada por avanços e recuos. Isso significa que por trás da imobilidade das palavras existem sentidos emudecidos sob forma de movimentos intermitentes. Seria possível ouvir os barulhos surdos por debaixo das palavras? Tentativa inútil a de encobrir a visibilidade por meio do véu permeável da invisibilidade.

Podemos falar de outra marca da escrita da memória: as imagens recorrentes territorializadas que se (des)territorializam sob forma de novos arranjos por meio de imagens poéticas. Estamos falando de temas reiterados, de palavras ou até mesmo de série de palavras que apresentam um sentido em determinado espaço textual, cujo sentido pulsa em algum outro lugar do texto ou em outra obra do mesmo autor, remetendo sempre à mesma ideia.

Em Ferreira Gullar, imagens de vivências pretéritas na cidade que o vira nascer e crescer são marcadamente recorrentes em várias obras, sobretudo, em *Dentro da noite veloz* e *Poema Sujo*, ambas publicadas quando da sua estada no exílio em 1975, quando a carência de proteção se fez mais forte. O clarão que acende nas dobras da linguagem recria cenários de outro tempo e o homem sente-se diante do menino que fora.

Em H. Dobal a renitência de lembranças particulares está circunscrita em vários poemas da obra *O tempo consequente*, publicada em 1966. Diferentemente de Gullar, em que a litania de imagens pretéritas cerceiam o ser numa acolhida, em Dobal, a circularidade em torno de lembranças memoráveis surgem como lamento ante a consciência das perdas, talvez por isso a insistência em imagens esfaceladas “perdidos campos da memória”, “dias mortos”, “rios breves”, “tempo gasto”, dentre outras, mas apesar dessa certeza, o sujeito poético entrevê a impossibilidade de eliminar aquilo que teima em cismar.

Em ambos, os sujeitos poéticos transitam entre o passado e o presente; entre o perene e o efêmero; entre o espaço (de agora) e o espaço (da infância), de modo que a renitência de vivências pretéritas faz o que era distante tornar-se agora.

A insistência do artista por determinados temas, imagens, traços, pode ser entendida como um *eterno retorno*, que se camufla nas aparências e se faz revelar, via linguagem, em espaços diferenciados. O conteúdo de memória submete-se a reiteradas reformulações, sucessivos contornos, reviravoltas para examiná-los sob todos os ângulos, e adiar sempre sua eliminação.

Nas obras intituladas *Boitempo* (1968), *Menino antigo* (1973) e *Esquecer pra lembrar* (1979) de Carlos Drummond de Andrade, presenciamos a persistência na abordagem do tema de vivências em um espaço além-tempo. São obras que fomentam imagens particulares da infância e adolescência rememoradas, que posteriormente foram sintetizadas pelo poeta nos volumes *Boitempo I* e *Boitempo II*. As imagens reiteradas podem ser traduzidas como discurso ruminante. Assim, os substantivos *boi* e *tempo* expressam o remoer daquilo que perdura, servindo de elo entre o ruído e o silêncio, numa sucessão temporal, remetendo à noção de um passado que não escoia. Nessa perspectiva, o texto de escrita memorialística é um lugar esvaziado, já que ao tempo em que se modifica pelas constantes reviravoltas da linguagem, provoca também modificações no próprio sujeito.

Ainda sobre a natureza da escrita da memória, há palavras que aparecem no texto apresentando uma aparente falta de lógica; outras que pulsam entre parênteses sem que remetam a uma compreensão imediata das coisas. A pena que se movimenta entre rasuras e borrões pode despertar uma inconsciência que encerre em si uma inconsciência da escritura, bem como uma inconsciência de si nesse processo.

Decerto a escrita poética provoca grandes rebentos que se iluminam em pequenos lampejos, como o *grão do gozo* de Willemart (ibid, p. 29), condição entendida como indispensável à criação poética. O *grão do gozo* seria uma ínfima partícula do real, prazer que resulta da ambivalência mobilidade/imobilidade na feitura do texto, uma *estrutura móvel* que “se constrói e se desfaz pelas rasuras, supressões e acréscimos”. A criação poética é, então, impulsionada por uma mobilidade que subjaz à imobilidade das palavras na camada superficial do texto.

No processo interpretativo, precisamos de olhos glaucos, perscrutadores como os das corujas, capazes de ver nitidamente na escuridão. Podemos dizer que sutilezas do texto são tentativas inúteis de eliminar “imagens não autorizadas” em meio ao controle das coisas. Borrões e rasuras são escritos em palimpsestos que se insinuam sob signos renitentes por sobre novas escrituras. Essa ideia nos remete às *lembranças encobridoras* de Freud (1986) - entendidas como material selecionado e organizado na consciência - que pode camuflar material latente, mas não de todo encobri-lo.

O que é registrado como imagem mnêmica não é a experiência relevante em si – nesse aspecto, prevalece a resistência; o que se registra é um outro elemento associado ao elemento passível de rejeição. [...], em vez da imagem mnêmica que seria justificada pelo evento original, produz-se uma outra, que foi até certo ponto associativamente *deslocada* da primeira. (FREUD, 1986 p. 274)

Podemos, com isso, questionar se imagens surgidas de forma desconexa no meio de uma escrita literária, ou expressões que pulsam entre parênteses com uma aparente ilogicidade poderiam ser entendidas como uma marca de *lembranças encobridoras*. O que de fato sabemos é que a linguagem é um campo minado que se manifesta em torno de uma incompletude. O escritor não apenas produz a arte, como re-pensa o fazer, como também desconhece o próprio ato de pensar, o que nos leva a concluir que a escritura da memória é ao mesmo tempo um (des)conhecimento da escritura.

Ante o exposto, reiteramos que a memória da escrita pode contrariar o raciocínio de sistematização e da lógica; por sua vez, a escrita da memória com suas lacunas e silêncios conclui o trabalho com a mesma permissividade. A criação literária, nesse particular, a escrita poética inscreve-se por meio da diversidade de material armazenado (memória da escrita) que diz respeito a conteúdos do mundo sócio-histórico-cultural do artista ou de outrem, sem coincidir com a(s) função(ões) reguladora(s) desse(s) mundo(s).

2.2 Imagem poética e memória

Vimos que no processo de criação poética há uma relação intrínseca entre os componentes da memória e os modos como são articulados na escrita. Ao longo das abordagens, fomos percebendo que há um elemento comum entre os procedimentos norteadores da criação, constatação que acabou nos direcionando a uma outra discussão que ora se anuncia: tanto a memória da escrita quanto a escrita da memória são regidas pela produção de imagens que se anunciam por meio de um jogo articulatório.

O mundo é constituído de imagens. O universo psíquico cria imagens que, por sua vez, oferece-se também por meio de imagem, no entanto, as imagens mentais que formulamos não são análogas àquelas. Por sua vez, imagens que se introjetam no texto poético não representam *ipisis litteris* imagens mentais formuladas pelo artista da palavra, isso porque a imagem existe antes e durante a palavra, portanto, comporta uma presença/ausência.

Criar implica imaginar, para tanto, é preciso sentir as coisas. Na ação de imaginar, o processo mental também exige reflexão, mas não da forma racionalizada da ciência que lida

com dados probalísticos e com verdades. Melhor esclarecer que a ciência moderna tomou novos rumos a partir de Einstein. A ciência antiga que privilegiava a invariância cederia lugar à nova ciência, metaforizada pelo fogo, chama que desencadeia a incessante agitação na percepção do mundo. O modo de olhar para o universo no século XX redimensiona o entendimento de novas partículas subatômicas, “para explicá-las os físicos criaram situações imaginárias, hipóteses atômicas impossíveis de serem observadas”. Com isso, a teoria atômica quebra paradigmas e se aproxima do olhar poético “que vai infinitamente além do olhar orgânico” (BOSI, 1988, p.69).

Ciência e imaginação apropriam-se de imagens simbólicas para dizer o indizível. Ambas têm em comum a *paidéia*, instante em que um elemento irreal se anuncia e se converte em imagem, afastando-se do plano inicial.

A imaginação faz reluzir a imagem que pode passar a ilusão de obedecer à lei da própria realidade, como acreditavam os retóricos da antiguidade clássica. Para eles a capacidade de memorização estava atrelada à imagem, para tanto, procuravam associar processos mentais a imagens reais. A memória de imagem era dividida em “memória para coisa” e “memória para palavras”. Na primeira, o orador fixava o olhar em imagens do mundo exterior, para, em seguida, introjetá-las. Tais imagens obedeciam a uma sequência lógica, facilitando a memorização, por conseguinte, a reprodução do discurso; na segunda, apropriava-se de palavras semelhantes pela sonoridade, armazenando-as previamente para posterior utilização no discurso. Na seleção de imagens era importante saber distinguir as imagens fortes das fracas, valorizar aquelas que mais sobressaíssem aos sentidos.

Platão (1983) questiona o valor da imagem, assegurando que a arte mimética é enganosa, puro ilusionismo, de caráter duvidoso, pois o que é visto, pode ser confundido com o próprio objeto, já que a imagem apresenta um teor de fingimento que influencia a percepção. Para justificar sua tese, recorre à própria imagem, lembrando que o reflexo da água e das imagens no espelho assemelha-se à reprodução da obra de arte: a imagem que se forma é uma reprodução que se pretende fiel. Porém, por mais verdadeira que pareça, a imagem não passa de um *não-ser*. Vista desse modo, a imagem interrelaciona-se com o original de tal forma que a alma é invadida por ela, causando a falsa ilusão de verdade, por conseguinte, influenciando o modo de pensar do homem.

A ilusão de verdade de Platão é denominada por Jean-Paul Sartre de *ilusão da imanência*, na obra *O imaginário* (1996), cuja semelhança entre imagem mental e objeto visualizado gera na consciência a impressão de que o que fora visto é idêntico ao observado. Sartre parte do pensamento platônico, porém afasta-se dele no instante em que afirma que

entre a imagem e o homem interpõe-se a consciência. A consciência é, pois, ponto crucial e diferenciador do pensamento sartriano. Por ser a consciência o espaço por onde as imagens transitam, a consciência da imagem toma o objeto sob o ângulo que a imagem desperta no sujeito, revelando o efeito de sua profundidade, efeito que permite ver na imagem ela própria, afastando-a da imanência.

A imagem-palavra representa o objeto ausente, mas esta representação depende da *consciência imaginante*, sem ela a palavra resulta no vazio. O encadeamento de palavras ou a própria palavra isolada produz imagem, assim a palavra-imagem ocupa o lugar do objeto, porém adquire sentido por meio de um saber – intenção do autor - ainda que não tome consciência desse saber. O leitor, por seu turno, também é movido por um saber – compreensão ligada à ação - que o permite captar o aspecto simbólico que a imagem comporta.

A imagem poética apresenta uma unidade, que permite que sua lógica caiba na própria imagem, assim o poeta, por meio da imaginação criadora, é capaz de dar à imagem uma existência própria. Sendo a imagem regida pela subjetividade – consciência de quem a cria – ela é parte integrante de um Eu que, longe de se curvar sobre si mesmo, amplia-se projetando-se no Outro - o leitor - por meio da carga simbólica que imprime na imagem. Como diz Sartre (ibid, p. 139) “é impossível encontrar na imagem algo mais do que aquilo que colocamos nela”. Por meio dessa alteridade, o leitor é capaz de traduzir sensações como se suas fossem, alteridade que também lhe possibilita divagar em outras realidades, amparado na/pela subjetividade de quem escreve. Assim, as imagens instauradas no corpo do poema resultam numa dialética: partem do escritor em direção ao leitor, redimensionando este, por meio de sensações particulares, sem que isso interfira na sua subjetivação, ou seja, no modo como de fato concebe as imagens, pois as imagens persuadem pelo próprio poder que delas advém. As imagens, por sua vez, retornam ao seu criador, modificando-o, num processo recíproco.

Para Gaston Bachelar, em *A poética do espaço* (1993), a peculiaridade da literatura é lograr o prolongamento de sensações no interior daquele que por ela se deixa invadir. A imagem prolonga-se, transmutar-se em outras e invade a alma do leitor. Em virtude da intersubjetividade na qual a imagem se mobiliza, a imagem literária evoca dois movimentos cruciais: *ressonância* e *repercussão*.

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa existência. Na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade de ser da repercussão. Dito de maneira mais simples, trata-se aqui de uma impressão

bastante conhecida de todo leitor apaixonado por poemas: o poema nos toma por inteiro. Essa invasão do ser pela poesia tem uma marca fenomenológica que não engana. A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão. É como se, com sua exuberância, o poema reanimasse profundezas em nosso ser. (BACHELARD, 1993, p.07)

A ressonância implica invasão na alma do leitor que desencadeia devaneio já vivenciado pelo escritor, coincidindo ou não com o sentido emergente da imagem. A repercussão, por sua vez, viabiliza que a imagem seja pertinente a outrem e o estimule à criação de novas realidades imagéticas. Por intermédio do movimento de repercussão, o leitor vislumbra em si mesmo a emergência do poder poético, experimentando um aprofundamento de sua existência. Sendo assim, a imagem-palavra é permeada de um pensamento implícito que comporta uma vontade de atribuição de sentidos em detrimento de outros.

A mobilidade das imagens resulta na instabilidade dos sentidos. Considerando que a imagem é fruto de uma imaginação criadora, mobiliza na mente do poeta, e do leitor, a experiência da duplicidade. Assim, ao tratar da imagem, é necessário falar da *função irreal* que representa. No trajeto do real ao imaginário, o objeto transmuta-se em imagem poética. A própria noção de trajeto já diria muito do simbolismo móvel. O objeto, compreendido deste modo, não é real, mas um bom condutor do real. O objeto poético, devidamente dinamizado por materiais latentes, será, a nosso ver, um bom condutor do psiquismo imaginante. É necessário, para essa condução, a transmutação do objeto em imagem poética, cercanda-a com o som que ressoa e a faz falar e com os atributos que repercutirão, promovendo a cadência de sua vida temporal.

A imagem literária, deste modo, ocupa espaço na gestação da representação, por conter a experiência da novidade ou pelo menos da tentativa de tornar algo novo, refletindo a função de mobilidade que representa. A imagem poética gera o novo. Cada uma delas, ressoada, dilacera o tempo, exigindo do poeta envolvimento. Para merecer o título de *imagem literária*, é necessário um mérito de originalidade, levando a palavra a adquirir novos sentidos.

Sartre (1996), ao interpor a consciência entre o ser e a imagem, contraria o sentido de *imagem pura* defendida por Bachelard (1993), para quem a imagem procede de uma *ontologia direta*. Uma lembrança valorada, por exemplo, é capaz de despontar no interior do ser, em situações das mais inesperadas, isentas de qualquer relação de causalidade. A *imagem pura* é processada no imaginário, cuja dinâmica difere da existente no plano da realidade, porque o plano imaginário é regido por diferentes processos combinatórios, o que faz da

imaginação um campo autônomo. A imaginação tem uma dinamicidade que não se restringe à reprodução mental de objetos da realidade, mas subsiste da representação de uma suprarrealidade, na qual a capacidade criativa se instaura. O fantástico, o enigmático circundam a imaginação que se faz e se refaz e, graças ao poder das imagens, transpõem a clausura da realidade.

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetro. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as particularidades da imaginação. (BACHELARD, 1993, p. 18)

Nessa linha de raciocínio, a *imagem pura* não depende do mundo perceptível, menos ainda de intervenções da consciência, mas de um dinamismo interior próprio que a isola de qualquer intervenção de elementos externos. O pensamento de Bachelard mostra-se contrário ao de Henry Bergson. Em *Matéria e memória* (1999), Bergson também é defensor da *imagem pura*, porém interpõe a percepção na mediação entre a realidade e imagens que surgem no interior do ser. Para Bergson as coisas vividas se confundem com a continuidade da vida interior, sendo o tempo interior entendido como *duração*. Aquilo que fica retido no ser, diz respeito ao acúmulo de experiências, podendo uma lembrança valorada ser acionada a partir da percepção de um elemento da realidade imediata, no entanto, não é o percebido que aciona o mundo interior, mas sim o que está conservado na memória que desloca a percepção do plano real para imagens pretéritas.

Curiosamente Bergson assegura que só por meio do sonho e da literatura é que a imagem pura, livre de quaisquer contaminações de lembranças modeladas pela força do hábito, pode ser afluída. O pensamento de Bergson põe em xeque a “pureza” da imagem, porque tanto o sonho quanto a literatura são passíveis de interferências do imaginário. Segundo ele, a imagem pura sobrevive de modo latente, podendo manifestar-se por meio de imagem-lembrança.

Para ilustrar seu pensamento recorremos a Proust. O narrador de *Em busca do tempo perdido* (2006, p. 91) diz que ao andar por uma rua provinciana, depara-se com “uma parede mal feita e muito elevada, de janelas abertas no alto, com o mesmo aspecto assimétrico da abside”, imediatamente, a igreja de seu tempo de infância vem à tona. Por meio da imagem-lembrança a igreja de Combray se projeta no sujeito, e toda uma cascata de lembranças desponta no ser, a um só golpe. A imagem-lembrança se refere a um evento singular,

inesperado e único do passado que vem à tona afastando, por instantes, a realidade imediata, sendo para ele, a imagem interior, profunda, involuntária e pura.

Os filósofos divergem quanto à forma de apreensão da imagem pura, mas convergem em relação a sensações que elas provocam no ser. Percebemos que para ambos a imagem possibilita contemplar sempre algo em estado nascente: se em Bergson as sensações advêm do contato com o mundo exterior, em Bachelard é do próprio mundo interior que as imagens se anunciam. Tanto a percepção do mundo exterior de Bergson, quanto o interior de Bachelard são modos desencadeadores de sensações, ao ponto de as imagens que surgem terem uma dinâmica relacional com o sentido da existência, é justamente esse aspecto que nos interessa mais de perto.

Por seu turno, Sartre (1996) denomina de *percepção* e *sentido íntimo*, o plano real e o irreal (imaginário) respectivamente. O primeiro refere-se a coisas observadas que se dão de fora para dentro; o segundo, diz respeito ao plano interior processando-se de dentro para fora. Desse modo, em nada se difere do que fora discutido até então, porém o diferencial em Sartre é que, tanto o imaginário, quanto a percepção são capazes de criar imagens que resultam do contato com o mesmo objeto, porém o que define as imagens ou o que as diferencia é a atitude da consciência, como já dissemos, embora a (in)consciência do imaginário seja regida por leis específicas.

A consciência que se interpõe entre o homem e a imagem do mundo é o que o leva à reflexão que, por sua vez, é capaz de acionar o campo perceptual. A consciência perceptiva possibilita ver/sentir as coisas de modo diferente. Ademais, ainda que a imagem poética apresente semelhança com a imagem real, situa-se em outro plano, que garante sua autonomia. Assim, a imagem poética reúne significados das coisas do mundo, que podem ser díspares ou não, mas que em nenhum momento se constituem um disparate porque ao repercutirem no ser adquirem novos sentidos.

Acreditamos que, de posse dessas teorias sobre imagem, imaginação e *consciência imaginante* possamos arriscar algumas constatações. A primeira é que a apreensão da imagem resulta de dois fatores: I. da inevitável relação do homem com o mundo; II. da manifestação da imaginação que age sobre as imagens apreendidas; a segunda é que se a criação literária depende do modo como o sujeito processa os conteúdos mentais, resultantes de sua interação com o mundo, então, a criação de imagem-palavra decorre da interrelação entre imaginário e percepção. Bachelard vem em nosso amparo ao afirmar que imagens que se assomam no interior do ser, tanto podem ser fruto da germinação no próprio ser, quanto podem estar atreladas ao vivido ou ao observado. Sem depreciar a percepção, para ele, o primeiro se

sobrepõe ao segundo, devido a imagens valoradas que se assomam no interior do ser estarem intimamente relacionadas a espaços considerados *topofílicos*³.

A imagem tem, então, autonomia, condição essencial para o alargamento da existência, possibilitando não somente ao sujeito enxergar o interior de si, mas, sobretudo, refletir sobre o sentido da própria existência. Ocorre que o próprio ato de refletir já remeta ao ato de perceber as coisas, logo, não se pode negar o valor da percepção. Ao nosso ver, os processos de intercâmbio entre percepção e imaginação são responsáveis pelo surgimento de imagem poética.

Vimos que na criação literária, a memória da escrita exerce uma trajetória não linear em meio a processos de avanços e recuos, por meio da fusão entre conteúdos apreendidos do mundo com aqueles que se insinuam sem pedir licença. Percebemos também que no processo de criação poética, a imagem vislumbrada no interior do ser, quer seja de forma interiorizada, quer seja por intermédio de fatores externos, é perpassada pelo imaginário e, por meio de processos combinatórios, transmuta-se em imagem poética, de modo sempre renovado.

2.3 Fraturas e labirintos da memória

A memória por ser função psíquica consiste na capacidade individual de evocar e conservar informações e lembranças. No entanto, a memória pensada numa perspectiva mais ampla de conservação de vivências, torna-se responsável pelo reconhecimento que temos de nós como sujeitos. Assim, “o acervo de nossas memórias faz com que cada um de nós seja o que é, com que sejamos, cada um, um indivíduo, um ser para o qual não existe outro idêntico” (IZQUIERDO, 2002). Os mecanismos psíquicos são também preponderantes à maneira de sentir e de representar poeticamente. Desse modo, os quadros de representação são impedidos de ser homogêneos, porque cada sujeito carrega no seu interior um acervo particular, suas memórias, que lhe permitem o reconhecimento sobre si mesmo, bem como, sobre as coisas percebidas.

Por meio de atividades elétricas processadas pelos neurônios, o cérebro desenvolve a memória curta e longa. Esta última depende do aprendizado. Datações em calendário que remetem a festividades cristãs, aos aniversários, aos marcos da história ilustram esse tipo de memória, bem como as técnicas mnêmicas utilizadas pelos retóricos da antiguidade grega. Na

³ Bachelard (1993) denomina *topofílicos* os espaços detentores de valor singular, humano até, porque definidos por forças de atração, dada a relação de intimidade e cumplicidade que com os sujeitos estabelece.

arte retórica, oradores aperfeiçoaram técnicas infalíveis para memorizar seus longos discursos a ser proferidos oralmente, por isso atribuíram à memória papel preponderante, dada a necessidade de armazenamento de informações.

O ato de memorizar ganhou *status*, cujas técnicas mnemônicas se processavam de modo mecânico e literal, sem qualquer liberdade para alteração. A memória longa se fez presente também em algumas culturas, também agráficas. A comunidade atribuía a determinados cidadãos a missão de preservar a memória da coletividade, sendo verdadeiros guardiães desse tipo de memória. Os *homens de memória* eram geralmente anciãos que tinham a missão de guardar o passado grandioso do seu povo, envolvendo os feitos dos reis e suas árvores genealógicas, a tradição, etc., no entanto, esses homens tinham liberdade de alterar o próprio discurso, podendo enriquecê-lo com o poder criativo, diferindo da memória mecânica dos oradores gregos.

Por seu turno, a memória curta chega de modo inesperado, como relâmpago: são reminiscências decorrentes de vivências acumuladas, como a lembrança da infância vivenciada em espaço acolhedor; outras circunstanciais, como a decorrente do apelo aos órgãos sensoriais: uma morada com cheiro de afeto, o verde do mar, a visão de um casarão secular em ruína; outras provêm de um *insight* decorrente de uma inesperada relação entre memórias preexistentes como a fotografia da cidade natal ou uma paisagem citadina do Outro capazes de ativar vivências pretéritas pelo que há de semelhante entre elas.

A memória curta provém também de um baralhar de memória sem uma lógica associativa, sendo o sonho representativo dessa memória. Salientamos que é justamente a memória curta que nos interessa mais de perto neste trabalho, em razão de percebermos proximidade com os modos de articulação na representação literária.

A memória tem um caráter fluido, transitório, ao mesmo tempo dinâmico, cujo movimento se reveza entre conservação e apagamento de vivências, dinamicidade que gira em torno da *eikôn*, *representação presente de uma coisa ausente*⁴. O passado ressoa sem cessar,

⁴ Expressão usada por Platão nos diálogos presentes em Teeto e O Sofista, retomada por Ricoeur (2007, p. 28). A *eikôn* é explicada por meio da metáfora bloco de cera – era comum o uso de tábua de cera para a escrita – Sócrates explica que cada alma contém um bloco que varia de tamanho, espessura, flexibilizada mediante a natureza de cada um. O pedaço de cera, ao ser submetido às sensações e ao pensamento, registra as impressões relacionadas não com o que pode surgir espontaneamente, mas sim com aquilo que desejamos relembrar, impressões que são ativadas a partir do que “ouvimos, vemos, ou recebemos pelo espírito”. Aquilo que é registrado no bloco manifesta-se como imagem e opera no plano da conservação da lembrança das Ideias, sendo estas, no plano terreno, *cópias imperfeitas*, enquanto o que não foi captado pertence ao esquecimento. Por outro lado, Sócrates vislumbra uma problemática na metáfora do bloco de cera: quando a cera apresenta um encaixe perfeito às memórias são verdadeiras; falsas, quando apresenta um defeito de ajustamento.

num constante revezamento entre lembrança e esquecimento, sendo essa dinamicidade necessária para que conteúdos de memória se revezem e libertem o sujeito da dor e da solidão. Funes, o Memorioso, personagem fictício de Borges, contraria esse processo. Sua memória aproxima-se da tessitura mnemônica na capacidade de recordar as coisas literalmente e de modo ordenado, no entanto, vai além: sua infindável memória sobrepõe imagens do mundo, coisas lidas e percebidas sem que nada se dissipe. Sua incapacidade de esquecer arrasta-o em um turbilhão de lembranças, retirando-lhe o poder de reflexão.

No plano real, nenhum indivíduo seria capaz de armazenar tudo sem que muito conteúdo de memória escapasse, portanto, na ausência do vivido ou observado, são criadas imagens para representar aquilo que já não se pode alcançar e aquilo que é representado pode ter efeito positivo ou negativo. As coisas estão ao mesmo tempo dentro e fora de nós. Logo, percebemos quando as sentimos ou as sentimos do modo como as percebemos? A dúvida se desfaz no plano das impressões, eis a problemática visualizada por Sócrates na metáfora do bloco de cera.

Nessa perspectiva, a imagem está distante da realidade, pois esta é a matéria, aquela é o dinamismo que se dá à matéria. A realidade alimenta a memória, mas a memória distorce a realidade pelo processo de seleção que resulta de cenas que compõem o acontecimento, portanto, a realidade para um indivíduo é a seleção operada entre o lembrar e o esquecer, o primeiro processo seletivo que sustenta a representação de mundo.

Mas a memória, apesar de possuir caráter individual, íntimo, não deixa de ser um fenômeno construído no plano social. Sendo o homem um ser social, o mundo no qual circula, inevitavelmente, o direciona a uma intrincada teia de relações, porém os mecanismos de representação literária dessa memória que se forma a partir do convívio com a comunidade da qual o sujeito faz parte, bem como do contato direto ou não, com outras comunidades, não são os mesmos da memória particular.

Maurice Halbwachs, discípulo de Bergson, em *A Memória coletiva* (2006) afasta-se do mestre no instante em que assevera que a memória pode ser entendida além do plano intuitivo e particular. Em seu trabalho sobre a *memória coletiva*, prioriza a relação que os indivíduos estabelecem uns com os outros no convívio em sociedade. Estando o sujeito imerso em um meio social, sua vivência é compartilhada com outros membros da comunidade em diferentes instituições. Para ele, as marcas de convivência são estruturas sólidas como as rochas, construídas por meio de relações que se estabelecem com os grupos, como família, escola, igreja, dentre outros, de modo que o acervo particular seja enriquecido pela presença do outro. Para que a memória esteja em consonância com as de outros membros da sociedade,

acrescenta o sociólogo que não é necessário fazer parte do mesmo contexto, antes, é preciso que as pessoas estejam interligadas por vínculos afetivos.

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2006, p. 30)

Se por um lado Bergson assevera que o passado pode se sobrepor ao presente e que a lembrança independe deste porque o corpo por si só carrega os instantes de vivências passadas, Halbwachs defende que a lembrança é invadida pelo presente, que é capaz de atuar sobre o sujeito, provocando alterações nas rememorações.

Para Bergson, o passado irrompe em forma de *insight*, deslocando o presente; para Halbwachs o passado é construído continuamente sempre no presente, e a releitura do passado é entremeada de outras vivências e de julgamentos de valor que a impedem de ser única, exceto em relação às lembranças da primeira infância. Nesse particular, defende a memória pura, comungando com o seu mestre. Nessa fase da vida, a criança ainda não tem total consciência de si, ainda não está plenamente inserida na ordem social. Logo, as imagens se fixam nela sem interferências e sem contaminações e afloram límpidas e intactas, assevera Halbwachs.

A memória, entremeada de vivências, leva-nos a senti-la como labiríntica. Por entre corredores que se entrecruzam, as lembranças se imbricam umas nas outras, e por meio de movimentos centrífugos, são arremessadas cada vez mais para longe do centro. Mas como todo labirinto, a memória é imprevisível, realiza outro movimento: de avanços e recuos, como o fio do carretel de Ariadne, que salvara Teseu ou como o *Fort-da* resultante do movimento que a criança realiza com o carretel para suprir a ausência da mãe nas interpretações de Freud. As lembranças que percorrem o labirinto vão do centro às extremidades, das extremidades ao centro, por entre passagens largas, estreitas, tortuosas, por entre desvios, penumbras, claridades, lembranças que se dilatam, encolhem-se, comprimem-se, tornam a dilatar-se, num processo intermitente, de modo a gerar lembranças muitas vezes lacunosas, duvidosas.

A sutileza dos fios da memória entrelaça lembranças à existência e, com seus tentáculos, empurra as territorialidades cada vez mais para longe, cujo registro se configura numa teia de imagens duvidosas que se confundem, bifurcam-se e se modificam ao conectar-

se a outras lembranças. Assim, estamos sujeitos a uma rede de conexões que se intercambiam, diluem-se, alteram-se.

A rememoração não persegue uma linearidade, porque os pontos do nosso existir (lembranças) não acompanham a linha sucessória da vida como rege o pensamento tradicional. No entanto, a memória é pensada em torno de um ponto crucial, o da existência, como as retículas que se ligam ao tronco das árvores, mas que se afastam dele, num processo de desterritorialização.

Apesar de caminhos desterritorializados, na escrita da memória há um trabalho organizador em torno das reminiscências, de modo a favorecer a construção de uma lógica coerente e consistente por meio de associações e interpenetração de diferentes conteúdos de memória perpassada pelo labirinto. No excerto da poética gullariana que se segue, a insistência em recordar um nome recai sobre a consciência de que importa menos o nome que a sensação da lembrança em torno da pessoa que o nome suscita.

[...]
 mas como era o nome dela?
 Não era Helena nem Vera
 nem Nara nem Gabriela
 nem Tereza nem Maria
 Seu nome seu nome era...
 Perdeu-se na carne fria
 perdeu-se na confusão de tanta noite e tanto dia
 perdeu-se na profusão das coisas acontecidas
 Constelações de alfabeto
 Noites escritas a giz
 Pastilhas de aniversário
 Domingos de futebol
 Enterros corsos comícios
 Roleta bilhar baralho
 [...]

(Poema sujo, 2004, p. 234)

A litania em torno do verbo “perder” instaura a consciência de que, mesmo as lembranças valoradas dissipam-se ou alteram-se em meio a outras, vivenciadas cotidianamente. “Uma memória que, como não podia deixar de ser, ora entende e ora não entende aquilo mesmo que ela reconstitui”. (SARLO, 2007, p. 54). Em meio à instabilidade da memória, Sarlo põe em questão a instigante condição da subjetividade: sendo o indivíduo senhor de sua experiência, então, “que relato da experiência tem condições de esquivar a contradição entre a *firmeza* do discurso e a *mobilidade* do vivido?”.

Podemos dizer, então, que a gestão da memória repousa na impossibilidade de apreensão de lembrança *pura* como queria Bergson porque as lembranças se diluem “na profusão das coisas acontecidas”. Ademais, o registro quer esteja fundado na escrita poética ou não

inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), [...] também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar. (SARLO, 2007, p. 25)

Assim, a rememoração passa pelo túnel do tempo, distanciando o sujeito das coisas como de fato sucederam, bem como, toma novos delineamentos a cada retomada em tempos e contextos diferentes. Mas é preciso verbalizar o vivido, então são criadas imagens e estas, sem a consciência, seriam vazias de significado, diz Sartre. Por isso, diante de uma reminiscência, a *consciência imaginante* é acionada, para que se possa fazer compreendida. Essa ação isenta o caráter fidedigno das reminiscências. Sendo a ausência o avesso da presença, inferimos que a ausência comporta a memória na sua plenitude, ainda que muito dessa totalidade seja apagada pelos paradigmas comunicativos. Pelo excesso da carência entrevemos que o não dito não anula por completo o inconfessável, a memória “sempre guarda algo da intensidade do vivido”, complementa Sarlo (ib, p. 23).

O passado pode ser atualizado no presente por meio de uma associação gradativa de vivências em sociedade, mas os modos de senti-lo divergem dos de outras pessoas pelo que somos como sujeitos, garantindo, assim, a identidade pessoal. A memória faz desdobrar vivências encadeadas *a posteriori* e as associa a novas cenas. Desse modo, ainda que estejamos interligados por meio de laços afetivos, temos reações particulares ante lembranças compartilhadas pelos mesmos integrantes do grupo. Halbwachs não conseguiu dar explicações a esse tipo de reação, adiantou apenas que se o integrante do grupo não experimenta a mesma sensação é porque o recordado não fora relevante para ele.

Mas como se justifica também o fato de uma pessoa que não faça parte do mesmo contexto grupal sensibilizar-se com lembranças das quais não compartilhou? A poesia prova que isso é possível. Podemos dizer que os fios da memória que ressoam em vozes poéticas podem concatenar-se a memórias do leitor, ainda que este pertença a grupos e contextos diferentes. Essas concatenações são possíveis quando o texto poético apresenta conteúdos de memória cujas imagens desencadeiem, por analogia, sensações particulares no leitor. Imagens arquetípicas, por exemplo, como a casa primigênia com seus afetos, invariavelmente contemplam cenas vivenciadas que traduzem sentimentos que o leitor sente fazer parte dele.

Consideramos que seja esta uma relevante contribuição da poesia em tempos de mudanças aceleradas, de perda das referências, ante os impactos da modernidade.

Distanciada da tradição, a modernidade lança-nos em um mundo sem guia, que nos impele cada vez mais para dentro de nós mesmos. Vivenciamos novos modos de interação: já não somos mais movidos por laços sociais apertados, o nosso mundo gera barreiras que inviabilizam ações coletivas.

Assim, a rememoração amparada nas lembranças do grupo como queria Halbwachs, passa a ser pensada a partir de práticas individualizadas. Nesse particular, os estudos de Bergson (1999) são fundamentais para repensarmos a memória em tempos de rápidas transformações. Bergson não é indiferente à desmedida fluidez da modernidade, ao contrário, é consciente de que a incessante mobilização provoca efeitos sobre a pessoa que, por sua vez, também é composta por mudanças. Para o filósofo, a mudança que se processa ininterruptamente exige pausa, para tanto, são necessárias paradas em pontos de referências, então encontra na percepção a chave para a imobilidade, que denomina de duração.

As relações sociais sofrem esfacelamentos decorrentes de vários fatores: o crescimento dos centros urbanos, bem como o crescimento industrial, atrelados às relações de produção capitalista, fazem surgir a sociedade de consumo, provocando a gradativa perda dos vínculos comunitários. Walter Benjamin já vislumbrara essa realidade no período estabelecido entre as guerras.

Benjamin em *Magia e técnica, arte e política* (1994) diz que a experiência é importante porque é capaz de ressignificar o tempo, mais que isso, o valor da experiência se dá pelo ato de compartilhar lembranças. Assim, o narrador “pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia)” (BENJAMIN, 1994, p. 221). A troca de experiência, nessa perspectiva, põe em evidência a memória coletiva, considerando-a importante na afirmação do indivíduo enquanto ser social, porém é consciente de que a consistência da experiência se esvai.

Perdemos a capacidade de falar, sobretudo de ouvir. Perdemos a capacidade de olhar ao redor. Nossos passos tornaram-se automatizados e nosso olhar busca o porvir. A constatação da desintegração da experiência decorre de novas formas de os sujeitos se relacionarem em sociedade, impactadas pelos quadros da modernidade. Mas este é um assunto que retomaremos mais detalhadamente no próximo capítulo. Talvez isso justifique o sentido trágico oriundo dos textos de Benjamin, talvez também justifique sua fascinação pela obra de Proust.

Benjamin esclarece que a obra de Proust, marcada pelo fluxo do tempo, é uma obra de consciência, cujo narrador vivencia o entrecruzar de tempo passado/presente: o tempo interior que remete à rememoração e o exterior da consciência do envelhecimento. Esse raciocínio nos remete à *consciência imaginante* de Sartre que se caracteriza pela reflexão sobre as coisas que chegam até nós. A consciência do envelhecimento se efetiva por meio das marcas que se fixam no corpo e nos objetos. Assevera Benjamin que Proust

está convencido de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinado. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais. As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intenções que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa. (BENJAMIN, 1994, p. 46)

A partir da obra de Proust constatamos que o importante para quem rememora não é o que realmente viveu, mas sim a tessitura da rememoração, ou seja, a capacidade de expressar com linguagem as sensações que lembranças particulares e únicas provocam. E Proust soube como ninguém dar conta dessa expressividade. Provavelmente suas longas noites de insônia o fizeram ter maior clareza acerca dos processos mentais que o habilitaram na arte de escrever. A insônia é uma forma de garantir que fala/escrita vão continuar.

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. (BENJAMIN, 1994, p. 37)

Assevera Benjamin que quando Proust registra poeticamente uma passagem de sua vida, “ele o faz de tal maneira que cada um de nós reencontra essa hora em sua própria existência” (BENJAMIN, 1994, p. 38). Com a experiência de Proust, Benjamin mostra que o passado não se fixa em nós, o que fica são imagens que podem ser apreendidas como *flashes*. Embora o passado não esteja acessível a nós, ele não cessa. Como diz Sarlo, (2007, p. 09) “ele continua ali, longe e perto, espreitando o presente como a lembrança que irrompe no momento em que menos se espera ou como a nuvem insidiosa que ronda o fato do qual não quer ou não se pode lembrar”.

Diferentemente do pensamento de Bergson, cujos instantes do passado se sobrepõem ao presente com uma presença duradoura, para Benjamin (1994, p. 224) passado e presente são simultâneos, melhor dizendo, o passado adentra o presente e com ele se funde. Por isso

“articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como de fato foi’, significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. Na perspectiva da simultaneidade temporal, vestígios do passado incrustados em elementos do espaço urbano, por exemplo, são pertinentes para se repensar o passado ou como queira Benjamin, ressignificá-lo a partir do presente.

Lembramos aqui o sentido atribuído ao vocábulo reminiscência. Enquanto recordar implica uma tentativa de (re)viver o passado, a reminiscência representa a capacidade de sentirmos a presença do passado no presente. Na perspectiva benjaminiana, o presente está repleto de diferentes vivências pessoais, sociais e, sobretudo históricas, permitindo que, a partir das reminiscências, possamos dar novos significados ao vivido.

Podemos dizer que a rememoração transcodifica o vivido, ou melhor, permite a reinterpretção do passado, não somente em relação ao presente como queria Bergson e Halbwachs, mas também em relação ao futuro, como rege o pensamento de Benjamin. No primeiro, o processo é meramente individual, no segundo, acontece por meio de práticas coletivas; no terceiro, rememorar é uma forma de problematizar o hoje em relação ao passado e ao porvir.

O pensamento de Jacques Derrida em *A escrita e a diferença* (1971) mostra-se avessa ao entendimento de seus antecessores e instaura em nós a dúvida de podermos, ou não, falar hoje em uma poética da memória restauradora. Derrida parte da teoria de Freud que assevera que somos movidos por tensões entre consciente e inconsciente, cujo inconsciente se encarrega de desenvolver *instintos* capazes de apagar lembranças traumáticas, em contrapartida, cria mecanismos de proteção vinculados a situações exteriores, mecanismos estes que funcionam como uma espécie de reserva. Nesse campo, Freud reconhece que não podemos nos esquivar da repetição, que é marcada pela dor. Após o momento mágico de uma situação primeira, a vida passa a ser frequentemente atravessada pela repetição de cenas que se demoram em nós. Ocorre que para Freud o atraso ou *adiamento* da repetição na dor é o que considera original.

Derrida mostra-se contrário a este mecanismo. Segundo ele, os instintos desencadeados pelo arquivo mental não conseguem fazer, ao mesmo tempo, o papel de reter o que deseja lembrar e anular o que provoca sofrimento. Tudo isso porque Derrida rejeita a noção de primariedade defendida por Freud. Derrida reconhece a diferença já na origem do acontecimento vivido.

Diferir não pode, portanto, significar atrasar um possível presente, adiar um ato, suspender uma percepção já e agora possíveis. Este possível só é possível pela diferença que é possível portanto conceber de outro modo diferente de um cálculo ou de uma mecânica da decisão. Dizer que é originária é ao mesmo tempo apagar o mito de uma origem presente. É por isso que se deve entender ‘originária’ *sob rasura* (grifo do autor), sem o que derivaríamos a diferença de uma origem plena. É a não origem que é originária. (DERRIDA, 1971, p. 188)

Ademais, o arquivo mental ou memória não dá conta de registrar vivências plenas, mas sim *rasuras*, traços do vivido. Quando recordamos o passado, o que sobrevive dele é o que conseguimos nomear, isso que Derrida denomina *rasuras*, de modo que a representação em si torna-se inviável. E se não conseguimos nomeá-lo fielmente é porque os eventos não estão disponíveis a nós. Nomear implica expressar, via linguagem, o que não pode ser recuperado, assim a memória não pode ser pensada em relação a uma situação originária, mas em um desdobrar-se sobre si mesma.

Conservamos vivo em nós o mundo em que outrora atuamos: as pessoas que amamos e que não mais compartilham conosco momentos de convivência; gestos afetuosos, olhares de acolhimento permanecem intactos, porém no ato de nomear, a linguagem torna-se impotente para representá-los como tais, por isso simbolizamos, criamos imagens. Com isso, o tempo, com sua natureza movediça, impulsiona a memória a um movimento semelhante: a um deslizamento constante. O tempo desloca as lembranças em uma cadeia de significado da qual não temos controle, cuja linguagem transforma-se em um jogo marcado por traços de diferenças que se bifurcam e se excluem. O que está aquém é sempre modificado a cada negociação. Por meio de um ponto de conexão definido, a memória se expande e opera por meio de rupturas. Cada momento vivido é reformulado e constituído por outro momento, gerando um movimento negociador: *a repetição na diferença*.

Se o ato de rememorar não é possível tal como desejaríamos, seria viável organizar o pensamento de outra forma? A vida passa a se configurar em um refazer constante, cujo refazer leva-nos a apagar o que fora feito. Desse modo, a linguagem torna-se incapaz de expressar a plenitude de gestos, afetos e sentimentos que nutrimos pelas pessoas que amamos. Conteúdos de memória concretizados poeticamente são resultantes de “operações linguísticas, discursivas, subjetivas e sociais”, como nos diz Sarlo (2007, p. 99). Somam-se ainda a esses fatores, as experiências de vida, bem como, as impressões de quem rememora.

Contrariando o pensamento de Bergson, que defende a *memória pura*, podemos dizer que as lembranças se intercambiam modificando as memórias, além disso, o que é recordado remete, obviamente, a algo inscrito em outra temporalidade, por esse motivo, a imagem

apreendida é carregada de impressões de um sujeito que já não é o mesmo porque entre o vivido/observado e as reminiscências; entre as reminiscências e a enunciação paira um elemento que aparta o sujeito do vivido: a distância temporal.

Estamos imersos na fluidez do tempo físico que se desloca linearmente num ritmo cada vez mais acelerado. Silenciosamente e indiferente à nossa vontade, o tempo age transformando-nos, à proporção que avançamos no seu contínuo. Nossas experiências passam, então, a ser entremeadas de julgamento de valor pelo que somos no presente. Eis também o que faz das recordações, por mais nítidas que pareçam, não ser idênticas ao vivido. Por isso, as impressões têm papel importante sobre o modo como a lembrança de fatos particulares ou não, ressoa e se desdobra em imagem poética.

Por outro lado, o homem busca mecanismos de defesa contra a irreversibilidade e inexorabilidade do tempo e com uma armadura procura se proteger, realizando um caminho contrário ao do tempo físico; um dos caminhos adotados é a literatura. A técnica de decalque e de cartografia de Deleuze e Guattari (1995, p. 22) ajuda-nos a compreender a relação entre a memória e o texto que tematiza a memória. O decalque é algo que se manifesta de forma idêntica, a partir de uma estrutura pré-estabelecida. O mapa, por sua vez, apresenta-se com múltiplas entradas, “reversível, suscetível de receber modificações constantes”.

O escritor aproxima-se de cenas pretéritas, mas afasta-se da imanência para captar reflexivamente a diferença. O torvelinho das lembranças passa a ser reelaborado pelo imaginário e se desdobra, como o mapa, em imagens poéticas. Por isso, na poética da memória presenciamos imagens que ressoam como lampejo, relâmpago, que se interpenetram com outras fragmentadas ou não, entre coisas lembradas e coisas esquecidas que se dissipam rapidamente. Há imagens repetidas, de forma não repetitiva, porque são repetições com mudanças, transformações que são levadas à montagem de um novo trajeto. Sarlo corrobora com esse pensamento ao afirmar que o testemunho, nesse particular, a rememoração distancia-se do vivido posto que aquilo que é rememorado

já é composto daquilo que um sujeito se permite ou pode lembrar, daquilo que ele esquece, cala intencionalmente, modifica, inventa, transfere de um tom ou gênero a outro, daquilo que seus instrumentos culturais lhe permitem captar do passado, que suas idéias atuais lhe indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política ou moral no presente, daquilo que ele utiliza como dispositivo retórico para argumentar, atacar ou defender-se, daquilo que conhece por experiência e pelos meios de comunicação, e que se confunde, depois de um tempo, com sua experiência etc. etc. (SARLO, 2007, p. 59)

Assim, as lembranças são impedidas de ser fieis aos fatos porque a teia própria da memória já se encarrega de realizar alterações nas lembranças. Ademais, na poética da

memória, imagens que remetem a experiências de si e/ou dos outros, ao ser rememoradas, passam pelo plano das impressões e da inventividade própria do imaginário, provocam novas alterações, afastando ainda mais as lembranças do vivido e/ou observado. As impressões dependem do modo como os indivíduos sentem os fatos exteriores a eles; a inventividade, do modo como imagens vividas/observadas são processadas no interior do ser antes de se transmutarem em imagem poética.

As lembranças surgem espontaneamente, mas pairam dúvidas quanto à fidelidade das coisas rememoradas. Ao passarem pelo plano das impressões e do imaginário são suscetíveis a reformulações. Posto isso, no projeto de construção poética, a espontaneidade não se confirma, pois, embora as imagens surjam de forma espontânea, são requeridas intenções que subjazem ao labor, próprio da escrita.

Sabemos que a peculiaridade da imagem literária reside na sua originalidade, no seu sentido em estado nascente que remete a uma situação inédita, liberto ou não de causalidades precedentes. Nesse viés, ela assume um duplo papel de significar outra coisa e fazer sonhar coisas diferentes. Essa duplicidade realça uma ideia repetidamente sublinhada pelo autor, a imagem literária não é a tradução de uma imagem muda, mas é algo construído com a linguagem.

Desse modo, as intenções são necessárias para que conteúdos de memória se constituam textos, deixando subentendida a presença do sujeito anunciante por meio do caráter subjetivo de sua ação, ato que por si só já modificaria a cena primeira da memória. O labor do texto literário acentua ainda mais a distância entre plano literário e plano do vivido. É um processo que autoriza o escritor a operar com liberdade inventiva, permitindo que se aproprie de procedimentos estéticos e de recursos estilísticos próprios do fazer poético, com a intenção de fazer com que a imagem poética comunique,

Na escrita da memória são exigidos procedimentos linguísticos que deem sustentação ao discurso. Eis que aqui é possível atribuir estrutura aos conteúdos de memória, não como memória enganosa à maneira de Pollak em *Memória, esquecimento, silêncio* (1989), cuja organicidade do discurso tende a suprimir intencionalmente situações que possam infringir valores ou normas de modo a garantir ao sujeito a manutenção de seu espaço social, isso pode acontecer, mas este não é o lugar para tal discussão. As intenções da escrita da memória vinculam-se ao modo de Iser com os atos de fingir que vão ao encontro dos de Fernando Pessoa com o processo lúdico do fingimento. O campo do fingimento abre o livre acesso da escrita ao imaginário.

O percurso de construção do texto literário confere ao escritor o direito de selecionar material necessário à feitura do texto, combiná-lo para posterior desnudamento (ISER, 1983). Nesse particular da escrita da memória, o escritor seleciona, a partir de suas memórias, conteúdos necessários à feitura do texto, delimitando o que considera relevante a sua produção. Entendemos que aqui o olhar para dentro de si tem um valor preponderante. O olho, estando impedido de ver, provoca a incapacidade do deslumbramento da alma. Para que o olhar atinja a essência deverá desviar-se das coisas engendradas e perecíveis e dirigir-se a conteúdos de memória valorados. Assim, nem tudo o que é captado, é selecionado na elaboração textual. Os escritores, em especial os poetas, leem a realidade a partir daquilo que mais os sensibiliza: seja uma lembrança pessoal, seja uma experiência coletiva, assim, a seleção põe a percepção sob o campo de ação porque a apropriação dos elementos depende do foco de atenção.

Quanto à combinação, articula os elementos delimitados pelos olhos da memória, cujos procedimentos textuais ganham um modo peculiar de dizer, tornando menos significativo o mundo observável do que o mundo apresentado literariamente. Desse modo, assevera Iser (1993, p. 965) que: “A combinação como ato de fingir, cria relacionamentos intratextuais [...] pois não sendo ele mesmo, uma propriedade destes elementos, não partilha de seu caráter de realidade, embora por sua determinação, provoque a aparência de ser um real”.

Na combinação o imaginário é capaz de organizar uma realidade outra, a partir da desrealização do que é efetivamente real. Conteúdos do mundo interior são suscetíveis de se camuflar pelo que é realizado textualmente. Ademais, no plano ficcional, sobretudo na poesia, não há uma associação previsível do ponto de vista convencional, já que o procedimento da combinação é capaz de desconstruir o sistema normativo da língua. Palavras e termos são arranjados de modo peculiar, apontando, em muitos casos, ausência de correspondência entre as palavras e as coisas, do ponto de vista lexical e aparente falta de lógica do ponto de vista semântico. Com isso, ao mesmo tempo em que desencadeia conflitos em nossos códigos interpretativos, abre para nós um leque de possibilidades de interpretações. O desnudamento da ficção⁵ só será possível se considerarmos a sequencialidade dos procedimentos anteriores. Com isso, conteúdos de memória transmutam-se em imagens poéticas, como algo que não é, mas que se mostra *como se*.

⁵ Esclarecemos que não se pode entender por natureza ficcional especificamente o texto em prosa, mas sim todo e qualquer escrito literário.

[...] Pelo reconhecimento do fingir, todo o mundo organizado no texto literário se transforma em um *como se*. O por entre parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo representado estão suspensos. Desta forma, nem o mundo representado retorna por efeito de si mesmo, nem se esgota na descrição de um mundo que lhe é pré-dado. (ISER, 1983, p. 973)

No desnudamento, as reminiscências passam a ser reconhecidas no texto literário a partir do caráter do fingimento, isso ocorre porque estabelecemos um pacto com a ficção. O texto que se ancora no jogo do fingimento é marcado aqui pelo distanciamento entre as coisas rememoradas e as que são representadas literariamente.

Podemos com isso arriscar as seguintes constatações: na poética da memória, as imagens se assomam por aquilo que os objetos, seres ou coisas representam ao sujeito. São imagens que instauram sentidos que repousam nos vínculos – ou não - com aquele que as expressa, carregadas de impressões, deformadas pelo distanciamento entre o sujeito do momento e o que outrora fora, modificadas também pela fusão entre memória e imaginário. Este apresenta-se com dupla carga positiva às reestruturações interiores: I - pode não necessariamente resultar em nexos causal, levando as imagens a se mostrarem estranhas, mas não inviabiliza pensarmos na imagem ausente; II - funciona como antídoto contra os entraves da linguagem, já que ele permite intervenções e diferentes combinações nos procedimentos discursivos, cujas imagens poéticas transformam-se em outras.

2.4 Percepção e memória nos desdobramentos da imagem poética

Vimos que tanto em Bachelard quanto em Bergson a imagem se assoma pelo que ressoa e repercute no interior do ser. No primeiro, essa manifestação independe de nexos causal com o mundo exterior; no segundo, a imagem é intermediada por um aspecto da realidade imediata. No entanto, verificamos em ambos que a imagem ao se anunciar nas entranhas do ser, antes de ser sentida, é percebida pelo olhar interior. Seria esse olhar análogo ao que Sartre interpreta como intervenção da *consciência imaginante*? Para este, quando a imagem desponta, ocorre em um “ínfimo lapso, uma consciência perceptiva” (ibid, p. 39).

Podemos dizer com isso que a percepção, ainda que como lampejo, gera reflexão sobre o centro de referência escolhido, quer seja em relação ao mundo interior no entendimento de Bachelard, quer seja em relação a imagens do mundo exterior na compreensão de Bergson. Desse modo, a percepção exerce quase um caminho autônomo porque inventa seus fins, já que as coisas para as quais o sujeito se dirige, de alguma forma o sensibiliza.

Em torno de um objeto realizamos movimentos oculares possíveis de modificá-lo ou seria o objeto o provável causador de mudança em nossa retina? Ou seria a alteração em nossa retina resultado da fusão entre o movimento ocular em direção ao objeto e o deslocamento do objeto em direção à retina? Esse desassossego Sartre (ibid, p. 53) instaura sobre nós, mas, para nossa tranquilidade, esclarece em seguida que, quando a imagem deixa de ser apenas imagem, somos acometidos de sensações, “sentimos os globos oculares rolando em nossas órbitas”, seguido de um saber (intenção). Desse modo, a consciência é que se projeta sobre a imagem provocando movimentos que não sabemos ao certo de onde partem, se de nós em direção ao objeto, ou o contrário, ou se ambos se deslocam simultaneamente. Colocada a intenção sobre o que é percebido, este deixa de ser um mero objeto para se transformar em imagem dotada de significado, passível de adquirir novos significados, quando outros sujeitos depositam suas retinas sobre o mesmo objeto.

A percepção é resultado de investidas do homem por meio de suas experiências, que lhe permite construir a si próprio, reconhecendo suas fragilidades e potencialidades. Possibilita também o reconhecimento da realidade na qual se insere, e os modos de sua ação sobre ela. A experiência perceptiva é subjetiva, logo, cada indivíduo desenvolve uma maneira particular de ver e sentir as coisas. O aspecto subjetivo da experiência perceptiva pode revestir-se de significado *ultrassubjetivo*, segundo Michel Collot⁶ em sua abordagem sobre o *horizonte da paisagem*.

Ela mobiliza em mim as potências da lembrança e da imaginação, faz-me escapar dos limites de uma identidade factícia, lembra-me minha transcendência. No entanto, ela possui também uma dimensão intersubjetiva. O que não vejo a paisagem é o que os outros, no mesmo momento podem ver. A terceira dimensão marca o lugar reservado ao ponto de vista do outro. Ela me proíbe de considerar a paisagem como uma propriedade privada, em torno da qual eu poderia dar uma volta; ela inscreve na paisagem a presença incontornável de outrem. (COLLOT, 2010, p. 211)

Um objeto é considerado particular no instante em que um sujeito delimita-o pelas fronteiras da percepção, isola-o do que está fora do campo de apropriação e instaura sobre ele um ponto de vista, sentimento ou intenção como queira Sartre, mas o mesmo objeto não está imune à percepção de outrem. O lugar particular delimitado pela percepção de um, invariavelmente desperta desejo no outro.

⁶ Em *De l'horizon Du paysage à l'horizon des poètes* (2010), Michel Collot diz que a paisagem é sempre um horizonte de infinitas possibilidades de desvelamentos assim como a estética.

O desejo é um esforço cego para possuir no plano representativo o que já tenho no plano afetivo; através da síntese afetiva, visa um além que ele pressente, mas que não pode conhecer; dirige-se para “alguma coisa” afetiva que lhe é dada no presente e a apreende como representando a coisa desejada. Desse modo, a estrutura de uma consciência afetiva de desejo já é uma consciência imaginante[...]. (SARTRE, 1996, p. 101)

O desejo, então, é o por vir que já nasce revestido de consciência da coisa desejada, consciência dotada de conhecimento afetivo, assim, o afeto é o invólucro do desejo, caso contrário não haveria desejo. Posto isso, como se dá a relação do viajante com a cidade visitada que não apresenta suas marcas identitárias? Se o sujeito de fora não tem experiências de vivências pretéritas, como pode comunicar e construir sentido sobre a cidade? Podemos dizer que a experiência perceptiva distanciada e objetiva está imune ao afeto?

Para essas indagações buscamos respostas nos sentidos que Sartre atribui ao desejo. Este, por si só, já dispõe de conhecimento afetivo, se ele concentra um impulso para possuir no plano da representação o que já alimenta no seu interior, podemos dizer que a percepção daquele que não é nativo também é guiada pelo desejo. Logo, a visualização da experiência se sustenta no momento anterior ao da projeção. O olhar, então, é depositado sobre aquilo que de algum modo seduz e/ou inquieta, mas não é um olhar apenas. Antes de atingir as coisas é motivado por uma vontade de possuí-las, munido de uma *consciência afetiva*.

Em *Poema sujo* de Ferreira Gullar e *A cidade substituída* de H. Dobal, a percepção está voltada para o mesmo objeto. Por meio de suas experiências com e na cidade, os afetos são construídos a partir dos modos como os espaços impactam seus sujeitos poéticos.

Esse raciocínio leva-nos a uma nova compreensão acerca da memória coletiva. Espaços citadinos, ainda que sejam rememorados de modo particular e despertem sensações também particulares, permitem que sobre eles, o outro se inscreva, mesmo que as lembranças de suas vivências pulsem em outro contexto. O que transborda na rememoração de quem é integrante do lugar, pode ser enriquecido pela percepção do Outro. Estando fora de cogitação a fidedignidade das lembranças, o que consideramos mais pertinente na alteridade é a abertura que temos para repensar as coisas por outro ângulo, a possibilidade do reconhecimento de nós mesmos, bem como do espaço em que vivemos, por meio da perspectiva do outro. Como diz Collot (ibid, p. 212), “o Mesmo não vai sem o Outro”.

Nessa perspectiva, a memória ressignificada pela poesia, o poeta é movido por uma percepção desautomatizada que o incita à apreensão das coisas de modo sensível. Assim, diferentes escritores podem vislumbrar a memória de um mesmo espaço, como Gullar e Dobal sobre a cidade de São Luís do Maranhão, sem que as imagens poéticas de um sejam

mais significativas que as de outro: em Gullar, “a cidade está no homem/que está em outra cidade (2004, p.290); em Dobal, um homem “sem raízes no Maranhão/sertanejo do Piauí/quer esquecer esta cidade,/mas ela não deixa” (2005, p. 185).

Na experiência perceptiva, notamos que o olhar do nativo apresenta uma certa acomodação decorrente da convivência e do sentido de pertencimento sobre o espaço que habita. O hábito lança uma cortina sobre a visão, impedindo o indivíduo nato de ver além. Enquanto o olhar do Outro, viajante, estranho ao lugar, é cristalino, posto que ainda não está acomodado pela ação cotidiana, isso persiste enquanto as coisas não se banalizam ante a sua visão. Ademais, ao ser injetado pela paisagem do Outro, aquilo que se ajusta tão perfeitamente ao nativo pode revelar-se estranho ao indivíduo que não é do lugar, por isso, a natureza do estranho é não ter nascido ali: sua desnaturalidade o faz desenvolver uma percepção mais acurada, ver além. Assim, o estranho avoca a condição de dar visibilidade àquilo que, na visão do nativo, torna-se invisível. Sobre essas questões, Zygmunt Bauman em *Modernidade e ambivalências* esclarece-nos:

Só se pode bater uma porta quando se está do lado de fora; e é o ato de bater que alerta os moradores para o fato de que alguém que bate está realmente fora. ‘Estar do lado de fora’ lança o estranho à posição de *objetividade* (grifo do autor): é um vantajoso ponto de vista exterior, destacado e autônomo a partir do qual os moradores (com sua visão de mundo [...]) podem ser observados, examinados e criticados [...]. (BAUMAN, p. 88)

Diferentemente de Gullar que procura reconstituir imagens da cidade sob o calor de lembranças vividas, em Dobal há o testemunho de um sujeito que se mantém de fora e que constrói imagens poéticas por meio da experiência do olhar. Como todo testemunho de fora, o sujeito exige não ser submetido a regras impostas àquele que tem pés fincados no lugar. Desse modo, de suas poéticas emanam sentidos totalmente diferentes. Mas o que de fato vale são os novos horizontes possíveis de ser vislumbrados por meio do intercâmbio de olhares (exterior e interior) voltados para o mesmo objeto, favorecendo a ultrassubjetividade. No processo ultrassubjetivo, os olhares sobre o mesmo objeto ou espaço, longe de se sobrepor uns aos outros ou se excluírem, intercambiam-se, interpenetram-se.

Acreditamos que, com a sensibilidade que os privilegia, os poetas são os indivíduos que melhor expressam reações afetivas, emocionais e, sobretudo, estéticas sobre as memórias e sobre as coisas do mundo, sendo essas investidas constantemente aguçadas pelos órgãos sensitivos que, por sua vez, dão a dimensão de espaços vividos e valorados. No plano memorialístico, os órgãos sensoriais são anunciadores de imagens resultantes de

experiência perceptiva, logo, sensações manifestas no momento da percepção já são traçadas por sensações pretéritas.

- a sensação que se segue não é inteiramente conhecida; mas essa sensação ulterior já foi pré-traçada por uma espera bastante precisa; eu espero uma sensação visual produzida por um movimento de meu indicador a partir de uma posição definida. De qualquer modo, a retenção e a protensão constituem o sentido da impressão visual presente; sem esses atos sintéticos, mal poderíamos falar de uma impressão; esse antes e esse depois que são correlativos de tais atos não se dão como formas vazias, quadros homogêneos e indiferentes; são relações concretas e individuais que a sensação atual sustenta com as impressões concretas e individuais que a precederam e que seguirão a ela. (SARTRE, 1996, p. 106)

Para Sartre a visão é o sentido mais aguçado, estando os demais órgãos a ela subordinados. Os estímulos visuais associam-se a “sensações cinestésicas (sensações cutâneas, musculares, tendinosas, articulares) que as acompanham em surdina”, diz Sartre (ibid, p. 106). Mas a sensação visual não é dada pelo simples olhar, ela se efetiva quando a imagem atravessa a retina e desestabiliza o sujeito. Também para Bachelard (1993), o olhar não exige simples movimentos do corpo na apreensão da imagem, antes implica a projeção dos estados da alma, por isso não está sujeita a um impulso, também não é o eco de um passado, mas é por meio do passado que se move no interior do ser que a imagem ressoa e repercute.

A cinestesia consiste em sensações em torno do equilíbrio entre as partes do corpo, equilíbrio que permita a orientação ótica, auditiva, gustativa, tátil e olfativa, de modo relacional. Sartre pensa a experiência perceptiva exclusivamente em torno da visão, no entanto, é possível ver a importância de todos os órgãos sensoriais na relação entre o homem e os espaços, sem que nenhum se imponha em relação aos demais.

Nessa perspectiva, a memória emotiva na representação literária faz apelo aos sentidos: odores, asperezas, lisuras, cheiros, associados a imagens sonoras, cujos ruídos, sussurros, lamentos, murmúrios, até mesmo os silêncios compartilham vivências pretéritas, passando a ser fortes condutores de afetos.

Bachelard (1993) diz que espaços de convivência adquirem valor quase humano porque comportam todos os afetos de uma vida ainda em gestação. A casa primigênia, por exemplo, guarda as recordações da infância inscrita em raladuras que se fixam em cômodos, assoalhos, objetos, de modo que ao serem tocadas pela memória ressoam sensações, cujas lisuras, asperezas, cheiros, odores, ruídos transformam-se em imagens assonantes.

Em *Poema sujo*, o olhar voltado para dentro de si busca a cidade natal naquilo que ela oferece de conforto e acolhimento, como a casa primigênia cercada de pequenos detalhes protetores. O eu poético vislumbra em seu horizonte primeiro a casa paterna girando em torno da família, móveis, bichos. A partir desse fio condutor, a visão se dilata e, gradativamente, atinge espaços mais amplos, coletivos, costumeiros de tantas pisadas. Pequenas lembranças vão sendo reconstruídas por entre as curvas da urbe. Dentre tantas memórias, uma tarde pretérita se sobrepõe à tarde presente.

Quantas tardes numa tarde!
 E era outra, fresca,
 Debaixo das árvores boas a tarde
 Na praia do Jenipapo
 Ou do outro lado ainda
 A tarde maior da cidade
 (GULLAR, 2004, p. 244)

O olhar depositado sobre essa tarde aciona lembranças de vivências pretéritas, ou terá sido a tarde a fisgar o seu olhar? Não importa, o que percebemos é que as lembranças, ao atravessarem a retina, estalam no corpo sensação de vazio, saudade, abandono. São lembranças que se intensificam na mesma proporção que a tarde, ao se tornar a “tarde maior da cidade”. A simbologia contida nessa tarde é, ao mesmo tempo, de espaços abertos, sugerindo amplitude e liberdade e de cercadura que o guarda e protege. A cidade em Gullar traz as marcas de vivências registradas em cada esquina, cada praia, cada rua, com raladuras, cicatrizes, emendas.

Dobal, diferentemente de Gullar, em *A cidade substituída*, lança o olhar para o exterior, para a cidade que se descortina a sua frente. O olhar do estranho vai tocando a cidade e, como Midas, consegue matizar espaços esfacelados que precisam de atenção e cuidado. Assim, extrapola a condição de mero observador porque subjaz de sua poética um sentimento de zelo pelos espaços da urbe. Sentimento contido, é certo, mas quem disse que todos os afetos devem ser explícitos? Desse modo, consideramos tanto o eu poético de Gullar quanto o de Dobal impactados pela memória emotiva.

Triste trópico

A cidade ao longe
 perde seu passado

[...]

O amor, o sonho que o destino forma,
 será depois
 somente um nome,
 lembrança triste
 de quem
 falou ao vento,
 escreveu na água,
 perdeu o tempo.

(DOBAL, 2005, p. 174)

Em Dobal, a resposta afetiva que dá à cidade se resume em cuidado para com um patrimônio arquitetônico, cujo olhar vai ao encontro da memória citadina que julga ameaçada, com posterior transbordamento em imagens poéticas. Temeroso de não ser ouvido/lido, prepara um réquiem que considera inútil, lamentação “de quem/falou ao vento/escreveu na água/perdeu o tempo”.

Dentre os gradientes sensoriais, o apelo à audição pode estar associado a ruídos ou a silêncios, sendo o silêncio atribuidor de uma comunicação indelével. De *A cidade substituída* de H. Dobal emerge o silêncio de casarões que lamentam ausência de antigos donos, de cômodos de casas que acomodam lembranças já recolhidas no tempo; rumores calmos a vasculhar espaços, “uma catástrofe cautelosa/vigia as ruas, as casas” (p. 183); de *Poema sujo* irrompe alaridos e vozes que ecoam pelo “intrincado labirinto” da memória e resvalam por entre “paredes e quartos e saguões,/de banheiros, de pátios, de quintais” (p. 288) e se dissipam. Tanto em um poeta quanto em outro, são imagens que ilustram equivalência entre ouvir e sentir.

O olhar não é uma exclusividade das sensações. Sarlo (2007, p. 10) diz: “Propor-se não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convidada”, Em *O livro do desassossego*, o heterônimo ou quase heterônimo de Fernando Pessoa estabelece vínculo muito forte com a cidade e faz, ao longo da obra, um apelo à percepção. O cotidiano de Lisboa repercute no ser depositando sensações que perpassam por todos os sentidos: “O olfato é uma vista estranha. [...] Passo numa rua. De uma padaria sai um cheiro de pão que nauseia por doce no cheiro dele [...] passo numa rua. Cheira de repente às frutas do tabuleiro inclinado da loja estreita” (1999, p. 263).

O olfato pode interligar um mundo de revivências, entendido como os lugares em que afetos foram construídos e que, por sua vez, são capazes de acomodar cheiros que se impregnam no ser, incapazes de ser confundidos com outros, banais. No poema *Cheiro de*

couro, de Carlos Drummond de Andrade, a memória olfativa vem à tona misturada ao cheiro contido nas coisas.

Em casa, na cidade,
vivo o couro
a presença do couro
o couro dos arreios
dos alforjes
das botas
das botinas amarelas
dos únicos tapetes consentidos
cobre o chão de tabuões que são sem dúvida
formas imemoráveis de couro
[...]

(1998, p. 26)

É evidente que cada objeto tem um cheiro característico que possibilita sua identificação, mas em Drummond os objetos “arreios”, “alforjes”, “botas”, “botinas” e “tapetes” estão deslocados de seus odores naturais. O cheiro de cada objeto impregna-se aos cômodos da casa familiar e aos espaços da cidade, produzindo um aroma particular que perpassa pela alma. Se a imagem de um único objeto é capaz de desencadear lembranças, o que dizer então da mistura de cheiro dos objetos? Resulta uma alquimia que também se infiltra nos compartimentos da casa e se dilata nas curvas da cidade, gerando uma cadeia de lembranças com significados múltiplos. De modo semelhante em *Poema sujo*, o sujeito poético, por meio da memória olfativa, é posto em contato com cheiros só possíveis em um espaço dissipado no tempo: a quitanda paterna.

[...]
e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta
estarão esquecidas para sempre
corpo-facho corpo-fátuo corpo-fato

atravessado de cheiros de galinheiro e rato
na quitanda ninho
 de rato
 cocô de gato
sal azinhavre sapato
 brilhantina anel barato

[...]

(GULLAR, 2004, p.239/240)

Das lembranças que perpassam pelo sujeito lírico emerge “Cheiros de galinheiro e rato” de “cocô de gato” e tantos outros, que se misturam ao cheiro de mercadorias: “sal azinhavre sapato/brilhantina anel barato”, sem que os odores se confundam e, longe de causar repugnância, impregnam-se do cheiro de afeto que exala daquele espaço côncavo: “quitanda

ninho”, posto que a quitanda paterna é parte integrante da casa primordial do sujeito que pulsa no poema. O eu poético é perpassado por sensações sinestésicas, de modo a identificar-se com esse espaço de acolhimento/recolhimento, logo, a alma encontra nele o caráter de imensidão. Sarlo assevera que, “vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa”. A lembrança chega em situações mais inesperadas e, porque lampeja, perpassa veloz, inundando o ser de um desejo de saboreá-la novamente.

Por seu turno, sensações gustativas de doce e de amargo podem se transformar em metáforas de bom e de ruim, respectivamente. O paladar é capaz de reacender sabores de vivências pretéritas, como a *madeleine* de Proust, cujo presente fora suspenso para que horas eternizadas na companhia da tia reluzissem. Assim como o paladar, o tato põe os objetos e os espaços em contato direto com o corpo. O tato pode desencadear sensações de aspereza, remetendo a aversão ao que seja percebido/sentido ou lisura, umidade, capazes de revelar intimidades outrora saboreadas.

Dessas considerações podemos dizer, então, que sensações cinestésicas são significativas ao texto poético. Quando perpassadas pela *consciência imaginante* revelam a carga simbólica contida na imagem. O poeta ao se apropriar de conteúdos de memória - entendidos como ingredientes do acervo mental – seleciona-os e transgride-os como vimos em Iser. Logo, a imagem poética nada mais é que resultado da percepção de conteúdos de memórias transmutados pelo imaginário. Nesse jogo articulatório surge uma última categoria: a percepção que inaugura percepções. Ao poeta incumbe a atribuição da carga simbólica à imagem, esta, longe de se limitar ao sujeito anunciante vai ao encontro do leitor, que capta a essência que o poeta nela imprime, podendo de sua percepção surgirem novas transgressões.

A escrita da memória poética requer também experiência perceptiva quanto aos modos de articulação da linguagem, sem eles as imagens poéticas seriam meras cópia do vivido/observado. Aquilo que é apreendido pelo campo perceptual do artista possibilita a abertura de outro campo em que tudo o que pôde exprimir antes, precisa ser dito de outro modo.

Ao (re)formular conteúdos de memória, a linguagem apresenta uma transitividade que vai do concebido ao registrado, por meio de performances, ora em forma de transbordamento no excesso de imagens; ora de maneira contida em que o texto se resume em poucas palavras que rodopiam em torno de si; ora de modo fragmentado cujos espaços poemáticos tornam-se lacunosos, hesitantes, quebrados, tudo isso em meio a um jogo de revelação e encobrimento na instauração de sentido. Em todas as situações apresentadas e em outras, cumpre à

percepção anunciar a presença do escritor, numa espécie de visibilidade explícita, acompanhada de uma visibilidade secreta. Comungando com esse raciocínio, Collot acrescenta:

Toda coisa vista possui uma face oculta, a qual, se não estiver presente em meu campo visual, nem por isso está pura e simplesmente ausente. Ela está integrada ao significado da coisa pela inteligência perceptiva, que completa os dados sensoriais por uma re-presentação, ou melhor, por uma a-presentação do que foge aos sentidos. O horizonte subtrai ao olhar e abre-se ao olho da mente. Limite dos sentidos, ele é, também, apelo de sentido. O invisível solicita a imagem. (COLLOT, 2010, p. 210)

A experiência perceptiva refaz a memória, por conseguinte a escrita da memória a cada investida que nela se faz. Cada momento vivido é reformulado e constituído por outro momento, gerando um movimento negociador. Comungando com esse raciocínio, diz Derrida (1971, p. 21) “toda consciência de alguma coisa pode enriquecer-se, ganhar sentido e figura. E surgir toda a palavra. Pois o pensamento da coisa com o *que* ela é confunde-se já com a experiência da pura palavra; e esta com a experiência em si”.

Alias, a percepção, por si só, já aponta para a fragilidade da memória: aquilo que é percebido no interior de si, passa pela veia das impressões, retirando-lhe a pureza veridativa. O olhar perscrutador, repleto de pré-formulações contamina-se, afastando o caráter de verdade inquestionável. Imerso no tempo presente, o escritor é impactado por imagens pretéritas por meio do processo de individuação. O passado percebido ao passar pela tela interior (impressões) é traduzido, melhor dizendo, reformulado pelo que se inscreve no sujeito nas circunstâncias em que se encontra: sua imersão no presente, e o presente em tempos modernos erige em torno dos sujeitos sociais, muralhas que os aprisionam, dando lugar a novas formas de subjetivação ou de ultrassubjetivações. Assim, o que retorna não é o passado propriamente, mas imagens em forma de *flashes* ou *rasuras* que se entrecruzam. Por esse motivo, na projeção de imagens poéticas deve-se pensar menos em termos de *imagem pura*, como pretende Bergson e Bachelard, que na relevância dada às impressões ou *consciência imaginante*, como queira Sartre.

Sendo assim, se pensarmos o ato de rememorar numa prática por vir, estaremos sujeitos a pensar em novas formas de lidar com a memória. Diante disso, podemos nos questionar se as representações sociais completamente alteradas pelos impactos da vida moderna influenciam os registros poéticos que contemplam a memória ou se a memória é que se interpõe às representações, alterando-as. É cedo ainda para qualquer formulação, porquanto o que se anuncia para nós é que se as imagens poéticas resultam do modo como os

indivíduos lidam com fatos vividos e/ou observados, então os registros poéticos de Ferreira Gullar e H. Dobal são campos abertos para os impasses dessa memória que se anuvia em tempos modernos.

No capítulo que segue discutiremos acerca da relação entre homem e cidade em meio a quadros sociais completamente alterados pela dinâmica do mundo moderno. Para tanto, refletiremos sobre a imagem da cidade, os sentidos a ela atribuídos via memória, a partir de diferentes modos de percebê-la, para posterior discussão acerca de formas de transmutação em imagem poética.

3 A CIDADE PARA ALÉM DAS MURALHAS E DO ACOLHIMENTO

As cidades, como os sonhos
são construídas por desejos e medos
ainda que o fio condutor de seu
discurso seja secreto,
que as suas regras sejam absurdas,
as suas perspectivas enganosas,
e que todas as coisas escondam uma outra coisa

Ítalo Calvino

Vimos no capítulo anterior que os conteúdos de memória armazenados no percurso da vida decorrem da interação do sujeito com a realidade social. Percebemos que na tessitura da memória o artista da palavra agencia conhecimentos, experiências, lembranças, carências, desejos, cujo repertório se alarga por meio do diálogo com outras realidades e com outros seres. A memória, entremeada de vivências é perpassada pela subjetividade, pois as mudanças se processam não só nas coisas, mas também nas pessoas, eis porque as lembranças não podem ser totalmente isentas de julgamento de valor. Se as memórias dependem da relação entre homem e mundo, então podemos pensar a cidade como espaço de influência no processo de rememoração.

A cidade é concebida como lócus de múltiplas agregações populacionais, por isso um espaço de ilimitadas possibilidades de atividades, de experiências cotidianas que se diluem no tecido urbano, por meio de práticas comuns, de encontros e desencontros, movimentos capazes de constantes reformulações. A cidade mobiliza-se ao longo dos tempos em função de seu processo histórico, econômico e cultural, podendo interferir na organização social e nos modos de convivência, dependendo do contexto no qual se esteja inserido.

Longe de se limitar à condição de espaço habitado, a cidade é movida por práticas sociais e por formas relacionais do homem consigo mesmo e com os outros, bem como com os lugares de convivência. O uso e funcionalidade da cidade dinamizam os espaços e permitem a apreensão de seus sentidos, cuja pragmática leva os sujeitos sociais a descobri-la e a se reconhecerem como partícipes da conjuntura à qual pertencem. Assim, o homem vai reelaborando informações, vivências, em confronto com novas experiências, de modo a favorecer o enriquecimento de seus conteúdos de memória. Como afirma Aldo Rossi (2001, p. 31) em *A arquitetura da cidade*, a urbe “como agrupamento é explicada com base precisamente naquelas funções que os homens queriam exercer; a função de uma cidade torna-se sua razão de ser, e é sob essa forma que ela se revela”.

No poema *Jorobabel*, Mario de Andrade traduz o mito de fundação da cidade: “Um choro aberto sobre o universo desaba/a badalar... Um choro aberto sobre a Terra/Em bandos de ais... Guaiar profético se expande.../[...] Clamor! Ninguém se entende! Um Deus não vem!... Babel!/[...]” (1980, p. 90). O título resulta da fusão entre choro, Jó e Babel. É um poema reiterado pela cadência do fonema bilabial /b/, a badalar, anunciando que a cidade é lugar de contradições desde sua gênese. Motivado pelo desejo de dominação, o homem se projetou verticalmente sob os auspícios de uma desmedida ambição: unir céu e terra. Feita a obra, depositaria o seu poder na gigantesca construção denominada cidade; desfeita a obra, a cidade passara a carregar a maldição da Torre: tensões, contrastes, conflitos e angústias humanas, decorrentes da confusão de línguas.

No final do século XIX e início do século XX a cidade passara por um processo desafiador: por ser alvo de higienização, é sacudida por políticas reformistas em nome da ordem e do progresso, cujas investidas demandaram rápidas e profundas transformações no espaço urbano. A violenta transformação da paisagem citadina, com o propósito de dar a ela uma nova roupagem, operou no psiquismo, desestabilizando o homem de suas certezas. Desfez-se, com isso, a confiança na cidade. A cidade é, então, iniciada em múltiplas questões contraditórias em torno de rupturas e de permanências, problemática que mais tarde se transforma em desmedidos deslocamentos, segregações, lacunas, desamparo, como veremos a seguir.

A cidade é um fenômeno da modernidade e, portanto, parte de um mundo distendido que derrocou uma caminhada marcada pela visão fragmentada, por formas diferentes de convivência, bem como, pela dinamicidade espacial que gera desterritorialidades cada vez mais rápidas. Desse modo, propomos investigar aqui se, diante dos quadros de mudanças aceleradas, podemos falar em perdas de referências do ser na cidade e de esfacelamento da memória.

3.1 De quando a modernidade fragmenta a cidade

A cidade é uma reinvenção da modernidade. Aparece desde o século XIX como tema recorrente em diferentes áreas do conhecimento. A sociedade moderna, fundada no consumo de mercadorias, incutiu nos indivíduos a ilusão de que o capitalismo carregaria em seu bojo a promessa de felicidade. O dinamismo capitalista orientou o desenvolvimento econômico, proporcionando profundas transformações urbano-sociais: o mundo civilizado surge com as

fábricas fumegando com ânsia, com bondes, carroças atrofiantes, com a luminosidade dos cafés e com avenidas que comportam passantes acelerados.

Na emergência da sociedade movida pelo progresso, o homem adotara postura padronizada e mecânica, semelhante aos maquinários das fábricas, cuja atitude passara a ser guiada pelo comportamento das massas, não só em relação aos bens de consumo, mas também quanto a atividades robotizadas nas linhas de produção em prol da sobrevivência. Ademais, a visão unificada do mundo, especificamente da cidade, cujos anseios giravam em torno do coletivo e interligavam os homens por meio do território fora destruída. Semelhante a um negativo que ampliado ao infinito perde a forma e se desfaz no vácuo, o mundo moderno dilatara ao ponto de estilhaçar-se.

O processo irrefreado da modernidade já é, no final do século XIX, uma realidade, cujo ritmo passara a ter uma temporalidade fugaz. É essa consciência da efemeridade que leva a sociedade a uma busca incessante pelo novo. Eis o que configura o modo de vida dos tempos modernos: a fluidez. O homem moderno em sua ânsia de viver tudo ao mesmo tempo, passara a ser movido pelo que é transitório, corroborando para o desmoronamento da totalidade. Assim, o olhar, antes familiar, percebia e reconhecia os espaços; com a modernidade, os espaços tornaram-se mutáveis, cujo olhar passara a conviver com espaços estranhos, ao mesmo tempo, sedutores.

Com a modernidade surge a consciência de ruptura com a tradição, passando-se a criar oposições entre moderno/arcaico. A nova ordem que se impunha na organização social era a recusa ao passado; em relação à organização espacial, eram as transformações urbanas. A vida na cidade passara a ser símbolo do progresso em detrimento da vida campestre, sinônimo de atraso. Foi nesse contexto de mudança que a nova ordem, inspirada na efervescência francesa em torno do “novo”, que a paisagem das capitais começara a se alterar. Impôs-se também como sonho da modernidade, integrar urbanismo e arquitetura, destruindo, com isso, conjuntos arquitetônicos onde se encontravam registradas memórias históricas.

Paris foi a primeira das cidades grandes a se modernizar. Em 1852, o barão de Haussmann, prefeito parisiense, colocou em prática o projeto de “restauração” da cidade, e o maior impacto recaiu sobre o centro, reduto de “miseráveis”: desocupados, desempregados e delinquentes, todos vistos como figuras ameaçadoras à ordem. Para “higienizá-lo”, quarteirões inteiros foram demolidos; ruas medievais consideradas sujas foram alargadas, transformadas em imensos bulevares. Seus contornos foram alterados para acomodar o novo estilo de vida.

A nova ordem da cidade era o “limpo”, o “novo”, o “belo”, para tanto, construíram-se prédios modernos em detrimento de construções antigas por ser consideradas velhas e inabitáveis; amplas ruas e avenidas em detrimento de ruas suburbanas, dentre outros elementos considerados estigmatizados. A cidade terminou se moldando para acomodar o crescimento econômico, o que levou a sociedade daquele momento histórico a uma nova forma de estruturação. Por sua vez, a classe operária adotou um ritmo automatizado em consonância com o movimento das fábricas, das engrenagens. Tudo a sua volta lhe era indiferente.

O delinear da cidade que se passou a vislumbrar em fins do século XIX corroborou para o novo perfil de homem moderno: o *flâneur*, passeador aristocrata que lentamente se deleita com o espaço público. Nada é imune ao seu olhar: multidão, fachadas dos prédios, galerias, enfim, esse mundo de embriaguez com novos locais comerciais, “com suas lojas e seus departamentos” tornam-se “o cenário ideal para o *flâneur*” (BENJAMIN, 2007, p.56).

Em lugar do ritmo frenético das pessoas atraídas pelo ruído das engrenagens que, maquinalmente, vão ao encontro delas, o passeador, com passos demorados, deambula pelas ruas envolto em uma aparente ociosidade, atitude que contraria o dinamismo da cidade em torno da divisão de trabalho. Aparente ociosidade porque a *flanerie* não pode ser confundida com ócio. Apesar de não participar da lógica do progresso, nem da força de produção, o passeador aristocrata não renega a sua individualização: negar-se a compartilhar com o ritmo frenético da multidão já é uma postura ante a realidade.

A multidão desperta no homem que a ela se entrega uma espécie de embriaguez acompanhada de ilusões muito particulares, de tal modo que ele se gaba, vendo o passante levado pela multidão, de tê-lo classificado a partir de seu exterior, de tê-lo reconhecido em todas as dobra de sua alma. (BENJAMIN, 2007, p.62)

As conjecturas do passeador aristocrata são resultantes da atenção dada aos transeuntes, possibilitando-lhe inferir sobre profissão, classe social, personalidade, etc., apenas pelo choque provocado pelo olhar, atitude que contraria o movimento homogêneo da massa, cujos sujeitos são apenas indivíduos sem rosto em meio da multidão. Para Benjamin, a obra de Baudelaire vincula-se a dois temas: a emergência do *flâneur* como tradução do espírito de mobilidade que se inaugura com a modernidade e a aproximação da atividade da *flanerie* com o trabalho intelectual. A poesia de Baudelaire situa o sujeito poético nas vias públicas, cujo olhar vai desvelando os elementos que compõem a nova paisagem, ao tempo

em que ele próprio se porta como um exímio *flâneur*, sempre em meio à multidão, extraindo do magma urbano material para a sua tessitura poética.

O sujeito poético baudelairiano encanta-se pelo mundo moderno com todos os seus elementos urbanizados. No âmago da efervescência da cidade moderna, da multidão, dos contrastes, do efêmero, tem consciência da perda da totalidade, pela fragmentação e dispersão. No poema *A uma passante*, o sujeito poético de Baudelaire é fisgado pelo olhar de uma transeunte. Rapidamente é movido por um sentimento encantatório, cuja duração corresponde ao instante do olhar.

A rua em torno era um frenético alarido
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?
Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já jugiste!
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

(BAUDELAIRE. In: Benjamin, 1989, p.42)

Semelhante a Baudelaire, no poema *Acaso* o sujeito poético de Álvaro de Campos põe-se a observar a “rapariga loira” no “acaso da rua” que o magnetiza, no entanto, ele não se confunde com outra rapariga loira visualizada em uma outra cidade, mas a semelhança o deixa estonteado porque em meio à massa as pessoas se homogeneízam. Ambos os poemas são movidos pelo enigma que envolve o relance do olhar, causando epifania.

A dialética entre o desejo de permanecer e a necessidade de prosseguir resulta na impossibilidade de apreensão, reforçando a fantasmagoria tão difundida por Benjamin. A experiência do choque, como uma vertigem, imobiliza os sujeitos poéticos diante da visão fugidia da passante. O encontro ao acaso como sugere Campos pode ser entendido com uma nova forma de experiência no contexto urbano: da atração que surge impossibilitada pela brevidade do contato. Sendo fugidio, o contato se inscreve na linha da pressa que se materializa apenas pelo olhar. Visão insólita que se desprende rapidamente, sem que antes

provoque perplexidade. O mesmo procedimento é possível perceber no poema *O florir do encontro casual* também de Campos.

[...]
 O florir do encontro casual
 Dos que hão sempre de ficar estranhos...
 O único olhar sem interesse recebido no acaso
 Da estrangeira rápida...
 O olhar de interesse da criança trazida pela mão
 Da mãe distraída...
 As palavras de episódio trocadas
 Com o viajante episódico
 Na episódica viagem ...
 Grandes mágoas de todas as coisas serem bocados...
 Caminho sem fim...

(<http://casafernandopessoa.cm-lisboa>. Acesso em 20.03.2013)

Outrora, o homem era atrelado a uma identidade que o diferenciava dos demais integrantes da sociedade na qual se inseria. Com o crescimento urbano, o homem passara a ser um “passante” em meio à multidão. Isso favorece a “perda de vestígios que acompanha o desaparecimento do ser humano nas massas das cidades grandes” (BENJAMIN, 1989, p. 44). Sem rosto, sem nome, sem identidade, apenas “um transeunte que (...) olha com uma estranheza casual”, apenas a “estrangeira rápida”, o “viajante episódico”, todos sinônimo de passagem e a constatação com gosto amargo de que no contexto da modernidade, sobretudo nos centros urbanos, as coisas existem para “serem bocadas”. Mas a casualidade para Campos é recebida com curiosidade aguçada. Por outro lado, a dialética entre o mistério que se inscreve em cada rosto e a revelação possível através do breve olhar é uma tentativa inútil de sustentar a individualização dos sujeitos que se homogeneízam na multidão.

É certo que a *flanerie* de Campos apresenta menos traços de Baudelaire que de Poe. Em Baudelaire, o homem sente-se acomodado e protegido em meio ao burburinho cotidiano da cidade, ao ponto de se dispersar na massa. Como diz Benjamin (1989, p.47), Baudelaire “amava a solidão, mas a queria na multidão”. Em Poe, o homem é alguém que não se sente seguro em meio à multidão, mas seus personagens dependem dela: o detetive que a vasculha numa busca incessante e o fugitivo que precisa dela para se camuflar. Numa “multidão a perder de vista, onde ninguém é para o outro nem totalmente nítido, nem totalmente opaco” (BENJAMIN, 1989, p.46).

Para Poe, a cidade torna-se ameaçadora porque pode tanto esconder quanto revelar o enigma. Campos movimenta-se de modo alucinante como o detetive de Poe, sempre atento ao

longo do caminho a desvelar mistérios decompostos em fragmentos de realidade. Suas ações são guiadas pela agitação que ora se aproxima ora se distancia das cenas observadas. Até mesmo para capturar a cena privada precisa estar na rua, ser habitante de espaços exteriores. Embora o sujeito poético de Campos seja possuído por um desejo incomensurável de vivência familiar motivado pela realidade de outrem, é arrancado dali, fisdado pelo rumor da cidade, seu “exílio natural”. De modo semelhante há em Poe a figura do narrador que capta cenas da rua a partir da janela de um local público. De posse de binóculo, como preparado para assistir a uma peça de teatro, cruza o obstáculo que o separa da rua e adentra imaginariamente a multidão. Assim, o sujeito poético de Campos vai ao encontro dos personagens de Poe no instante em que reconhece a solidão na impossibilidade de compartilhar vivência.

A experiência incomum da *flanerie*, movida pela nova circunstância urbana, abriu alas a novas formas de olhar. Seduzidos pelo grande espetáculo da cidade moderna, poetas e ficcionistas passaram a focalizar a cidade como personagem e palco de suas produções. Foi assim com Baudelaire, Balzac, Victor Hugo, Charles Dickens, Cesário Verde, Fernando Pessoa, dentre outros, estendendo seus legados a artistas posteriores.

A emergência da cidade moderna está relacionada ao mito construído em torno da cidade-luz. Paris, considerada o “centro do mundo”, passara a ser símbolo de civilização e elegância. O processo de modernização de Paris passara a ser tomado como modelo por muitas capitais brasileiras, como o Rio de Janeiro. Transformações tanto urbanísticas – ampliação de vias públicas, galerias - quanto na moda e nos costumes, bem como em relação ao processo de remodelação das cidades. A cidade modernizada exigiu que se adotassem novos hábitos e costumes afrancesados.

Para se moldarem ao processo de modernização, as cidades sofreram abruptas modificações paisagísticas, cujas referências espaciais foram destruídas, impactando o olhar acostumado a uma visão provinciana. Enquanto as capitais do sul e sudeste do Brasil passavam por rápidas transformações, até a década de 30 do século XX não ocorriam mudanças significativas na capital ludovicense. São Luís prosseguia com passos morosos, preservando parte de seu acervo arquitetônico.

O desenvolvimento chegou meio trôpego à capital maranhense, motivado pela força das máquinas e do mercado. Em fins do século XIX a economia da cidade girava em torno do algodão, o que motivou empresários a importar maquinários obsoletos da Inglaterra. Iniciou-se, então, a economia têxtil na capital, sendo a Fábrica de Fiação e Tecidos do Rio Anil uma das mais significativas nesse processo. O engenheiro Rui Mesquita, citado por Valdenira Barros, em *Imagens do moderno em São Luís* (2001, p. 30), afirma que

desde a época da fundação, a expansão urbana de São Luís poderia ser agrupada em três diferentes fases: formação do núcleo urbano (séc. XVII, cerca de 10.000 habitantes), constituição do bairro central atual (séc. XVIII e início do séc. XIX, com aproximadamente 17.000 habitantes), formação dos arrabaldes e bairros excêntricos (séc. XIX e séc. XX, entre 20.000 e 70.000 habitantes).

Ademais, São Luís reproduzia o modelo de subalternização preconizado pelos países europeus, favorecendo a proliferação de bairros suburbanos nas mediações das indústrias, como o Bairro Anil, tão reverenciado na poesia de Ferreira Gullar.

Na década de 30 a capital maranhense ainda permanecia imersa em um estado de subtração em relação às grandes capitais do país. Uma das causas apontadas por Paulo Ramos, interventor federal no Maranhão, “seriam a resistência do meio físico a qualquer ‘iniciativa civilizadora’ e a falta de população para povoar o interior”, explica Barros (ibid, p. 44). A partir de 1936 são criadas ferrovias significativas, como a de São Luís-Teresina, favorecendo o escoamento de mercadorias.

Além da melhoria de estradas, foi realizado um conjunto de obras e melhoramentos públicos na capital e em algumas cidades do interior do Estado. Havia o desejo de transformar São Luís em uma cidade moderna. Para isso era necessário remodelar o seu tecido urbano, que ainda atendia a padrões urbanísticos do séc. XIX. Por exemplo, boa parte das ruas do centro eram estreitas demais para a circulação de automóveis porque haviam sido feitas para a utilização de carroças e bondes de tração animal.[...]. Era necessário, literalmente, abrir caminho para o progresso, preparar a cidade para viver os novos tempos (BARROS, 2001, p. 45).

O projeto reformista incluía alargamento de ruas, construção de avenidas, como a Getúlio Vargas, criação da ponte do São Francisco que interligou a parte antiga da cidade a novas áreas da capital, além do surgimento de construções modernas, contrastando com as arcaicas casas de porta e janela, tudo isso para atender a padrões estéticos, bem como a favorecer a higienização da cidade, minimizando a insalubridade.

As reformas urbanísticas incluíam também o incentivo a construções de prédios modernos, intensificando a demolição, sobretudo de casarões seculares. As reformas de ordem estético-higiênicas envolviam, ainda, “o remodelamento dos serviços de arborização e jardinagem”, foi o que aconteceu com as praças Gonçalves Dias, Antonio Lobo, Benedito Leite e da Alegria.

O ideal de modernização também chegara a São Luís atrelado à ideia de ruptura com o passado. O antigo Mercado Central fora demolido para dar lugar a um novo mercado com

ares moderno. A Igreja de Nossa Senhora dos Mulatos, de arquitetura do século XIX, fora demolida em 1939, com a alegação do grande número de acidentes ocorridos no local, em função do trilho da linha de bonde elétrico que passava muito próximo da lateral da igreja. Em seu lugar, em 1967, fora construído o edifício Caiçara. O prédio de 10 pavimentos, com estrutura de concreto armado, passara a ser símbolo do progresso e de qualidade de vida de seus moradores.

Como a cidade de São Luís fora se delineando a partir de uma topografia colonial, cuja inclinação favorecia um crescimento da parte alta para a baixa, ela “passara a ter um crescimento unilateral”, explica Barros (2001). Fez-se, então, necessária a sua descentralização, que se efetivou por meio do documento intitulado *Plano de Expansão da Cidade de São Luís*, o que ocasionou profundas mudanças na estrutura da cidade. A partir de seu remodelamento, a cidade ganharia “vida, beleza e proporções de um grande Capital”, afirmara Rui Mesquita (*apud* Barros, 2001), um dos idealizadores do projeto.

O processo de modernização de São Luís intensificou-se nas décadas de 80 e 90 com a “implantação de complexos industriais na área urbana: Alumar, Companhia Vale do Rio Doce, estruturação do porto de Iaqui. Contudo, apesar dessas inovações, a cidade mantém fortes vínculos com o passado” (BARROS, *ibid*, p. 79). Não é à toa que a capital recebeu da UNESCO, em 1997, o título de Patrimônio Cultural da Humanidade

Apesar da morosidade, São Luís não ficou imune aos projetos reformistas. Assim como outras capitais brasileiras, ela almejava integrar a imagem do país ao utópico e global sonho de progresso alimentado pelas exigências do capitalismo. Para se enquadrar na condição de cidade moderna, São Luís também arrastou consigo formas arquitetônicas seculares que guardavam referências, histórias, memórias.

A arte, o poema em particular, por meio da sensibilidade e da memória de seus criadores, talvez contribua para a ressignificação da memória de espaços citadinos esfacelados ou que se encontram na iminência de desaparecerem, isso porque o poeta moderno não se mostra alheio ao mundo do qual faz parte: mundo de rápida dinamicidade.

Em muitas situações o poema moderno se desdobra em procedimentos que conflitam com a fragmentação, uma das características basilares do novo mundo. O sujeito poético da lírica moderna vê-se impotente diante do novo mundo ampliado, tornando-se inviável evitar que algo transborde. É um sujeito que muitas vezes se metamorfoseia, ora silencia, nem tudo revela, antes se camufla em procedimentos artístico-criativos denunciando possíveis estremecimentos na relação homem/mundo. Paz (1976, p. 102) assevera que o grande dilema

do poeta moderno é “descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento ou dispersão”, fragmentação decorrente de “uma nova realidade que cobre o mundo”: a técnica.

O poeta do passado se alimentava da linguagem e da mitologia que sua sociedade e seu tempo lhe propunha. Essas linguagens seus mitos eram inseparáveis da imagem de mundo de cada civilização. A universalidade da técnica é de outra ordem: não nos oferece uma imagem do mundo e sim um espaço em branco, o mesmo para todos os homens. Seus signos não são uma linguagem: são os signos que marcam as fronteiras, sempre em movimento, entre o homem e a realidade. (PAZ, 1976, 104)

Na modernidade, o mito universal da totalidade resulta no vazio, numa lacuna que não dá conta de atender, de forma assonante, os anseios da sociedade. Tornamo-nos anacrônicos por demais para experimentar a plenitude, então, ao invés da totalidade, o que os artistas da palavra apreendem do mundo moderno são apenas fagulhas da realidade. Como circunstância, a modernidade conferiu à cidade uma dimensão deslizante, que escapa às mãos, desaguando na impossibilidade de uni/cidade, desse modo, a urbe só se permite registro de fragmentos.

O poeta do passado que acreditava dar conta da totalidade, evitando a contingência, cederia espaço ao poeta da lírica moderna que se vê impotente diante do novo mundo ampliado, tornando-se inviável evitar que algo transborde. O poeta experimenta, então, o fluxo contínuo dos tempos modernos, sua poética celebra imagens em desabrigo e movimento; arremessam-se a uma desmedida busca para dizer o fluido. Na poesia moderna as imagens ora se confluem ou se chocam, ora instauram a dúvida, a polissemia, o enigma. Assim, muda consideravelmente a relação do leitor com a linguagem do poema, pois “a decifração não está mais na correta tradução do enigma, mas sim na necessidade de desvelar enigmas”, diz João Alexandre Barbosa em *As ilusões da modernidade*. (1986, p.14).

Acrescenta Barbosa (Ibid, p. 21) que o leitor da poesia moderna tem a missão de desvelar os significados que operam sob a densidade da linguagem, visto que o texto poético apresenta “uma organização contextual dada não apenas pelos referentes, mas pelo que as palavras terminam por dizer num espaço, numa estrutura, que já não se define senão em termos de relacionamento”. Desse modo, o espaço do poema é um campo minado de provocações que esperam cumplicidade de seus intérpretes.

A singularidade da poesia de Mallarmé, por exemplo, abre alas para a rebelião da linguagem. É a sua postura vanguardista que acaba influenciando muitos poetas de seu tempo, bem como poetas vanguardistas posteriores. A vanguarda abarca o novo, aquilo que, de algum modo, foi pesquisado ou que envolve aspectos observados e/ou experienciados, que passam

pelo crivo da consciência. Vanguarda é sinônimo de revolução, de experimentação de novas formas, de modificação dos rumos do mundo, de despertar o leitor quando as formas em uso já não atendem mais os anseios.

Ferreira Gullar e H. Dobal são nomes representativos da poesia de vanguarda dos nossos tempos. Suas experimentações com a linguagem incorporam formas híbridas, criam novos ritmos e construções perpassadas pela consciência crítica: os poetas vão aos poucos dissecando o lirismo para concentrarem-se na linguagem voltada para os dilemas que a envolve. Em geral, em suas poéticas não há associação previsível do ponto de vista convencional. Seus procedimentos de combinação possibilitam a “desconstrução” do sistema normativo da língua: palavras e termos são arranjados de modo peculiar, apontando, em muitos casos, para a ausência de articulação do ponto de vista lexical, e aparente falta de lógica do ponto de vista semântico. Com isso, ao mesmo tempo em que desencadeia conflitos em nossos códigos interpretativos, abre-nos um leque de possibilidades de leitura.

Benjamim na década de 30 do século XX demonstrara, por meio da poesia de Baudelaire, que a cidade pode ser lida a partir da própria modernidade. Verificaremos, então, se os poetas Ferreira Gullar e H. Dobal, ao se debruçarem sobre a cena urbana, são capazes de registrar imagens de espaços da cidade de São Luís anunciadoras de um passado que lateja por entre vestígios e fragmentos, espaços corroídos pela indiferente passagem do tempo, sem renegar a dinâmica da cidade que, gradativamente, incorpora novos traçados.

3.2 Entre percepção e memória, a cidade

O modo de rememorar a cidade depende da forma como o escritor é sensibilizado por lembranças de espaços de vivências particulares ou sociais. Depende, sobretudo, do impacto das lembranças no ato da rememoração. De acordo com esse raciocínio, a cidade pode ser sentida sob duas perspectivas: na condição de integrante do lugar, numa relação de cumplicidade com os espaços de vivências e na condição de observador numa postura distanciada, cujo olhar interrogativo paira sobre marcas de vivências do Outro. É a partir desses modos de interação com a cidade que propomos analisar posteriormente a obra de Ferreira Gullar e de H. Dobal.

O eu poético gullariano desloca-se no plano memorialístico para o espaço citadino encravado em outra temporalidade: o das vivências da infância e da adolescência para repensá-lo sob a ótica do contexto atual; em Dobal, o sujeito reporta-se ao mesmo espaço de Gullar: a cidade de São Luís, e repensa a memória da cidade a partir de elementos

urbanizados. Em ambas as situações, a memória é perpassada pela percepção, possibilitando-nos a reflexão sobre permanências e rupturas dos lugares gerados por meio de suas formas de sentir a cidade.

A inconstância dos espaços é a marca da cidade moderna, mas o homem também é composto por mudanças, por isso, ao sujeito é possível construir a si próprio, ao tempo em que constrói as coisas percebidas. A percepção é influenciada pelo lugar de onde o sujeito se enuncia, bem como, da posição de proximidade e de distanciamento em relação às coisas percebidas.

A experiência da escrita da memória é sempre posterior à percepção e distancia-se dela por meio de processos mentais em que entra em ação o imaginário, desencadeando a transmutação de imagens do mundo em imagem poética, permeadas de subjetividade. Desse modo, os fatos, ao ser rememorados, não são retomados de forma idêntica ao ato de percebê-los. Mas apesar do distanciamento entre o instante da percepção e o momento da rememoração, por conseguinte, da escritura, a percepção é importante na leitura que o escritor faz da cidade.

A representação da cidade na literatura depende do modo como o escritor faz do espaço urbano “um objeto que precisa ser decifrado, uma escritura que precisa ser lida”, assevera Ferrara (1988, p. 41). Aquilo que está sobre o texto-cidade: a cartografia urbana desnuda aspectos históricos e culturais, bem como, o cotidiano de vivências particulares e sociais por entre espaços, cujos rastros permanecem latentes dando ciência da relação que o homem estabelece com e na cidade.

O ambiente urbano é um complexo de signos: os formais (a própria forma do objeto construído), os linguísticos (nome das ruas), os de propaganda (cartazes), os indicadores de direção, os estéticos (os materiais empregados, as características estilísticas de fachadas, jardins, iluminações, etc.), os contextuais (a situação urbana em que se localiza) e os signos usuários (a especificidade dos comportamentos humanos tomados como signo). (FERRARA, 1988, p. 45)

A cidade não pode ser concebida unicamente como agregações populacionais e demarcações funcionais. Comparada a um livro, a cidade permite a apreensão de seus significados mediante a leitura/uso, sendo o próprio uso passível de leitura. Os signos urbanos configuram-se como uma via de representação simbólica da cidade pautada em sociabilidades, por isso capaz de por em cena experiências individuais e interpessoais vivenciadas em espaços de acolhimento. Além disso, o registro literário decorre da leitura feita dos espaços e de formas urbanas, cujas singularidades dão testemunho de

acontecimentos que se perpetuam no imaginário social. Pesavento (2002, p. 16) diz que os “traçados de ruas e praças são, sem dúvida, o registro físico de uma cidade, mas também são um modo de pensar sua linguagem. Portanto, o espaço é sempre portador de um significado, cuja expressão passa por outras formas de comunicação”.

Desse modo, por meio da percepção, diferentes intérpretes debruçam-se sobre a linguagem da cidade, e a intercomunicação de suas leituras é possível. Em *Cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino (1990), o viajante Marco Polo descreve ao Imperador dos tártaros, Kublai Khan, singularidades de espaços citadinos visitados por ele, tendo o cuidado de advertir “que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve” (p. 59), no entanto, para descrê-la é preciso apropriar-se de um discurso que seja preenchido com os conteúdos da própria cidade.

Os registros que os artistas da palavra fazem da cidade resultam das leituras que dela fazem, consubstanciadas com suas subjetividades, cujas singularidades dependem do tipo de relação que estabelece com os espaços. Suas cidades construídas com linguagem são feitas de permanências e rupturas inscritas na própria cidade: de conquistas que se exibem em monumentos, de culturas diversas que se intercambiam, da memória inscrita em seus ângulos, em fachadas de prédios, calçamentos, esquinas, becos, ruas, ladeiras... A cidade também é feita de relatos, de experiências, da banalidade cotidiana, tudo composto em fragmentos dispersos por suas páginas. Enquanto registro apresenta-se em letras suntuosas que invariavelmente vão ao encontro dos passantes ou em borrões, rasuras que exigem deciframentos.

O texto-cidade, visto por esse prisma, ultrapassa a condição de mera estrutura em pedra e cal, cujo sentido recai sobre si mesma, para adquirir valor que se confirma pela medida dos acontecimentos e pela trama das relações humanas.

Para além das muralhas, a cidade-texto da modernidade mostra-se como uma serpente em convulsão, que se metamorfoseia devorando tudo e a todos, um labirinto de ruas, canos, fios e redes que polui e compromete a capacidade de enxergar. O magma urbano compromete ainda a interação, posto que segrega e dilui as pessoas tornando-as sem rosto no contexto da agitação cotidiana.

Mas a dinamicidade do urbano não pode ser vista apenas em seu aspecto de tensão. Se ela é requerida pela modernidade, então exige de nós formas diferentes de lidar com os espaços que nos impactam, uma delas é a dilatação do globo ocular para possibilidades de intercâmbio, um olhar capaz de articular o antigo ao novo, a permanência à ruptura.

Marco Polo diz que “em todos os pontos, a cidade oferece surpresas para os olhos” (CALVINO, 1990, p. 85). Mas o olhar das pessoas logo se desbota, de modo a suprimir os detalhes, “é como se examinassem uma página em branco [...] exceto quando pegas de surpresa” (Ibid, p. 86). A visibilidade dos contornos urbanos se sustenta a partir de uma cadeia de percepção que se processa por meio da desautomatização do olhar. Em meio à amplitude de cenas impactadas pela visão cotidianamente, é preciso conferir-lhes significados, para tanto a percepção necessita selecionar e organizar imagens que acredita ser relevantes ao olhar, bem como aos demais órgãos sensoriais. A propósito da importância do olhar:

A cada instante, há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, um cenário ou uma paisagem esperando para serem explorados. Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação aos seus arredores, às seqüências de elementos que a ele conduzem, à lembrança de experiências passadas. (LYNCH, 1997, p.25)

A visibilidade dos contornos urbanos se sustenta por meio de uma cadeia de percepção que envolve todos os sentidos. Em meio à amplitude de cenas impactadas pela visão cotidianamente, é preciso conferir significado ao que é percebido. Sendo a cidade lócus de imagens sígnicas, permite que suas curvas sejam desveladas sob diferentes ângulos. Para além de sua camada superficial, imagens-linguagem do não impresso aguardam por decifração. Entra nesse processo o armazenamento de vivências na página urbana que o observador carrega consigo.

Ocorre que o mundo moderno se mostra envolto por um desmedido fluxo, impulsionando as pessoas a movimentos cada vez mais velozes, provocando uma neblina na visão, tornando o olhar automatizado. O cotidiano leva os sujeitos a reclinar-se sobre o seu próprio universo, sendo incapazes de olhar a sua volta, de contemplar a paisagem que contorna a cidade ou de interagir com os espaços que a circunscrevem. Faz-se, então, necessário um olhar tátil, singularizado, sendo os artistas da palavra os que melhor o dispõem.

Na experiência perceptiva, o que leva ao contato com as imagens é a relação entre o escritor e as coisas suscitadas. Por esse motivo, perceber imagens implica uma espécie de presença que pode superar o contato direto, no instante em que a presença seja mantida pela permanência das coisas no indivíduo. Dessa forma, é possível o diálogo com o passado por meio da percepção e, por conseguinte, por processos de ativação da memória.

A percepção urbana é uma prática cultural que concretiza certa compreensão da cidade e se apoia, de um lado, no uso urbano e, de outro, na imagem física da cidade, da praça, do quarteirão, da rua, entendidos como fragmentos

habituais da cidade. Uso e hábito, reunidos, criam uma imagem perceptiva que se sobrepõe ao projeto urbano e constitui o elemento de manifestação concreta do espaço. (FERRARA, 1988, p. 03)

Uma das formas de ler a cidade-texto é direcionar a percepção a espaços que guardam marcas identitárias e de memória social, bem como, da cultura e dos costumes já consolidados, possíveis de ser ressignificados por meio de experiências de uso que sugerem no momento da enunciação. Desse modo, a percepção opera com forças contínuas e descontínuas; com permanências e rupturas; territorialidades e desterritorialidades.

Joaquim Manuel de Macedo soube como ninguém trazer à tona a fisionomia social da capital do Império. Em *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* (2009), Macedo relata episódios curiosos e costumes do cenário político da capital fluminense, mas o que nos chama a atenção é que direciona o olhar para construções arquitetônicas que conservam marcas de histórias e de tradição familiar, bem como a espaços, muitos deles, já naqueles tempos, ameaçados de demolição, como o morro do Castelo. Em *Memórias da Rua do Ouvidor* (2005), capta o burburinho da “rica, bela e ufanosa dama” que, como ele mesmo diz, munido da “autoridade de memorista-historiador”, expõe “ao público a Rua do Ouvidor” que nascera acanhada à entrada do mar, mas se tornara “atual rainha da moda, da elegância e do luxo” (MACEDO, 2005, p. 10).

São memórias que se iniciam com a reconstituição histórica da origem da Rua, da mudança de nome, seguida do traçado que delineia seu percurso. Influenciada pela efervescência parisiense, a Rua do Ouvidor transforma-se em centro comercial, espaço disputado pela elite carioca. Temos em Macedo o deslumbramento, ainda tímido, ante o processo de mudança por que passa a então capital do Brasil.

Muito da literatura feita no Brasil até final do século XIX contempla a cidade revestida de lirismo provinciano. Por ser o Brasil, nesse ínterim, nação periférica, a maioria das tramas ficcionais apresenta a cidade com mero caráter ilustrativo, cuja moda e costumes franceses passam a desfilar em ruas estreitas e ladeiras, destoando da verdadeira realidade brasileira. Machado de Assis é desse contexto, mas distancia-se dele: apresenta-nos a teia de relações sociais da capital fluminense, desnuda os vícios e a hipocrisia da sociedade de seu tempo.

Machado nunca morou em outro país e as poucas vezes que se ausentou do Rio de Janeiro foi para buscar ares mais amenos devido a problemas de saúde, portanto, Machado conhecia como ninguém a geografia da capital do Império. A cartografia do Rio em suas obras envolve o Morro do Livramento, o Largo do Machado, o Cosme Velho, espaços de vivências particulares do escritor que transpuseram as páginas reais para o plano ficcional.

Santa Teresa (lugar de clima ameno que abrigava residências de arquitetura elegante), o Botafogo (considerado no passado o bairro da aristocracia), dentre outras localidades, além de ladeiras, becos, igrejas, teatros, que se eternizaram nas páginas de contos, crônicas e romances machadianos.

Quando ainda não se pensava em preservação da memória urbana, Machado já demonstrava preocupação com os elementos da cidade carioca que, deteriorados ou estigmatizados, corriam o risco de ser eliminados da conjuntura da cidade. Assim como Macedo, Machado dá visibilidade ao Morro do Castelo, presencia o prenúncio de sua demolição para que o ar circulasse livremente na cidade, como de fato ocorreu em 1890. Não deixou também de suscitar a memória individual quando, por meio de Rubião, em tom nostálgico, revisita o subúrbio da cidade até as proximidades do Morro do Livramento, mediações em que morou quando criança.

Assim como em Machado, com Lima Barreto a cidade toma contornos que ultrapassam a vida mundana da capital carioca. Sua visão crítica contempla aspectos culturais, bem como, as relações interpessoais que se efetivavam na então capital do país. Lembra Pesavento (2002) que Lima Barreto denuncia de forma caricatural o jeito afrancesado da elite carioca, a obsessão pela farda e pelo emprego no funcionalismo público adquiridos por intermédio de pessoas influentes. Situações buscadas até as últimas consequências porque delas advinha *status* social.

Como um *flâneur*, Lima Barreto registra também as transformações urbanísticas pelas quais passara o Rio de seu tempo. Tais registros mostram-se com um tom sarcástico, em face às mudanças pelas quais passara a paisagem urbana carioca, ao mesmo tempo, demonstram preocupação com o dinheiro público investido em obras que não chegavam a ser prioritárias. Lima Barreto denuncia que o Rio, para moldar-se à imagem parisiense, passara bruscamente por um processo de embelezamento e higienização, no entanto, o subúrbio continuava estigmatizado e renegado pela administração pública. Denuncia também a dissimulação da sociedade carioca em manter as aparências de uma cidade uniforme, homogênea, digna de ser reflexo da Cidade-luz. Ao trazer à tona as duas faces do Rio de Janeiro, Lima Barreto toma a Cidade Maravilhosa como metonímia das demais cidades brasileiras e desmascara um Brasil ocultado pela máscara do sistema e da elite. Desnuda a hipocrisia social que segrega e estigmatiza negros, mestiços e pobres e que empurra a miséria para debaixo do tapete.

Pudemos constatar com esse recorte, que a cidade desnuda-se e a linguagem literária a recria, procurando manter “a marca, o índice de um contexto assinalado [...] pela experiência de usos que aquele espaço sugere” (FERRARA, 1988, p. 68). Mas vale lembrar que o escritor

é dotado de liberdade para intervir sobre a realidade, modificando-a por meio de suas impressões e do imaginário. Assim, a experiência perceptiva do escritor é capaz de expressar peculiaridades captadas pela sensibilidade de quem desbrava paisagens sempre renovadas.

O artista da palavra reconhece os espaços de vivências a partir do presente, a partir do modo como as lembranças são revividas. Isso significa que as reminiscências vão estar marcadamente comprometidas com as circunstâncias do mundo moderno que agrega um contingente de aceleradas transformações que repercutem no tecido urbano. Essa delicada questão leva-nos a refletir sobre o sintoma da cidade moderna, cuja dinâmica espacial tende a arrastar referências, ameaçar o passado histórico, destruir memórias.

3.3 Rememoração da cidade em tempos de cidades multiiformes

Halbwachs (2006) ao se referir à relação entre os sujeitos sociais e os espaços urbanos afirma que as alterações no ambiente comprometem a rememoração. Assim, quanto mais os lugares se mantêm intactos ou pouco alterados, maior probabilidade de formar imagens sólidas nas lembranças que se tem dos lugares de referência, isso porque espaços geográficos de vivências particulares e coletivas são também responsáveis pela identidade do sujeito. Mas como garantir a solidez dos espaços urbanos em um mundo de rápidas transformações?

A modernidade é marcada por instabilidade e imprevisibilidade. O mundo presencia no campo das ciências os primeiros impactos da modernidade. A teoria psicanalítica de Freud desloca as estruturas da sociedade e, conseqüentemente, da posição do homem diante de si e dos outros, ao provar que a noção de sujeito não mais corresponde a de um ser cartesiano, racional, controlador do próprio discurso, ao contrário, o sujeito é um ser lacunoso e fragmentado, por isso, marcado por uma incessante busca de completude.

A descontinuidade defendida por Einstein altera o que parecia indissociável, tornando o objeto fracionado em suas partes, bem como, relativizada a noção espaço/temporal.

A ciência antiga que privilegiava a invariância cederá lugar à nova ciência, metaforizada pelo fogo: chama que desencadeia a incessante agitação na percepção do mundo. Ademais, a ciência é sacudida pelo deslumbramento de que *tudo se desmancha no ar*⁷, tudo tem um fluxo que deságua no contingente. O modo de olhar para o universo fez o homem reconhecer que nada mais ocupa a posição central e determinante nesse cenário. A

⁷ A modernidade “é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia”. BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 24.

duração dos eventos depende da posição e situação vivenciada pelos sujeitos sociais, cuja temporalidade não está atrelada ao tempo objetivo.

Para além da ciência, no meio econômico, o surgimento da técnica decorrente da 2ª Revolução Industrial contribui para mudanças significativas no mundo, dentre elas a emergência da sociedade guiada pelos bens de consumo. Como agravante, a experiência do holocausto do pós-guerra instaura no mundo sentimentos de insegurança e de incertezas, levando o homem a afastar-se das referências que davam sustentação a sua caminhada e a procurar refúgio na clausura de si mesmo.

A modernidade passara a incorporar novas formas de vida, o que era antes fixo, seguro, tornara-se movente, descontínuo. Bauman, em *Modernidade líquida* (2001, p. 08), apropria-se da fluidez para simbolizar a era moderna. “Os fluidos se movem facilmente. [...] Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos são alterados – ficam molhados ou encharcados[...]”.

Mas a modernidade não foi ‘o derretimento dos sólidos’ desde o começo?”, pergunta Bauman (Ibid, p. 09). A poesia de Baudelaire, no final do século XIX, já situa o sujeito poético em vias públicas que vai desvelando o mundo impactado pela mudança, mundo possível de ser abarcado pelo olhar: multidão, bulevares, galerias. No âmago da efervescência parisiense: do contraste, do efêmero, o poeta tem consciência da perda da totalidade, pela fragmentação e dispersão.

O pensamento impactado pela contingência, bem como pelos acontecimentos econômicos e políticos impulsionou gradativamente a derrocada de um mundo em que o homem fora arremessado a contextos que não reconhece como seu, mas como algo apartado de si, estranho e hostil. Os espaços urbanos também sofrem os impactos do escoamento da era moderna. Ajustam-se à forma dos sólidos, mas estão propensos a constantes alterações.

Na conferência intitulada *A metrópole e a vida mental* de 1903, Georg Simmel (1987) assevera que a multiplicidade de imagens pulsantes nas cidades opera diretamente no psiquismo humano causando-lhe impacto.

Ao contrário do comportamento do homem provinciano, o homem urbano além de manter um distanciamento em relação ao outro, nutre-se de aversão, estranheza e repulsa recíprocas, denominado por Simmel de reserva, uma espécie de reação psíquica capaz de proteger o homem dos incessantes estímulos visuais e outros impactos comunicativos da vida moderna. É também vista como defesa contra a violenta transformação da paisagem urbana que cotidianamente exige da consciência um desgaste maior, ou como diz o antropólogo

(1987, p. 12), um apelo intenso aos “fundamentos sensoriais da vida psíquica”, desencadeando um mecanismo de defesa conhecido como *atitude blasé*.

Essa atitude mental dos metropolitanos um para com o outro, podemos chamar, a partir de um ponto de vista formal, de reserva. Se houvesse, em resposta aos contínuos contatos externos com inúmeras pessoas, tantas reações interiores quanto as da cidade pequena, onde se conhece quase todo mundo que se encontra e onde se tem uma relação positiva com quase todos a pessoa ficaria completamente atomizada internamente e chegaria a um estado psíquico inimaginável. (SIMMEL, 1987, p. 17)

A reserva apontada por Simmel constitui-se de um processo gerador de individualização. Na conjuntura urbana, a estranheza ou sugestionabilidade tomada em excesso gera uma realidade alheia em relação ao outro que inviabiliza a somatória, repercutindo de forma sensível no psiquismo. Ao se confrontar com a estranheza que configura a vida na cidade, o sujeito volta-se para dentro de si, exigindo dele próprio modos reformulados de convivência.

Christopher Lasch em *O mínimo eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis* (1984) diz que o descompromisso emocional funciona como *estratégia de sobrevivência psíquica* ou estranheza e repulsa recíproca, como queira Simmel. Para Lasch, a cultura do consumismo da sociedade pós-industrial é a causadora desse mecanismo de defesa que resulta numa individualidade que se assemelha ao narcisismo. O consumismo gera no indivíduo uma ansiedade em desmedida, alterando as formas cotidianas de relacionamento em sociedade. Nas sociedades de consumo, a percepção deixa de recair sobre o bem comum, sobre a vida humanizada em sociedade, para se concentrar no próprio eu, bem como, em imagens que se exibem aos turbilhões em forma de mercadorias, tudo isso corroborando para o apagamento das “fronteiras entre o indivíduo e seu meio”.

Como nos diz a lenda grega, é esta confusão entre o eu e o não-eu – e não o ‘egoísmo’ – que distingue o apuro de Narciso. O eu mínimo ou narcisista é, antes de tudo, um eu inseguro de seus próprios limites, que ora almeja reconstituir o mundo à sua própria imagem, ora anseia fundir-se em seu ambiente numa extasiada união. (LASCH, 1984, p. 12)

O comportamento narcisista não se confunde com o egoísmo, menos ainda se limita a uma crise existencial. Apresenta uma dimensão mais complexa, posto que implica a substituição de um mundo de plena sustentação e confiança para um mundo de “imagens oscilantes”, e deslizantes. No novo mundo, ampliado e difuso, a identidade não mais está vinculada à certeza de “um mundo público durável”. A relação do homem consigo mesmo e

com a realidade exterior gera uma identidade performada em imagens refratadas, “imagens insubstanciais, de ilusões cada vez mais indistinguíveis da realidade”, diz Lasch (ibid, p. 22).

Explica Gilles Lipovetsky em *A era do vazio* (2005) que a *revolução narcisista* ou *revolução interior* da modernidade é um estado de indiferença a acontecimentos exteriores, sobretudo em relação aos trágicos, decorrentes da banalização de inúmeras catástrofes cotidianas que, irremediavelmente, presenciamos. E acrescenta que

o narcisismo foi gerado pela deserção de generalizada de valores e finalidades sociais, ocasionada pelo processo de personalização. A anulação dos grandes sistemas de sentidos e o hiperinvestimento no Eu andam de braço dados. [...] É a revolução das necessidades e sua ética hedonista que, atomizando suavemente os indivíduos e esvaziando aos poucos as afinidades sociais de seus significados profundos, permitiu que o discurso psi se enxertasse no social e se tornasse um novo *éthos* de massa. (LIPOVETSKY, 2005, p. 34/35)

Bauman (2001) complementa dizendo que o meio urbano não é civil, na perspectiva do exercício de civilidades, haja vista que se transformara em lugares para serem bocados rapidamente. O meio urbano está repleto de espaços que o sociólogo denomina de *templo do consumo*. Cita como exemplo a praça *La Défense*, em Paris. A praça é um espaço destituído de acolhimento que “desencoraja a permanência”, posto que um espaço extremamente amplo, mas vazio, as pessoas se revezam rapidamente ao redor dela. A praça se dá como espetáculo, seus bancos que deveriam abrigar o seu interior para que pudesse ser desfrutada, estão dispostos a uma certa distância, em espaço acima da altura da praça, como se o lugar apropriado para assistir a cena que se reveza rapidamente.

Citemos como exemplo de espetacularização e consumismo, espaços que abrigam conjuntos arquitetônicos seculares. Enquanto lugar de passagem, os turistas são seduzidos pelas mesmas atrações e os reconhece como tais: vão em busca de deleite e para a compra de *souvenirs*. Não obstante, são espaços, assim como a praça parisiense, imponentes e inacessíveis a reflexões, menos ainda para o estreitamento de laços de convivência. Se espaços revitalizados são destituídos de sentidos para os visitantes, com maior vigor são aqueles alojados fora de cercaduras posto que não dispõem de cuidados.

Compartilhar o espaço físico com outros atores que realizam atividade similar dá importância à ação, carimba-a com a ‘aprovação do número’ e assim corrobora seu sentido e a justifica sem necessidades de mais razões. Qualquer interação dos atores os afastaria das ações em que estão individualmente envolvidos e constituiria prejuízo, e não vantagens para eles. não acrescentaria nada aos prazeres de comprar e desviaria corpo e mente da tarefa. (BAUMAN, 2001, p. 114)

O espaço público passara a ser lócus do consumismo, tarefa eminentemente individual. Locais apropriados à brevidade, cuja presença é meramente física e destituída de subjetividade, logo, os elementos urbanizados passam a ser destituídos de expressão simbólica aos visitantes apressados e desavisados.

O comportamento humano pautado na escolha individual da primeira modernidade almejava tão somente “usar sua nova liberdade para encontrar o nicho apropriado e se acomodar”, diz Bauman (2001, p. 13), ou seja, o desejo era instaurar uma nova remodelação do mundo ou uma *realocação*, porém, a liberdade tomou proporções por demais ousadas, afastando o homem cada vez mais para longe de qualquer acomodação.

A linha do bordado, outrora enovelada em uma única direção proporcionando uma espessura lisa de fios acomodados, cederá lugar à comunidade *rizomática* que, de modo tentacular, estabelece conexão com outros pontos de ramificações, impedindo qualquer forma de fixação. Diante da *fluidez* da modernidade, os arquétipos perderam sua obviedade; o homem moderno, a confiança em um mundo sólido. Nossos pensamentos passaram a trilhar por caminhos furtivos, sem que jamais pudessem ser inteiramente reagrupados.

Diante do mundo de rápidas transformações, podemos dizer que o homem moderno se dissipa em fragmentos e flutua no redemoinho da personalização. Acrescenta Lipovetsky (2005, p. 37), o narciso da modernidade “não mais encontra imobilidade diante da sua imagem fixa”, volteia inquieto em torno de sua imagem, potencializando-a, “numa busca interminável de Si Mesmo”.

Se a realidade exterior não oferece mais proteção, então o indivíduo, silenciosamente, dobra-se sobre si, em um processo novo de interiorização. O mundo de movências aceleradas induz-nos a novos modos de convivência, impostos por diferentes fatores de sociabilidades que, gradativamente, empurram a convivência interpessoal cada vez mais para longe. O processo de personalização tende a afastar as ações de vida coletiva, posto que o homem está cada vez mais atento a si mesmo.

O indivíduo proclamara o direito de ser livre, de realizar-se pessoalmente, de romper com a tradição e com o sagrado. Ainda que o tempo coletivo se manifeste como uma necessidade, o individual se impõe alicerçado pela exigência dos novos tempos: o processo de rápidas mutabilidades. A liberdade é uma *faca só lâmina*, liberta, ao mesmo tempo aprisiona: ao tempo em que o homem conquista o direito de guiar seu próprio caminho, carrega consigo o peso da responsabilidade sobre suas decisões. A atitude de seguir seu curso sem deuses para conduzi-lo, retira-lhe os vínculos e, no lugar, ergue-se a muralha da solidão. O eu tem

buscado investimento pessoal e respostas para o conhecimento de si que apartam-no do mundo num processo narcisista, que remete ao mecanismo psíquico de defesa contra os transbordamentos da vida moderna.

Anthony Giddens revisitado por Balman (2001, p.31) esclarece que “somos homens e mulheres preocupados com o nosso universo particular, que refletimos sobre nossas conquistas ou as que estão por vir, ‘olhando de perto cada movimento que fazemos’”. O homem moderno é indiferente à revolução e a qualquer tipo de atividade que vise ao reconhecimento da coletividade. Sua conquista é de outra natureza: movimenta-se com rapidez em torno de si, avocando situações que o distancie dos demais membros da comunidade à qual pertence.

A personalização compromete também a sensibilidade para com a memória da cidade acolhida em espaços e fatos urbanos que guardam marcas da memória social. A conduta do homem moderno no espaço urbano é impactada pela individualização e fragmentação do eu. Além da efemeridade das coisas, da dinâmica espacial e do deslocamento do próprio homem em relação ao espaço, que leva o sujeito à sensação de vazio, instaurando incertezas. Desse modo, à proporção que a cidade se torna labiríntica, há uma tendência de o homem apartar-se de suas raízes, gerando empobrecimento de experiências e de vínculos afetivos, dado ao automatismo da vida cotidiana.

Diante do turbilhão moderno, questionamo-nos se, de alguma forma, o homem poderia se imunizar do alheamento e de *repulsa mútua* em relação ao outro, gerado pelos excessos da vida moderna. José Miguel Soares Wisnik em *Cidade, subjetividade, poesia* (2009) responde-nos que o poeta moderno é, sim, capaz de se desviar desse tipo de acomodação. Talvez, eu diria, pelo modo peculiar com que vê as coisas. Sua percepção assemelha-se à da criança que tudo vê de forma acentuada: um buraco na parede, por exemplo, ao passar pelas retinas da criança, ou do poeta, é possível de se transformar em um barco recheado de sonhos. A visão infantil e do poeta, é capaz de dar amplidão às coisas percebidas; ver o que nós, simples mortais, não conseguimos enxergar.

O poeta moderno é excitado por nervos que não cessam de reagir ao mundo com o qual interage, não para desencadear alheamento às coisas e às pessoas, como rege o pensamento de Simmel, mas sim para instigar reações perceptivas, motivadas por uma carga intensa de subjetividade para suportar o mundo, cuja sensibilidade se reveste, algumas vezes de saudade, outras de gratidão ou compaixão. Wisnik vê, então, a poesia moderna dotada de um campo de forças capaz de desviar o poeta da *atitude blasé*.

essa questão é crucial para a poesia moderna: trata-se, nela, de expressar e dar forma à sensibilidade num ambiente de insensibilidade, ou melhor, num ambiente em que a sensibilidade é inseparável, no próprio sujeito, da proteção insensibilizante. Se o blasé se compraz no estado de insensibilização do qual ele se faz o índice típico e atípico, o poeta moderno é, de certa forma, o quase blasé compulsório que, no entanto, examina a fundo as condições a que está submetido, a ponto de extrair delas um saldo inesperado. (WISNIK, 2009, p. 107)

O poeta também combate os perigos da indiferença no instante em que expõe seus nervos às nervuras da cidade, de modo que sua *flânerie* o liberta da automatização do olhar. A cidade não se desbota aos olhos do poeta, antes, se lhe apresenta com estímulos diversos que perpassam por todos os sentidos, cujo transbordamento se processa por meio de imagens poéticas, “é como se ele estilizasse ironicamente a situação neurótica do indivíduo que não aguenta a felicidade, que se espanta com a felicidade e que a recusa como uma ameaça à sua economia psíquica” (WISNIK, *ibid*, p. 115).

O poeta moderno passa, então, a representar a cidade na literatura adotando diferentes formas de reação. A nova *flânerie* desautoriza o tom nostálgico e impõe ao artistas da palavra novas formas de lidar com a percepção, por conseguinte, com a rememoração, cujas feições se diferem da cidade que enchiam as páginas de Baudelaire e Balzac, Macedo e Machado de Assis. O movimento do *flâneur* moderno reduz a carga emocional investida sobre o coletivo e a intensifica sobre o individual. Ao negar o coletivo, como narciso, o homem mergulha dentro de si em busca de respostas (talvez não encontradas), não para o caos que se instaura de modo incessante no mundo exterior, mas talvez para tentar unir os fragmentos de si mesmo em meio ao mundo de realidades e de homens estilhaçados.

O eu é sobrecarregado com a tarefa impossível de reconstruir a perda integridade do mundo; ou, mais modestamente, com a tarefa de sustentar a produção de sua identidade; de fazer por si próprio o que antes era confiado à comunidade nativa. De fato, é agora dentro do eu que essa “comunidade nativa”, com seus quadros de referência se constroi. É somente dentro do trabalho de imaginação do eu que tal comunidade encontra sua existência, necessariamente precária. (BAUMAN, 1999, p.107)

Se a missão de reconstituir os quadros de referência é tarefa individual e se é somente no interior do ser que esse trabalho é possível, então, a reconstituição é, invariavelmente perpassada pelo imaginário. Dessa forma, podemos dizer que o labor literário é o que melhor expressa esse tipo de gestação. É grande a incidência de obras literárias que se desdobram em procedimentos poéticos que põem em cena o sujeito de posse de lembranças de vivências com e na cidade, mas com trajetórias marcadas por passos que giram em torno dele próprio.

Mesmo os procedimentos que sobrevivem acerca do que há em comum, a citar as preocupações com alguns elementos identitários, não evitam escapar o que é individual, posto que é inviável manter unificado o que é fragmentado.

A *guinada subjetiva* moderna, expressão tomada de empréstimo de Sarlo (2007), ressoa na poética memorialística, de maneira que o eu passa a ser o foco para onde todas as atenções recaem, tendo implicação “nas suas relações consigo mesmo e com o seu corpo, com os outros, com o mundo e com o tempo”, assevera Lipovetsky (2005, p. 32).

A cidade serve de referência sócio-cultural, cujos vínculos com o homem se efetivam por meio de sentimentos que reforçam o caráter de pertencimento, mas a atitude de seguir seu curso sem deuses para conduzi-lo, retira do poeta moderno a estabilidade, desprende a teia de relações ancoradas no coletivo e, no lugar, ergue-se a muralha do individual, de modo a gerar sentimento de complementaridade (com os espaços de pertencimentos, não com os sujeitos sociais), expresso pelos poetas de diferentes maneiras: Bernardo Soares, o quase heterônimo de Fernando Pessoa, diz:

Não há diferença entre mim e as ruas para o lado da Alfândega, salvo elas serem ruas e eu ser alma, o que pode ser que nada valha, ante o que é a essência das coisas – uma designação igualmente indiferente na álgebra do mistério. (PESSOA, 1999, p. 48)

Entre o sujeito poético e a cidade, coabitam mistérios que não convêm ser questionados. Bachelard (1993, p. 104) afirma que a relação homem/cidade assemelha-se à do pássaro em relação ao ninho, são vínculos de vida e morte, por isso, o homem a habita como “refúgio absoluto”. Se o pássaro faz o ninho, aparentemente num ambiente frágil, é porque tem o instinto de confiança, diz Bachelard. A seu modo, na poética gullariana o sujeito reconstrói sua cidade sob o impulso da confiança e, nela, “fecha-se sobre si mesmo, retira-se, encolhe-se, esconde-se, entoca-se e a habita como *refúgio absoluto*: a cidade está no homem/quase como a árvore voa/no pássaro que a deixa”, diz Gullar (2004, p. 290/291)

Segundo Le Goff (1996, p. 434), outrora elementos urbanizados tinham a finalidade de estreitar os laços sociais por meio da preservação da memória coletiva. Inscrições em pedra ganhavam visibilidade porque enalteciam imagens de soberanos. Com o poder que lhes competia, iam além, convocavam suseranos para registrarem seus feitos, suas genealogias “dignos de fornecer exemplos memoráveis aos homens do futuro”, enquanto a memória privada, por ser impregnada de vivências cotidianas, era renegada.

Na modernidade, modificaram-se as relações com a memória da cidade. Enquanto organização social, a cidade registra em suas formas, curvas e traçados, marcas de vivências que permitem aos sujeitos sociais nutrir sentimento, afetos por edificações e espaços que guardam histórias de vivências pessoais. Assim, os sujeitos embora compartilhem a mesma cidade, suas memórias guardam particularidades de lugares, cujos sentimentos somente a pessoa é capaz de exprimir.

Um monumento em si, tem uma materialidade e uma historicidade de produção, sendo possível, portanto, de datação e classificação. Mas o que interessa a nós, quando pensamos o monumento como um traço de uma cidade, é a sua capacidade de evocar sentidos, vivências e valores. (PESAVENTO, 2002, p. 16)

Os sentidos aos quais Pesavento se refere estão relacionados a sensações que determinados elementos urbanizados representativos são capazes de despertar no sujeito por estarem interligados por vínculos afetivos. Um rio, por exemplo, que apresente valor social por seu caráter de navegação, de economia, pode ultrapassar a esfera do público, passando a ter valor particular se se considerar a relação de cumplicidade estabelecida com quem rememora, do mesmo modo uma rua, uma praça, uma ladeira.

Essa memória está ligada a fatos que prolongam um antes no agora que os impede de ser apenas instantes. Espaços sentidos dessa forma são considerados por Rossi (2001) *patrimônios pessoais* porque guardam significados de vivências particulares que se transformam em *Bens pessoais*. Edificações e espaços urbanizados são dotados de valor que se estende ao usuário, retirando-lhes o caráter de meros objetos físicos.

É inegável que os elementos urbanizados podem gerar impressão contrária. Se estiverem associados a lembranças desagradáveis, é possível que o sentimento seja de aversão, entretanto, “essas experiências e a soma dessas experiências também constituem a cidade”, diz Rossi (2001, p. 16). Explica que a ciência urbana pode estudar a cidade em diferentes áreas do conhecimento, sob diferentes abordagens, mas a cidade “emerge de modo autônomo” quando os fatos urbanos tomados “como construção única de uma elaboração complexa”, nem tudo pode ser compreendido, e o que escapa à compreensão é o que considera “um dos capítulos principais”.

Os monumentos, sinais da vontade coletiva expressos através dos princípios da arquitetura, parecem colocar-se como elementos primários, pontos de referência da dinâmica urbana. Princípios e modificações do real constituem a estrutura da criação humana. (ROSSI, 2001, p. 04)

Devido aos vínculos que se formam entre o homem e os fatos urbanos, bem como, com os espaços de afetividade, quanto mais apartado de espaços de enraizamento, mais o homem se sente atraído por eles. Mas o traçado da cidade moderno dinamiza-se velozmente, com tendência a arrastar formas, referências particulares, histórias e memórias.

Adverte-nos Bauman (2005, p. 100) que, “sem aviso, as paisagens e perfis urbanos a nós familiares em que costumávamos lançar as âncoras de uma segurança duradoura e confiável” tem sido gradativamente desfeitas. Por isso, o homem pode ter a sensação de desamparo estando ele dentro ou fora da cercadura da cidade da terra-infância. Como o exilado dentro da própria cidade de origem, o eu é invariavelmente, intimidado e obrigado a se reconhecer mediante o processo de interiorização, assim, somente o retorno – via memória – a lugares de acolhimento, é capaz de lhe redimir.

Então, podemos dizer que o mergulho dentro de si em busca de espaços de enraizamento pode funcionar como mecanismo de defesa e proteção à revelia da reversa de Simmel, uma forma de reação contra os excedentes da vida moderna. No entanto, é pertinente esclarecer que a personalização ou narcisismo não significa ausência de engajamento, menos ainda de entrega à volubilidade dos sentidos.

No processo de interiorização o poeta ressignifica o vivido, a partir dos impactos do presente, por meio de uma postura crítico-reflexiva. Além de ser movido por uma percepção sensível, cujas particularidades da *urbe* intercambiam-se como seu mundo interior. Entre as coisas percebidas e o sujeito, ocorre um movimento recíproco, em que as coisas vão ao encontro do ser e vice-versa, de maneira que ambos complementam-se, ao tempo em que se modificam pela interação.

Entendemos que o mergulho dentro de si é também um mecanismo contra aquilo que escoia, fragmenta-se, modifica-se no ritmo intenso da vida moderna; contra a banalização de espaços de referência com tendência à *isotopia geométrica*, no dizer de Henry Levebvre. A cidade

cheia de ordens e de signos, e onde as diferenças qualitativas dos lugares e instantes não têm mais importância. Processo inevitável de dissolução das antigas formas, sem dúvida, mas que produz o sarcasmo, a miséria mental e social, a pobreza da vida cotidiana a partir do momento em que nada tomou o lugar dos símbolos, das apropriações, dos estilos, dos monumentos, dos tempos e ritmos, dos espaços qualificados e diferentes da cidade tradicional. (LEVEBVRE, 2001, p. 83)

O otimismo de Levebvre nos faz pensar que a *miséria mental* que provoca indiferença do homem em relação à cidade do presente e do passado, não consegue deslocar, menos ainda extinguir os espaços de acolhimento. Ainda que tais espaços passem a ter outras funcionalidades, ainda que suas formas sejam alteradas ou que os lugares de pertencimento passem a ser ocupados por outros espaços, eles persistem no interior de quem rememora.

Em Manuel Bandeira a experiência com a cidade revela uma relação de intimidade, cujos espaços são percorridos com passos seguros. Em *Evocação do Recife* (1987), por exemplo, a cidade recebe feições humanizadas, um regaço materno capaz de fundir-se ao habitante do lugar. O olhar do poeta busca na cidade que o vira nascer e crescer, não a memória histórica, nem os sentidos que perpassam as relações sociais. O poeta afasta-se da cidade celebrada pelos seus feitos, indo buscar proteção na cidade das lembranças de infância.

De modo semelhante, em Gullar a escrita da memória da cidade está estritamente relacionada à condição de existência. Sua percepção primeiramente capta as cenas familiares para um posterior transbordamento nas curvas da cidade. O sujeito poético é acometido por um sentimento de posse: “minha cidade sonora [...] cidade que me envenenas de ti”, uma sentimento que estreita a relação com a cidade, atrelado à memória afetiva. Memória guiada por estímulos visuais, táteis, olfativos, sonoros que, por sua vez, sensações sinestésicas que perpassam pelo corpo inundando pele, músculos, artérias.

“A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que reflui das recordações e se dilata”, diz Calvino por meio da voz de Marco Polo (1990, p.14). No processo de rememoração de Gullar, assim como no de Bandeira, a cidade é representada por meio de imagens arquetípicas, cujos espaços acolhedores guardam marcas de convivência, referências, acolhimento.

James Hillman (1993, p.38), em suas reflexões sobre a relação entre *alma e cidade*, afirma que o elo entre homem e cidade é possível porque “restauramos a alma quando restauramos a cidade em nossos corações”, para tanto, é preciso buscar repouso para a alma na e pela cidade, justamente em lugares de intimidade.

Apesar dessa força de atração que suga as pessoas para dentro de seus espaços de enraizamento, não podemos esquecer de que o mundo moderno opera também por meio de forças centrífugas, apartando as pessoas de seus lugares de acolhimento e depositando-as em outros espaços que não refletem suas identidades. O que revela, então, o olhar de fora, cuja proteção está depositada em outra cidade? Seria a cidade capaz de acolher aquele que não se vê refletido em seus espelhos ou o próprio desamparo do sujeito na cidade do Outro torna a percepção, por conseguinte, a memória, destituída de sensibilidade?

Os habitantes do lugar têm com a cidade relação de cumplicidade. Vê com naturalidade as formas urbanas, os padrões culturais, dentre outros aspectos responsáveis pela sua formação por ser sujeito. Em geral, nada questiona porque está atrelado ao meio social por vínculos afetivos moldados por pegadas deixadas em calçadas e ruas, por lastros que se fixam em degraus, em paredes de casas, fachadas de prédios, dentre outros. Bauman (1999, p. 86) diz que os nativos “defendem zelosamente o caráter inegociável, imutável, absoluto mesmo da visão de mundo feita de conhecimento partilhado” (p. 86), por isso muitas vezes sua visão é envolta por uma cortina de neutralidade. Por sua vez, o estranho ao lugar, como o viajante, por exemplo, deixa seu lugar de conforto para adentrar outras paragens, cuja trajetória vai do familiar ao desconhecido.

A peculiaridade da situação do estranho em relação aos nativos não se limita ao fato de não estar ‘afinado’ da maneira certa e à consequente ausência de conhecimento e habilidades relevantes. Não pode ser simplesmente removida pelo processo de aprendizado e autoinstrução. Tal processo está fadado ao autoderrotismo. O mesmo conhecimento que serve de forma tão adequada às funções de vida dos nativos podem muito bem revelar-se inútil para os estranhos mesmos que (e particularmente se) conscientemente absorvidos e assimilados. (Ibid, p. 86)

A situação do viajante diante da terra alheia não se limita à falta de habilidades para lidar com o novo, mas, sobretudo, a dificuldades ou recusas para “apagar sua diferença”, por isso sua insistência em ver as coisas do lado de fora. Por meio de seu estranhamento, deposita o olhar sobre a *urbe* que vai sendo injetado por conteúdos do Outro, porém guiado por imagens do lugar que, de algum modo, o seduz.

Como já foi discutido anteriormente, Bachelard em *Poética do espaço* (1993) defende que a dimensão interior é resultante da relação que o homem estabelece com espaços de intimidade, cuja dimensão se efetiva por meio de viagens arquetípicas a espaços de acolhimento. Essa axiologia implica a *topofilia* (*topos* – lugar + *philia* – paixão) em que lugares de pertencimento estão na base do equilíbrio do ser. Na sua visão, o simbolismo que emana da organização espacial de cidades tocadas pelo estranho ao lugar não o precipita à viagem rumo ao encontro de si mesmo porque certamente ele não encontra em terras distantes suas marcas identitárias.

Por outro lado, a experiência perceptiva do viajante é influenciada por aquilo que lhe causa atração. Toda “reconstituição memorialística”, apresenta caráter vicário, “pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que a viveram de fato”, afirma Sarlo (2007, p. 93). Embora o

viajante pense do lado de fora, que sua experiência não seja direta em termos de convivência e adote postura distanciada, sua visão não é imparcial, nem isenta de subjetividade.

O simples fato de adentrar um espaço que não lhe pertence, já é suficiente para modificá-lo. Como ressalta Bauman (Ibid, p. 88), “O episódio da entrada marca o ‘ex-estranho para sempre – como *uma criança tocada ao nascer* (grifo do autor)”. O estranho, ao mergulhar em espaços do Outro, seu olhar capta em seu próprio tempo aquilo que é possível revelar-se no que vê, seja na identificação com lugares que o façam rememorar seus espaços de origem, seja em relação àquilo que suscite alteridade, revelando os sentidos possíveis de elementos urbanizados do lugar, pertinentes àqueles que com a cidade dividem sentimentos. Entendemos que esse tipo de comportamento constitui-se um modo de reagir contra os excessos da vida moderna. Um mecanismo de excitação dos nervos não para provocar alheamento e repulsa mútua, como teorizado por Simmel, mas sim para aguçar ainda mais a percepção.

Lembrando novamente o viajante Marco Polo, sua *flânerie* é guiada pelo olhar subjetivo. Como todas as cidades por ele rememoradas têm nomes femininos, o desbravador de cidades se põe diante delas sedento de carícias, logo, é guiado por um *voyeurismo* que busca desvelar os seus mistérios, tocar os seus encantos. Sobre a cidade de Zora, Marco Polo diz que “o seu segredo é o modo pelo qual o olhar percorre as figuras que sucedem como uma partitura musical da qual não se pode modificar ou deslocar nenhuma nota [...] ou um cidadão que volta para examinar mais uma vez uma obra de arte” (CALVINO, 1990, p. 19)

Apesar do contato, Marco Polo tem consciência de que seria inviável descrever minuciosamente as ruas, os formatos das escadas, as “circunferências dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos” porque, “a cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas de seus espaços e os acontecimentos do passado” (p. 14). A cidade é feita de pedra e cal, mas as suas imagens, por conseguinte, a sua memória é construída por meio da relação com os habitantes do lugar. Diz Rossi (2001, p.02) que “essa universalidade da sua experiência nunca poderá explicar-nos a totalidade daquela forma precisa, daquele tipo de coisa” que é a cidade.

Para o forasteiro não lhe é permitido a infiltração em espaços do Outro para captar a essência que deles emana. Aquilo que está registrado em arranhões, fissuras e gretas de espaços percorridos, não carrega seu passado, mas sim, marcas de histórias e memórias dos habitantes do lugar.

Em contrapartida, aquilo que de fato é alcançado pelo olhar, geralmente é dotado de significado para quem visualiza. Como sugere Sartre (1996), a sensação visual tem a

capacidade de desestabilizar o observador. Entendemos então que a memória da cidade exerce influência sobre aquele que é estranho ao local, haja vista que a base da percepção está no afeto, possibilitando ao sujeito depositar nas coisas percebidas uma carga subjetiva. É o caso de João Cabral de Melo Neto em relação a cidades espanholas, especialmente Sevilha, e H. Dobal em relação a São Luís. Em ambos, a cidade é percebida a uma certa distância, mas apesar da postura objetiva, é perceptível que foram tocados em suas sensibilidades.

João Cabral de Melo Neto dá às cidades espanholas conotação feminina, assim como Marco Polo de *As cidades invisíveis*. Em *Retrato de andaluza* da obra *Museu de tudo* (1976, p. 31), por exemplo, as cidades são dotadas de sensualidade, e porque desnudam-se por inteiro para a entrega total, têm capacidade de envolver e seduzir: “cidades que ainda se podem/ abraçar de uma vez, completas,/e que dão certo estar-se dentro”. No poema a seguir, da obra *Educação pela pedra*, João Cabral de Melo Neto inclui Sevilha entre as coisas cativas que precisam ser revisitadas, rememoradas.

Coisas de Cabeceira, Sevilha

Diversas coisas se alinham na memória
numa prateleira com o rótulo: Sevilha.
Coisas, se na origem apenas expressões
de ciganos dali; mas claras e concisas
a um ponto de se considerarem em coisas,
bem concretas, em suas formas nítidas.

Algumas delas, e fora as já contadas:
não *esparramarse*, fazer na dose certa;
por derecho, fazer qualquer que fazer,
e o do ser, com a incorrupção da reta;
con nervio, dar a tensão ao que se faz
da corda de arco e a retensão da seta;
pies claros, qualidade de quem dança,
se bem pontuada a linguagem da perna.
(Coisas de cabeceira somam: *exponerse*,
fazer no extremo, onde o risco começa.)

(MELO NETO, 1997, p. 13-14)

Diferentemente da condição de fluidez própria da memória, cujos conteúdos tendem a se revezar e/ou conectar-se a outros, modificando-se a cada investida, para o eu poético a memória é constituída de compartimentos específicos para acolher lembranças prazerosas, tendo Sevilha uma prateleira cativa. Por ser fugaz, a memória não tem a capacidade de armazenar linearmente as lembranças, mas o sujeito poético subverte essa limitação e se convence de que as recordações de Sevilha são fontes claras e nítidas. Lembranças que “não

se esparramam” em excessos, posto que se sucedem na exata medida, como a “retenção da seta” ou como “a qualidade de quem dança”, semelhante à cidade de Zora nas rememorações de Marco Polo, que

tem a propriedade de permanecer na memória ponto por ponto, na sucessão das ruas e das casas ao longo das ruas e das portas. [...] é como uma armadura ou um retículo em cujos espaços cada um pode colocar as coisas que deseja recordar: nomes de homens ilustres, virtudes, números, classificações vegetais e minerais, datas de batalhas, constelações, partes do discurso. Entre cada noção e cada ponto do itinerário, pode-se estabelecer uma relação de afinidades ou de contrastes que sirva de evocação à memória. (CALVINO, 1990, p. 19)

H. Dobal, por sua vez, tem a cidade de São Luís como um bem valoroso que precisa de cuidados. Em *A cidade substituída* encontramos-nos diante de um sujeito que testemunha o passado da cidade. Mas como é possível dar testemunho sem ter vivenciado o acontecimento? Como é possível dar ciência do passado de um lugar destituído de vínculos de convivência? Gagnebin nos dá o caminho necessário para essa compreensão no instante em que amplia o conceito de testemunho.

a testemunha não seria somente aquele que viu com os próprios olhos, o *histor* (grifo do autor) de Heródoto, a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras *revezem* (grifo da autora) a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente. (GAGNEBIN, 1999, p. 93)

Nessa perspectiva, Dobal se enquadra no perfil do testemunho que comunica a partir dos modos como a cidade se lhe apresenta. Elementos urbanizados que acompanham a evolução da cidade permanecem à espera de pessoas que possam tocá-los com o olhar e que estejam dispostas a dar testemunho de seu passado, mas as pessoas são transeuntes apressados voltados para dentro de si, talvez porque, em seus desabrigos, são vítimas da *atitude blasé* que invariavelmente as induz à passividade.

Embora não sendo do lugar, Dobal assume a transmissão simbólica do passado histórico da cidade que emana dos espaços por onde o olhar se demora. As cenas urbanas em *A cidade substituída* são captadas como se em *flashes*, de modo que em cada poema, Dobal dá a ver um aspecto da cidade que considera digno de atenção. Espaços e elementos da cidade fotografados por suas retinas são levados para o interior desse caminhante, traspassados por

subjetividades capazes de colocá-lo na condição de guardião da cidade: “pranteio esta cidade,/substituída por outra/estranha ao seu passado” (p.177). Seu pranto se estende sobre elementos esfacelados da cidade antiga em detrimento de outra, moderna, que se expande em multiplicidades.

Apesar de os espaços da *urbe* não comportarem suas referências, o sujeito poético se debruça sobre a memória do Outro, cujo passado se dá a ver por entre fendas da arquitetura colonial. Com isso, Dobal torna visível a cidade “esquecida de si mesma”, aquela em ruína, que arrasta consigo histórias e memórias. A existência de uma cidade é paradoxal: ao tempo em que vive por meio da trama de relações humanas, de rumores e passos que se revezam por entre suas curvas, de alaridos que preenchem seus espaços; morre pelo abandono, quando seus espaços esvaziam-se. No poema *Ruínas*, é possível captar a sensibilidade desse sujeito contemplador de memórias, em relação à memória da cidade do Outro.

Estas velhas paredes não confessam
 À brisa sem memória os seus segredos.
 A pedra construída sobre a pedra,
 Numa estranha argamassa reforçada
 Por suor de escravo e óleo de baleia
 Como se alguém quisesse levantar,
 Contra o sereno da noite,
 Contra a ferrugem do mar,
 Uma alvenaria libertada
 De tudo o que a morte corrompe.
 Mas pouco permanece. Estas paredes
 Vão-se abatendo semidestruídas
 Pelo duro movimento dos dias.

Bate na tarde um vento claro,
 Bate no peito uma lembrança
 Que estas paredes não confessam:
 A vida. A mágoa sem remédio. O jogo do amor,
 Talvez mais difícil naquele tempo

(DOBAL. In: A cidade substituída, 2005, p. 178)

A memória da cidade torna-se imperceptível aos sujeitos sociais em face do alheamento característico do homem citadino. Assim, “velhas paredes”, carecendo de interlocutores que deem testemunho de suas memórias silenciadas, como forma de protesto, “não confessam/à brisa sem memória os seus segredos”. Sendo a brisa sua única receptora não pode testemunhar suas memórias dada a sua efemeridade.

Antigos elementos urbanizados, por si sós, já representam a voz encarregada de disseminar a memória compartilhada no seio da organização espacial, sendo o próprio

conjunto arquitetônico guardião da memória do lugar. Desse modo, seu papel é manter a cadeia de memória no instante em que possibilita sua transmissão de geração em geração. A comunicabilidade dos elementos urbanizados se faz por meio das marcas neles deixadas, portanto, permitem que a memória seja tecida a cada olhar compartilhado.

O afeto em Dobal é perpassado por uma *consciência imaginante* de que o tempo se perde na incontinência de coisas vividas, no entanto, a memória de uma cidade continua a pulsar por todas as fendas, por isso, seu sujeito poético não se limita apenas a dar visibilidade a formas esfaceladas, antes, em seu afeto, deixa transparecer que a cidade é feita daquilo que os sujeitos são capazes de nela depositar. Mas há intimidades que não se valem à permissividades. As “velhas paredes” se recusam a segredar aspectos da vida banal que latejam por debaixo de telhados, por entre paredes de alcovas: “A vida. A mágoa sem remédio. O jogo do amor”.

O passado emaranha-se em cada classificação e se deixa entrever, de modo que formas arquitetônicas reconhecem que a voz daquele que contempla o passado do Outro é tão confiável quanto a do sujeito do lugar. A confiança é depositada no sujeito poético que vê de fora e se sente corresponsável ou para ressignificar a memória da cidade “ou para reparar uma identidade machucada”, acrescenta Sarlo (2007, p. 19), como no poema *Museu do negro* que, de lugar de mordação e tortura, passara a espaço de circulação e de denúncia.

Estas lembranças
aqui dispostas cruamente,
ferem de novo o Maranhão moreno.
Cadeiras correntes
troncos e grillhões;
a alma destroçada
nas torturas do corpo.

[...]

(DOBAL. In: A cidade substituída, 2005, p. 171)

A condição de sentir a cidade como signo que se dispõe a dar voz ao Outro, para retransmitir suas memórias, só é possível pela força de atração exercida sobre aqueles que de alguma forma com ela se envolvem, sensibilizam-se. Sentir a cidade é uma condição que vai além do simples ato de perceber que, por sua vez, repercute na delicada ação de transmitir com palavras as sensações. Para Marco Polo, o registro esvazia as sensações porque as palavras não são suficientes para expressá-las.

- As margens da memória uma vez fixadas com palavras, cancelam-se – disse Polo. – Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza, se falar

a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidade, já a tenha perdido pouco a pouco. (CALVINO, 1990, p. 82)

É preciso buscar procedimentos textuais que deem sustentação ao discurso, mas a escrita tem limitações que se traduzem muitas vezes em um ato de angústia. Nessa busca, muita coisa se dissipa, podendo se transformar numa “corrente metonímica de um vazio para outro”, retomando o pensamento de Sarlo (2007). Ocorre que o vazio não recai somente sobre o discurso, posto que é passível de se estender ao próprio enunciador com tendência a associar-se ao contexto que abarca o discurso.

A necessidade de veicular as sensações do percebido e/ou rememorado esbarra na dificuldade de apropriação de uma linguagem que contemple a essencialidade do dizível, no entanto, a linguagem que não se pronuncia, mais que um *vazio*, é uma realidade que escapa, motivada pelo *sistema de defasagens* como pensa Sarlo, que para nós não se instaura na carência de afeto.

A memória implica uma espécie de presença/ausência, de modo que a presença só é duradoura quando da permanência das coisas no indivíduo. E quando isso acontece, o sujeito é invadido por sensações capazes de ser transpostas ao registro, ainda que com sutilezas. Os poetas, com a sensibilidade que os privilegia, são os que melhor expressam essa condição que independe de o sujeito ser ou não habitante do lugar. No poema *Recife morto*, de Joaquim Cardozo, por exemplo, o sujeito lírico não se mistura à cidade para senti-la. Apesar de ser habitante do lugar, de ter laços estreitos com a *urbe*, optar por visualizá-la à distância, porque sabe que do lado de fora não corre o risco de ter seu olhar banalizado pela ação de tanto ver ou porque talvez tema ser influenciado por sentimentos de pertencimento, normais para quem tem pés fincados no lugar ou então, com maior razão, porque pode ser contaminado pela aversão ou repulsa devido a estímulos intensos provocados pelo contato.

[...]

Agora a ouvir as horas que as torres apregoam
Vou navegando o mar de sombras das vielas
E o meu olhar penetra o reflexo, o prodígio,
A humilde proteção dos telhados sombrios,
O equilíbrio burguês dos postes e dos mastros,
A ironia curiosa das sacadas

As janelas das velhas casas,
Bocas abertas, desdentadas, dizem versos
Para a mudez imbecil dos espaços imóveis.

Vagam fantasmas pelas velhas ruas
Ao passo que em falsete a voz fina do vento

Faz ruir os cartazes.
 Asas imponderáveis, úmidos véus enormes.
 Figuras amplas dilatadas pelo tempo,
 Vultos brancos de aparições estranhas.
 [...]

Recife,
 Ao clamor desta hora noturna e mágica,
 Vejo-te morto, mutilado, grande,
 Pregado à cruz das novas avenidas.
 E as mãos longas e verdes
 Da madrugada
 Te acariciam (CARDOZO, 2007, p. 162/163)

Os versos de Cardozo, assim como os de Dobal, incorporam a paisagem de uma cidade que se encolhe em silêncio diante de outra, imponente em função da modernidade que avança de forma incontida. A voz poética, de modo objetivo, vai serpenteando imagens antropomorfizadas, desfalecidas: “mar de sombras das vielas”, “telhados sombrios”, “espaços imóveis”, para mostrar que a cidade, ela mesma é capaz de ressentir o seu abandono, por conseguinte, a indiferença dos sujeitos em relação a suas formas em desalinho. O advérbio de tempo “agora” remete à temporalidade de enunciação desse sujeito: o presente, logo, subjaz à consciência de estar imerso em um contexto de rápidas mutabilidades, consciência de que a cidade se diferencia em detrimento de outra que se mantém imóvel assistindo tudo à distância e em silêncio.

Desse modo, a cidade moderna, apesar de seus excessos, sob o campo de visão sensível do poeta, não se torna um território ameaçador que necessariamente exige que seus nervos reajam incessantemente sob o jugo do alheamento e de repulsas mútuas. A cidade, ante a percepção do poeta, retira de si o véu da opacidade e se descortina. Diante dessas reflexões, a rememoração poética de espaços de acolhimento, bem como, de espaços que recebem o olhar carregado de afeto de quem é estranho ao lugar, é entendida por nós como um mecanismo de defesa contra a fragmentação e dispersão do ser na cidade que também se diferencia continuamente.

Por ser objeto de contemplação estética, a cidade apresenta uma natureza dual, de olhar e ser olhada: permite ser tocada, sentida e vivenciada por diferentes intérpretes que imprimem nela múltiplas subjetividades, cujo repertórios de experiências heterogêneas, geram formas diferentes de (re)contá-la. Em contrapartida, a cidade mune-se de um olhar que se lança para os sujeitos que dela fazem uso, um olhar que clama por atenção e cuidado. Ambas as situações implicam reflexões que advêm dos diferentes modos de visualizá-la.

Ante o espaço urbano, o sujeito se projeta, projetando-se, reelabora a realidade em maior ou menor grau de envolvimento. Depois de criada a imagem no interior de si, o sujeito emancipa-se de causalidades pretéritas, adquirindo significados múltiplos e inéditos a partir de circunstâncias da rememoração, quer seja pela condição em que o sujeito se encontra no presente, quer seja pelo impacto das coisas lembradas, é assim com a cidade sensivelmente rememorada pelo artista da palavra.

Em meio à dinâmica do mundo moderno, uma outra questão se impõe e se torna para nós por demais intrigante. O homem, ante a mutabilidade do urbano, presencia um paradoxo: antigos espaços que guardam referências e memórias resistem e se reafirmam (agonizando ou não) no presente, paralelos a novos espaços que surgem incessantemente. Em meio a um mundo de contradições e de mudanças cada vez mais rápidas, como desenvolver novas possibilidades de relações com o espaço, sobretudo aqueles em que subsistem marcas de referências? Essa é uma questão a que propomos nos ater na última parte deste trabalho.

4 MEMÓRIAS ENTRE RETINAS POÉTICAS

Se há algo que inevitavelmente se foi, há, entretanto,
alguma coisa que fica. O que fica das pegadas no chão da
memória? Fica o que significa [...] ou o que significa passa a
ficar?
Gilles Deleuze

Ao longo da tradição ocidental, uma das formas de o poeta se relacionar com a cidade tem sido construída por meio da interação com o lugar de onde se enuncia. Sendo o poeta um ser social, a representação que faz da realidade é filtrada pela percepção que, por sua vez, é perpassada por fatores culturais, históricos e até mesmo utópicos, favorecendo o armazenamento de conteúdos de memória. A experiência perceptiva é subjetiva, mas não inviabiliza que os mesmos lugares sejam impactados e ressignificados pela visão do outro. Da interação entre diferentes perspectivas gera o que Collot denomina de experiência ultrassubjetiva, já discutida anteriormente. Assim, representações poéticas em torno dos mesmos espaços, advindas de diferentes experiências fundem-se, possibilitando a artistas da palavra dar causa às coisas do mundo de forma intercambiada.

A *Epopeia de Gilgamesh* (2001), de autoria desconhecida, dentre tantos ensinamentos, possibilita-nos pensar a dimensão do tipo de relação que o homem pode estabelecer com a cidade, por meio de experiências do vivido e/ou percebido. A cidade de Uruk, comandada por Gilgamesh está diante de um rei tirano, cujas ações provocam ira aos deuses. Para combater sua tirania, os deuses enviam Enkidu, um ser de aparência especular, metade homem, metade animal, mas com fisionomia semelhante à do rei. Sua missão é conduzir os caminhos de Gilgamesh para que atinja a sabedoria de guiar o seu povo com sobriedade e justiça.

Enkidu é estranho ao lugar, seu *habitat* são os bosques, com raízes fincadas na natureza, por isso mantém-se ao mesmo tempo dentro e fora da cidade, ao contrário do habitante do lugar que, à vontade e protegido no solo que pisa, desenvolve com a cidade uma relação de cumplicidade. A condição de estranho de Enkidu o faz ter uma percepção astuta, a de que tudo vê de modo acentuado. Na condição de não habitante do lugar, sua classificação não é idêntica à do povo, nem é definida pelo povo, porque o estranho não se deixa envolver ou não se sente à vontade para integrar-se, o que inviabiliza sua rede de interação. Por esse motivo, Enkidu vivencia a impossibilidade de fundir-se ao lugar.

Com habilidade, Enkidu mostra-se fiel companheiro e conselheiro de Gilgamesh. mas como todos os que ocupam lugar de passagem, segue viagem, desaparece, mas não antes de

cumprir sua missão. A semelhança fisionômica entre Enkidu e Gilgamesh não é mera casualidade, Enkidu simboliza o espelho, cuja imagem invertida vai se refletir sobre Gilgamesh, o nativo, que agrega ensinamentos do estrangeiro. Transformado, Gilgamesh edifica a cidade, passa a governá-la de modo justo e a reconstrói com linguagem.

A condição de nativo de Gilgamesh e do estrangeiro de Enkidu em relação a Uruk, é semelhante à vivenciada pelos sujeitos poéticos de *Poema Sujo* e de *A cidade substituída*⁸, em relação à mesma cidade para a qual suas percepções se dirigem. Benedito Nunes (1986, p. 281) assevera que “os poetas escrevem nos tempos de suas carências, quando o exílio marcado pela falta impõe à palavra a necessidade de nomear o ser”, então optamos previamente por situar a condição de estrangeiro vivida pelos respectivos poetas, sobretudo, em relação às circunstâncias da feitura das obras referidas.

Em 1951, Ferreira Gullar parte de São Luís - MA, sua cidade natal, para o Rio de Janeiro. Integra-se ao Concretismo, em seguida funda o movimento Neoconcreto, juntamente com Amílcar de Castro, Lygia Clark, Reynaldo Jardim, dentre outros. Na década de 60, durante uma curta temporada em Brasília, preside a Fundação Cultural de Brasília, ocasião em que se aproxima do Centro de Cultura Popular (CPC) e da União Nacional dos Estudantes (UNE), onde desenvolveu trabalhos que aproximam a arte popular às vanguardas. Posteriormente retorna ao Rio de Janeiro e concilia trabalhos na redação do Jornal do Brasil a atividades artísticas voltadas para o teatro. Em 1971, é obrigado a deixar o país devido ao clima de tensão política decorrente da ditadura.

Após uma experiência nômade de exílio político que durou seis anos e sete meses, Gullar em seu último refúgio em Buenos Aires, antes de regressar ao Brasil, escreve a obra *Poema Sujo*, cuja publicação acontece no Brasil em 1976, por intermédio de Vinícius de Moraes, sem a presença de Gullar. Na condição de estrangeiro, Buenos Aires está para Gullar o que Uruk está para Enkidu: a “cidade que não era espelho”, logo, a cidade torna-se para ele estranha, ameaçadora. A ausência de raízes provoca solidão e insegurança e, para suportar o seu estranhamento em meio a uma população nativa, homogênea e dominante, precisa buscar sustentáculo em terra longínqua. Gullar, então, por meio da arte, ampara-se no seu lar/cidade natal encravada em outra temporalidade.

H. Dobal inicia sua trajetória nômade nos anos 40, ocasião em que deixa sua cidade natal, Teresina – PI. Na condição de viajante, sua marcha o leva também a habitar várias estações de passagem. Em 1948 muda-se para São Luís – MA, devido a sua aprovação em

⁸ Esclarecemos que em citações, optamos por usar as siglas PS para *Poema sujo* e ACS para *A cidade substituída*.

concurso público para o cargo de Oficial Administrativo na Estrada de Ferro. A memória que subsiste do contato com a paisagem ludovicense, 30 anos depois, transforma-se em arte com a publicação de *A cidade substituída* (1978), somente dois anos após a publicação de *Poema sujo*. Em 1963 mora no Rio de Janeiro. Dobal, assim como Joaquim Cardozo, é incluso na *Antologia dos Poetas Brasileiros Bissexto Contemporâneos*, organizada em 1965 por Manuel Bandeira.

Ao ser aprovado em concurso público para Auditor Fiscal da Receita Federal, exerce cargos comissionados que o conduzem a outros lugares de passagem como Inglaterra, Estados Unidos e Berlim. Retorna ao Brasil, estabelecendo-se em Brasília. Na década de 80, retorna a Teresina, recolheu-se, aconchegou-se e viveu até a morte.

A dedicação de Dobal ao universo profissional, os constantes deslocamentos, a timidez, talvez justifiquem seu silêncio no contexto das discussões artísticas. Dentre tantas recusas, rejeita o convite para assinar uma coluna no *Caderno B do Jornal do Brasil*. Prossegue, então, sua trajetória literária deslocado das demais *inteligências* nacionais da sua época, no entanto, o seu isolamento não impede que seu trabalho seja reconhecido e citado por nomes como Manuel Bandeira, Ivan Junqueira, José Cândido de Carvalho, Almeida Ficher, Assis Brasil, Olga Savary, Ferreira Gullar, dentre outros⁹.

Em geral, na representação da cidade na literatura, as vozes que se anunciam adotam posições de proximidade ou de distanciamento em relação aos espaços observados. Quando o contato com a cidade é de familiaridade e de estabelecimento de vínculos, o discurso permite desvelar marcas do “eu” circunscritas em elementos da urbe, marcas impregnadas de experiências e de convivências que remetem à uma relação de cumplicidade entre homem e cidade. Porém quando a postura é distanciada, o texto literário revela imagens que remetem a um sujeito espectador de cenas observadas, no entanto, essa situação não o isenta do olhar de desassossego. O simples ato de perceber a cidade já remete a uma tomada de posicionamento, possibilitando uma certa liberdade para desvelar particularidades, bem como abarcar marcas de vivência do Outro por meio do que se inscreve na pele da cidade.

As obras *Poema sujo* de Gullar e *A cidade substituída* de Dobal autorizam-nos a uma interpretação voltada para o lugar de suas enunciações, bem como, para os ângulos de visão adotados por seus sujeitos poéticos na suas relações com a cidade, posições que, inevitavelmente, influenciam as suas escritas da memória. Diante disso, objetivamos neste

⁹ As informações acerca do itinerário de Dobal e de outros dados biográficos estão disponíveis em SILVA, Halan. **As forma incompletas**: apontamentos para uma bibliografia. Teresina: Oficina da Palavra/Instituto Dom Barreto, 2005.

capítulo analisar a relação que seus sujeitos poéticos estabelecem com a mesma cidade. Nas obras em questão, ambos direcionam o olhar para a cidade de São Luís do Maranhão, porém seus registros poéticos anunciam modos distintos de interação, cuja percepção é marcada pela visão de dentro e de fora, respectivamente.

Por meio de seus ângulos de visão serão analisados os impactos da percepção, afinal, não seria o texto literário resultado do que vemos e compreendemos do mundo e de nós mesmos? Esclarecemos que embora estejamos lidando com visualizações, os ângulos de visão propostos neste trabalho não são análogos à classificação dada por Jean Pouillon¹⁰ em seu estudo sobre o ponto de vista da narrativa (não do poema). Em Pouillon as visões vinculam-se a posições das personagens em relação ao enredo, articulando-se sobremaneira com fatores psicológicos.

A visão de dentro é compreendida aqui como a que vislumbra espaços de convivência, percepção capaz de avivar o sentido de pertencimento, cujas amarras não podem ser desfeitas. Como visão de fora, consideramos a que se posiciona de modo distanciado, de quem não se sente parte integrante da paisagem que vislumbra, logo, não encontra nela marcas da existência, como é o caso de Enkidu. Para melhor compreensão desse tipo de visão, aproximamo-nos da experiência do espelho de Michel Foucault (2007), em que o sujeito posiciona-se ao mesmo tempo dentro e fora da representação. Ainda que a visão de fora, *a priori*, dê sinais de esvaziamento de sentido, pode trazer à tona coisas que a visão de dentro, visão relativo natural, naturalizada pela convivência, considere talvez inquestionável.

Vale ressaltar também que ao nos referirmos à visão de dentro e de fora, não circunscrevemos a percepção aos limites do olhar, pois ela, invariavelmente, suscita outros modos de captar as coisas. Independentemente de a visão estar voltada para o interior do ser, ou para o exterior, é capaz de perceber imagens possíveis de se transmutarem em imagens poéticas. Essas considerações orientam a nossa investida no sentido de desvelar imagens poéticas em Gullar e Dobal voltadas para a memória da escrita e os sentidos que subjazem de suas cidades construídas pela linguagem, para tanto, propomo-nos seguir suas trilhas e rastros, enveredar por suas urdiduras poéticas.

¹⁰ Ver POILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: CULTRIX, EDUSP, 1974.

4.1 Urdiduras poéticas em Ferreira Gullar e H.Dobal

A escrita da memória em *Poema sujo* é tensa, dando-nos a sensação de ter sido escrita de um só fôlego. Talvez não justifique, mas vale lembrar que Gullar escrevera esta obra em um momento de abandono. Dado ao clima de tensão política vivido pelos países da América Latina em decorrência da ditadura militar, o próprio Gullar confidencia que teve a sensação de que poderia ser morto a qualquer momento. Como assevera Maingueneau (1995, p. 64), há uma relação tênue entre vida/obra de um artista. Apropriando-se do termo bio/grafia afirma que “[...] a vida não está na obra, nem a obra na vida, e, contudo, elas se envolvem reciprocamente”. Assim, a vida une-se e separa-se da produção, mantendo, desse modo, um vínculo estável, porque a vida está sempre se projetando em relação à grafia ou realizando um movimento contrário.

O texto de Gullar não apresenta interrupções e exige um ritmo de leitura frenética que se assoma pela ausência de pontuação em quase sua totalidade. Esta peculiaridade resulta em um longo poema com mais de um mil versos que vai descortinando um mundo de vivências pretéritas num espaço acolhedor. De início, percebemos uma inquietação em torno do desejo compulsivo de reconstruir, via linguagem, lembranças do vivido sem que nada escape, desejo que esbarra na impossibilidade da própria linguagem de revelação plena dos signos. A linguagem apresenta um *déficit* que impossibilita um alojamento perfeito entre o que se deseja revelar e o que não se consegue expressar. A escrita de *Poema sujo*, em princípio, caótica, deixa evidências de carência da forma inicial e, em meio ao processo doloroso próprio da criação, existem elementos prévios à composição, no entanto as palavras deslizam num processo de liquefação, desaguando inquietações no sujeito anunciante, como uma lâmina cortante que fere a carne.

turvo turvo
a turvo
mão do sopro
contra o muro
menos menos
menos que escuro
menos que mole e duro menos que fosso e muro: menos que furo
escuro
mais que escuro:
claro
como água? como pluma? claro mais que claro: coisa alguma
e tudo
(ou quase)
um bicho que o universo fabrica e vem sonhando desde as entranhas

(PS, 2004, p.233)

O claro/escuro ressoa num jogo antitético de presença/ausência da linguagem, oscilação que repercute na dificuldade de encontrar palavras apropriadas para a feitura do texto: o que está claro e oculto no sujeito, está claro e oculto também na linguagem. Entre o que se expõe e o que se insinua, está o dilema em ordenar e transformar a matéria da criação em discurso poético, porém as palavras que se anunciam necessitam de golpes e lapidações na labuta do verso. A palavra-imagem que está por vir, latente, incorpórea, desencadeia momentos de hesitação e, em meio à busca, o sujeito rodopia entre sensações táteis: “mão do sopro/contra o muro”; “mole/duro”, que reiteram à inapreensão da palavra-imagem.

Em torno dessa gênese está a palavra, mas prostrar-se diante dela é estar suscetível aos seus percalços, por isso o claro/escuro, a hesitação, é sempre resultado daquele que se vê diante da palavra. Ocorre que aquele que se vê diante da palavra, ao mesmo tempo se projeta e se exclui, como nas *lembranças encobridoras* de Freud (1986), tentativa de enevoar o símbolo de si mesmo, como para deturpar a matéria da criação. Vendo sob a perspectiva do ato criador, a palavra pode ser compreendida como estratégia da inventividade inaugural à maneira de Iser.

Paz (1982, p.45) afirma que “a linguagem é poesia e cada palavra esconde uma carga metafórica [...]. A força criadora da palavra reside, porém, no homem que a pronuncia”. *Poema sujo* revela a força expressiva de imagens que deságuam em um canto elegíaco. “E o que é elegia senão um romance poético com seus frêmitos emocionais [...] e o todo impregnado de saudade?” pergunta Maria Zaira Turchi (1985, p. 119) sobre *Poema sujo*. A elegia que vislumbramos em *Poema sujo* é uma espécie de catarse que purifica e redime; presença vivificada de um espaço acolhedor que estala na alma um gemido de dor.

Em uma outra leitura, a polarização claro/escuro metaforiza a oscilação própria do fluxo das lembranças, “que se ascendem e apagam nas dobras da brisa”, uma vez que *Poema sujo* é marcadamente traçado pelo viés memorialístico. Nessa perspectiva, o claro/escuro simboliza não só o dilema próprio da linguagem, mas também a angústia em acomodar o amálgama que tem presença duradoura no interior do ser. A memória como um relâmpago, é um clarão que se mostra e se oculta. As primeiras lembranças surgem como flashes, vacilantes, duvidosas; com o tempo, tornam-se nítidas e firmes, como se estivessem acabadas de ser vividas.

A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente. [...] Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a comportam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. (NORA, 1981, p. 09)

A memória apresenta deslocamentos intercambiáveis favorecendo o (re)ligamento do sujeito a imagens arquetípicas por meio de múltiplas conexões, tentáculos capazes de suspender o tempo mensurável em prol de um outro mítico que contempla espaços de refúgio capazes de dar abrigo e acolhida. A cidade que se edifica via memória aparece como se estivesse contaminada pelo desejo de atar os cacos, de reconstruir o que fora esmigalhado pela passagem ininterrupta do tempo.

Em *Poema sujo* as imagens se justapõem, ora hierárquica, ora caoticamente num movimento intermitente. Lembranças próximas e distantes se conjugam sendo possível realizar o processo poético através dos movimentos da linguagem. Envolto por imagens de oscilação e movimento o discurso adquire mobilidade.

lá vai o trem com o menino
lá vai a vida a rodar
lá vai ciranda e destino
cidade e noite a girar
lá vai o trem sem destino
pro dia novo encontrar
correndo vai pela terra
vai pela serra
vai pelo mar

(PS, 2004, p.246)

Os elementos estruturadores desse excerto exprimem sensação de movimento como se as palavras estivessem num balé. O “vai e vem” desenvolvido pelo trem, objeto concreto, transmuta-se em outra espécie de locomoção: o de avanços e retrocessos, mobilidades próprias da linguagem, cuja tecedura se dá por uma rede intrincada de imagem e palavra. Assim, a imagem do trem performa-se em linguagem cambiante, em desalinho, cuja discursividade resulta também em movimento de sentido: temporal, de direção, de destino tanto do trem quanto do verso. A imagem de avanço e recuo do trem marca ainda o sentido de percurso poético memorialístico que vai permear toda a obra: há coisas ditas, afloradas sem pudor como a descoberta do sexo, outras a solavancos, truncadas, como o vasculhar dos monturos da memória a procura de um nome: “mas como era o nome dela?/Não era Helena nem Vera/nem Nara nem Gabriela/nem Tereza nem Maria [...]” (PS, p. 234). Há rumores, murmúrios, gemidos, silêncios. O trem dá a dimensão de onde partem os clarões do discurso poético e da memória.

O sujeito poético gullariano mergulha no tempo e traça a cartografia da cidade provinciana ou a sua *fantasmagoria*. Dessa cidade reconstruída poeticamente deslizam cenas

interiores do ambiente familiar: os afetos da casa primordial, o aconchego do quintal e da quitanda paterna, cenas que se revezam com outras exteriores, de onde emergem o bondinho que corta a cidade e conduz o menino a banhos costumeiros no velho rio Anil, palco de brincadeiras; as ruas com suas ladeiras que abrigam casinhas de porta-e-janelas; as antigas fábricas têxteis e as ruínas de casas escancaradas à claridade, cidade protetora que se contrapõe à outra heterogênea e avessa que o aprisionava no exílio quando da feitura de *Poema sujo*,

De *Poema Sujo* se eleva também a paisagem social: pessoas que vivem sem infraestrutura “nas palafitas da baixinha à margem da estrada-de-ferro”, ambiente proletário. A voz poética faz vir à tona cenas de desigualdades sociais impostas pelo sistema. Nesse particular, os versos passam a ser o desdobramento das aporias da massa desfavorecida. O poeta metaforiza o social revelando que o poema “é a arma que fere e mata”, não serve apenas para comunicar e “embalar no colo”, mas encarnar algo mais: uma caminhada na contra-mão que rompe com o determinado, revoluciona e desestabiliza o leitor, logo, *Poema sujo* se traveste em

um coro de vozes, interpretado pela voz do poeta, onde se misturam desde as vozes domésticas à do passarinho que pia na gaiola, à dos poetas que leu – tudo é sua vida, todas essas vozes são a matéria de sua imaginação, de seu discurso, de sua criação poética. (TURCHI, 1985, p. 134)

Poema sujo explode do cotidiano, das coisas comuns. Nasce da “rede suja” / a bilha da janela / o girassol no saguão [...]”, nasce da geladeira, da calçada, do fio da lâmpada pegajoso, do galo no quintal, das palafitas, das bananas apodrecendo na quitanda. Explode da linguagem ao *rés do chão*, que provoca desconforto às formas canônicas, explode da podridão da língua, realçada em imagens olfativas, táteis que adentram o texto poético corroborando para a compreensão do título.

A matéria compósita da memória, trazida em bruto, não tem, de fato, a feição das coisas límpidas, como não pode ser asséptica a linguagem animada pelas imagens e pelos ritmos mais emergentes. Se havia, em sentido material, a sujeira da lama podre dos mangues, das palafitas, da carniça do Matadouro, das bananas em decomposição na quitanda, das águas pútridas do rio Anil; se havia sujeira moral das gavetas secretas da família e da sexualidade ressentida – haveria, para representar tudo, a necessidade de um estilo ‘impuro’, imerso na vida, sujo como a vida. (VILLAÇA, 1998, p. 102)

A obra integral, então, elementos banais aos arranjos da linguagem, uma linguagem que em princípio explode, desintegra-se, depois, harmoniza-se. Enquanto as imagens em *Poema sujo* se assomam num ritmo alucinante,

Em *A cidade substituída* de H. Dobal as imagens são estanques, incisivas, cuja sensação é de estarmos diante de uma câmara fotográfica que, por meio de flashes recorta cenas da paisagem, ao contrário de *Poema sujo* em que a sensação é de estarmos diante de imagens que vão sendo registradas por meio de uma câmera cinematográfica que realiza movimentos intermitentes de recuos e avanços, na captura de cenas.

A cidade substituída não contraria a totalidade da obra poética de Dobal. Averso ao lirismo¹¹ que se compraz de sentimentos, Dobal insiste em que a procura da essência do trabalho criador é a paciente busca da palavra exata, que tem de ser, sobretudo dura, isto é, imprópria a qualquer tipo de concessão emotiva. Dessa visão resulta uma poética com sobriedade discursiva que, segundo João Kennedy Eugênio (2007), tem como causa o seu *desencanto do mundo*: “O poeta esvazia o discurso de celebração dos feitos da civilização no século XX” [...] “A civilização urbano-industrial nunca é celebrada, sob nenhum aspecto, nos poemas de Dobal”. (ibid, p. 98/99). Ao nosso ver, essa postura não significa aversão ao progresso, mas sim a descrença de que o progresso seria sinônimo de liberdade e de que traria plena felicidade.

Em Dobal há presença de um eu que pressente habitar um mundo que lhe será sempre estranho, por esse motivo, a compreensão que dá à cidade é de estranheza e de distanciamento. Por outro lado, concordamos com Eugênio em um aspecto: a obra dobalina se compraz de um discurso seco, breve, cortante, aspectos que em nada comprometem a leveza textual.

A *exatidão* para Calvino (1990, p. 71) depende de três fatores preponderantes: “1) um projeto de obra bem definido e calculado; 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas [...]; 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação”. Para o escritor italiano, essa forma de expressão está mais próxima dos poetas, já que estes são capazes de tocar o mundo com imagens silenciosas, cuja palavra tem o poder de associar “o traço visível à coisa invisível, à coisa ausente, à coisa desejada ou temida, como uma frágil passarela improvisada sobre o abismo”. (ibid, p. 90).

Para esclarecer os sentidos de *rapidez* e *leveza* como ideal de expressão artística, Calvino (1990) esclarece que a *leveza* “está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório”. Ao contrapor o peso à *leveza* na literatura, esclarece que o escritor precisa transformar, via linguagem, a solidez das coisas em sutileza, precisa “fazer da

¹¹ O antilirismo de Dobal se caracteriza por marcas de insensibilidade no engendramento do texto poético, particularidade que se aproxima de procedimentos literários de João Cabral de Melo.

linguagem um elemento sem peso”, então ilustra como sendo uma das cenas mais expressivas de Dom Quixote a imagem em que o cavaleiro “trespassa com a lança a pá de um moinho de vento”, cuja projeção se faz no ar. A *leveza* na literatura deve resultar como atenuante ao peso do mundo.

Quanto à *rapidez*, Calvino afirma que o segredo está na economia que se manifesta, sobretudo na duração. O tempo relativizado pode ser contraído, parecendo durar alguns segundos no plano do enunciado e elástico no plano da enunciação, ou o contrário. Além do fator tempo, a duração pesa também sobre a densidade espacial e de conteúdo. Quanto à primeira, “embora possa ser alcançada [...] nas composições de maior fôlego, tem sua medida circunscrita a uma página apenas”. (ibid, p. 62). A densidade de conteúdo remete a ideias que se manifestam por meio da simultaneidade, a partir de diferentes procedimentos.

Em *A cidade substituída* a densidade espacial faz-se por meio de poemas curtos, incisivos, a começar pelos títulos: “A casa”, “A ilha” “Meio-homem”, “Sobradões”, “Ruinaría”, dentre outros. São poemas por demais condensados, marcados pela economia linguística que se efetiva pela presença constante da elipse. Sobre a densidade de conteúdo, os poemas do balinês manifestam verdadeira obsessão pela anáfora, bem como pela reiteração de palavras ou sequência de palavras, girando sempre em torno do mesmo foco, reforçando a concisão, como podemos ver:

MEIO-HOMEM

Nesta ladeira, uma meia-morada,
Nesta ladeira, uma meia-vida.
O meio-homem
Que sobe e desce
Pela antiguidade
Desta ladeira
Seria um homem pleno
Se lhe bastassem apenas
A suavidade da tarde
A viração do mar,
A indolência do tempo.

(ACS, 2005, p. 170)

O poema se impõe de modo “ágil, impiedoso, cortante” como os ensinamentos de Calvino (1990, p. 16), condensado por meio da reiteração dos vocábulos ladeira, meio/meia e homem. A economia linguística é ainda acrescida dos pronomes anafóricos “nesta/desta” e do determinante /a/ no início dos três últimos versos. Na dimensão conteudística há um movimento, um ir e vir que em vez de expandir, deságua numa circularidade. Nos três últimos

versos, o poema apresenta uma gradação marcada pelo condicional *se*, alinhada como possibilidade desviante da incompletude, porém o homem se re-faz por meio de movimentos centrífugos em torno da mesma ladeira, enclausurado na mesma casa de porta-e-janela denominada de meia-morada resultando um vazio e, por conseguinte na cisão entre homem, ladeira e casa.

A cidade-texto de Dobal não tem o rumor, a ventania e a velocidade da cidade de Gullar. Sua cidade é marcada pelo silêncio, calmaria. É uma espécie de natureza morta que desloca as coisas de suas funções específicas: os mirantes, “a mangueira, a amendoeira, o flamboyant”, silenciosos, “testemunham imóveis” a desintegração de formas arquitetônicas seculares. Nesse arranjo linguístico as palavras são dispostas dentro da mesma categoria, pela aproximação semântica. Um jogo estilístico que se desdobra, gerando a imagem de uma cidade opaca, cuja luminosidade se esvai com a transformação da paisagem.

Ao contrário de *Poema sujo*, que se estrutura em torno de uma voz em primeira pessoa, *A cidade substituída* é destituída de intervenção pessoal. Do traçado urbano da obra de Dobal saltam seres sem rostos que vislumbam o espaço: “pescadores”, “moças”, que assumem a função de perceber a paisagem deserta e, endurecidos, não demonstrando qualquer envolvimento. Sua poética configura-se numa construção pictórica matizada por um sujeito que se mantém em posições estratégicas e, a uma certa distância, entre as coisas observadas, registra o que pode ser alcançado pela visão.

Dessa ação resulta uma paisagem que se mostra relativizada pelo olhar de um passeador, mas a sua *flânerie* não é idêntica a de Baudelaire, tampouco a de Álvaro de Campos porque a efervescência da vida moderna não comporta na sua visão, por isso sua *flânerie* é de outra natureza: O sujeito poético de Dobal deambula desviando-se de quaisquer aspectos desenvolvimentistas, mantendo-se alheio ao processo de modernização. Põe sob suspeita as certezas anunciadas pela modernidade, ao tempo em que traça as contradições da cidade. Sob o signo de morada incerta, a cidade dobalina é marcada pela porosidade, dureza e impossibilidade de estabelecer qualquer forma de sociabilidade.

O curioso em *A cidade substituída* é que o modo como o eu poético apreende as imagens, dá-nos a sensação de ele estar ao mesmo tempo dentro e fora da representação, sem que esse... lado de dentro, necessariamente suscite cumplicidade com os elementos do espaço. Essa constatação nos faz lembrar a imagem da tela *As meninas* do pintor espanhol Velásquez que, apesar de ser integrante da cena, não se deixa envolver ou não lhe é permitido o envolvimento. Na tela, a infanta Margarida com suas damas de companhia e anões ocupam o primeiro plano, ficando a imagem do pintor numa extremidade, de onde concentra o olhar na

figura do rei e da rainha, exteriores ao quadro, para levá-los também para dentro da representação por meio de outra tela pintada que se reflete no espelho ao fundo. Seu papel ali é meramente de cumpridor de seu ofício: registrar cenas da realeza, por isso sua presença transforma-se em uma não-presença. Apesar disso, o olhar do pintor configura-se como o ponto crucial para a visibilidade de toda a cena, olhar que também desestabiliza o espectador que contempla a cena e que também é tragado para dentro do quadro.

O pintor fixa atualmente um lugar que, de instante a instante, não cessa de mudar de conteúdo, de forma, de rosto, de identidade. Mas a imobilidade atenta de seus olhos remete a uma outra direção, que eles já seguiram frequentes vezes e que breve, sem dúvida alguma, vão retomar: a da tela imóvel sobre a qual se traça, está talvez traçado, desde muito tempo e para sempre, um retrato que jamais se apagará. De sorte que o olhar soberano do pintor comanda um triângulo virtual, que define em seu percurso esse quadro de um quadro: no vértice – único ponto visível – os olhos do artista; na base, de um lado, o lado invisível do modelo, outro, a figura provavelmente na tela virada. (FOUCAULT, 2007, p. 06)

A agudez do olhar de Velásquez, remete à do sujeito poético de Dobal: um olhar que se fixa em paisagens sem, contudo, permitir que o sujeito ultrapasse a condição de estranho. Sendo um ser desterritorializado, o estranho é indefinível, “nem uma coisa nem outra”, nem pertence ao lugar, nem está fora dele. O estranho em meio a espaço que não lhe é espelho ocupa lugar de passagem, é o *Diverso*¹² em círculos dominados por seres homólogos.

Tanto em Velásquez quanto em Dobal há uma linha tênue entre a visibilidade e a impossibilidade do visível. A presença do pintor pode ocultar-se com um leve movimento do corpo em direção à tela que está sendo acabada. Ademais, sua imagem na tela é ofuscada pela da realeza que rouba a cena; a do sujeito poético de Dobal faz-se silenciosa, oculta-se muitas vezes sem que nos furte de sua presença por meio de outros olhares: de seres, bichos e coisas, como podemos perceber no poema *O urubu*.

Um urubu na praia
luta contra o vento
Paira, plana sobre os quintais de areia,
[..]
Depois se decide pela imensidão
é um urubu azul,
ganhador de alturas,
contemplando sobre suas asas

¹² Termo usado por Glissant (1981) para contrapor ao *Mesmo*. Em suas reflexões sobre a história colonialista explicita que o Mesmo se impõe pela homogeneidade e por isso é dotado de poder, enquanto o Diverso é marcado pela diferença. “O Mesmo se pretende o centro, o Diverso propõe a dissolução do periférico ou do semiperiférico e estabelece a interação, afirma esse autor dinamarquês.

a manhã imensurável
(ACS, 2005, p. 168)

A imagem do abutre por si só já remete a mal presságio, negatividade que se intensifica por meio do sobrevoos em área esvaziada de seres humanos, no entanto, seu poder imagético se transmuta no instante em que lhe é destituída a cor negra, característica desse tipo de ave de rapina, para adquirir no texto a cor azulada, isentando-a da negatividade. A alteração de sentido está na inversão, na personificação do urubu como ser que tem a cidade como algo a contemplar e nisso nivela-se ao homem, mesmo porque o urubu está no estado de contemplação e não de destruição. O que constitui a individualidade da imagem do pássaro como azul, e não preto, é o caráter da sensação, já que a imagem destituída de sensação é esvaziada, já assegura Sartre (1996). A particularidade da imagem azulada da ave parte do autor, perpassa o poema como um todo e atinge o leitor, que capta a imagem e procura senti-la como azul, mas essa sensação só é possível porque o leitor se dispõe a compactuar com o autor por meio também da consciência sensível.

O voo oscilante entre parar, planar e decidir “pela imensidão” provoca uma espécie de gradação ascendente, cuja opção pelas alturas lhe permite melhor visibilidade. Segundo o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (2002) as aves em geral simbolizam a alma humana, que transfere àquelas a capacidade de intermediar e sintonizar a relação entre céu e terra. No taoísmo, por meio da leveza, as aves significam “a liberação do peso terrestre”. De posse dessas simbologias, podemos compreender a tomada de posição desse sujeito poético. O título do poema está delimitado pelo pronome definido, remetendo a um tipo singular de ave.

Ademais, a alteração do sentido que se instaura na imagem do pássaro, dá espaço para a inversão do lugar da consciência, que ao invés de se fazer presente no homem, repousa sobre a ave. Como diz Sartre (1996), a *consciência imaginante* está atrelada a um saber que se define como imagem. Aquilo que já é do conhecimento do sujeito, reveste-se de um saber que se transforma em vontade de representação. O sujeito poético exime-se do papel humanizado e confere esta missão à ave de rapina, que, distanciada, estende o olhar ao longo da praia para contemplar “a manhã imensurável”, cujo peso terrestre se resume no espaço vazio. Não seria o pássaro a metaforização da alma desse “eu”?

4.2 Visão de dentro e os espaços de memória

Poema sujo gira em torno de um núcleo do qual emana uma rede de relações afetivas. Constitui-se uma espécie de reservatório, cujos componentes são lembranças de vivências pretéritas em um mundo primigênio. Para expressar tais vivências o eu poético adota a visão de dentro, visão de quem conhece como ninguém os espaços já sulcados de tantas pisadas, reveladores de imagens *topofilicas*.

Há distâncias que aproximam e aproximações que distanciam, Proust estava muito certo disso quando escreveu suas memórias: sentia-se próximo a lugares estimados, ainda que distante deles no espaço e no tempo. Em Proust, o contato imediato com objetos e lugares são capazes de provocar a suspensão do presente para que objetos ou lugares afetivos de outrora venham à tona pela semelhança de cheiro, cor, sabor, diâmetro, dentre outros. Em *Poema sujo*, apesar da distância espaço-temporal que afasta o eu lírico de sua casa/cidade, ela continua lá, latente, com todos os seus pertences, sugando-o como um ímã, para dentro de seus compartimentos, eis porque a visão familiar às coisas ao redor.

Ao longo de o *Poema sujo* o tempo pretérito se sobrepõe ao presente, em algumas passagens a voz poética faz emergir o menino que fora, “meu coração de menino”, em detrimento do adulto que é, fazendo com que o tempo torne-se sinônimo de eternidade. A imagem pode ser a ressonância, como também a repercussão da voz de si mesmo em um tempo distante (a infância). A gestação da imagem é justamente o jogo em que esses elementos tentam ultrapassar o funil montado pela linguagem, por isso a palavra se ajusta para tentar expressar ao máximo a voz da imagem que ressoa. Surge então o menino a correr livre entre mangues, praias, ladeiras e quintas com dimensão infinita; a pegar pássaros “com alçapão no capinzal”; a retornar de pescaria e de banhos no “Rio Azul”; a se deliciar furtivamente em mesa de bilhar na companhia de amigos de apelidos incomuns. Todo esse universo, aos olhos de criança, tem uma vastidão que surpreende o adulto pela redução sofrida pelas coisas.

Lá vai o trem com o menino
lá vai a vida a rodar
lá vai ciranda e destino
cidade e noite a girar
lá vai o trem sem destino
pro dia novo encontrar
[...]
E ver que a vida era muita
espalhada pelos campos
que aqueles bois e marrecos
existiam ali sem mim

e aquelas árvores todas
 águas capins nuvens – como
 era pequena a cidade!

E como era grande o mundo
 [...]

(PS, 2004, p. 34)

A viagem de trem instaura-se no corpo do poema anunciadora de conexão entre a infância e a descoberta de mundo, deslumbramento que se dá através da janela da locomotiva. A imensidão do espaço disposto aos olhos da criança acentua a tonalidade do vocábulo “destino”, desencadeando ambivalência, cujo destino da viagem: “o trem sem destino” e o destino do menino tornam-se incógnitas. A infância que parecia imobilizada é surpreendida pela ideia de movimento e velocidade sugerida pela anáfora “lá vai” e pelos isócolo “vida a rodar”, “ciranda e destino”, “cidade e noite a girar”. O menino, então se despede “do grupo escolar”, “do anzol de pescar”, “da menina que quis amar...” e mergulha num mundo até então desconhecido; delicia-se com a paisagem natural, campos a se perder de vista, numa viagem sem retorno no imaginário infantil. A viagem de trem amplia a percepção que o menino tem de espaço: consciente de dimensões de perto e longe sugeridas pelo advérbio de lugar “ali” e pelo pronome demonstrativo “aquele”, descobre que a cidade pertence a um mundo mais amplo que o seu espaço de visão infantil.

Como vimos, no ato de rememorar somos impactados pela impossibilidade de (re)vivência do passado como de fato sucedera, já que a memória faz perceber imagens de outrora entremeadas de reflexões e de juízos de valor pelo sujeito adulto. Isto significa que quanto mais estamos envolvidos em acontecimentos da realidade, menos revivemos fielmente os fatos. Atrelada a essa situação, temos as limitações da linguagem, somos impotentes em abarcar o pensamento como de fato se manifesta em nós, no entanto, as vozes da primeira infância são nítidas, “sombras de vozes claras”, afirma Éclea Bosi (1994, p. 114). Seguindo esse raciocínio, as reminiscências dessa fase da vida conseguem se manter intactas na alma sem se deixar impregnar com o presente. O pensamento de Bosi coaduna-se com o de Halbwachs (2006) ao afirmar que as lembranças da primeira infância são anunciadoras de um tempo incapaz de se modificar, tempo que não se transforma, nem se expande no interior do sujeito.

Embora as lembranças primigênicas possam permanecer latentes, acreditamos que a rememoração é inviável de ser idêntica ao vivido, isso porque as reminiscências, independentemente da etapa da vida, modificam-se à proporção que imergimos no tempo.

4.2.1 O corpo: a face e o dorso na relação com a memória

Há em *Poema sujo* imagens que só são vêm à tona por meio de uma percepção que não se evidencia pelo olhar, mas sim pela memória emotiva, que desencadeia na alma sensações que perpassam por todos os sentidos. Na obra em questão, estão disponíveis à leitura imagens que envolvem asperezas, lisuras, cheiros, ruídos. O princípio dessas sensações reside na alma sensitiva que atribui ao corpo a capacidade de se manifestar.

A memória emotiva é perpassada pela percepção que, por sua vez, acomoda-se no corpo, bem como, em significados contidos nas “faces das coisas” (HILLMAN, 1993, p. 41). O corpo recupera as necessidades afetivas, posto que é uma esfera em que ele próprio manifesta os acontecimentos. Em Gullar, cujo corpo desloca-se por entre “salão de bilhar”, “bar do Castro”, “pensão da Maroca” (PS, 2004, p. 280), expande-se para outros espaços até diluir-se no corpo da cidade propriamente dito.

A cidade já não dispõe de muros para acolher, nem de cuidados para proteger seus residentes. Com o advento da modernidade, desterritorializa-se, tornando-se fragmentada, labiríntica, com seus “diferentes sistemas e velocidades”, mas a memória afetiva é capaz de buscar territórios sólidos, lugares de repouso em outra dimensão espaço-temporal. Desse modo, há lugares que o homem/poeta carrega, cujos traçados se confundem com as linhas do próprio corpo, comungando segredos, afetos, intimidades, ao mesmo tempo, comportando fraturas, resíduos quase invisíveis que exigem que se raspe carnaduras superpostas para decifrá-los: “e rolo eu/agora/no abismo dos cheiros [...], cidade que me envenenas de ti,/que me arrastas pela treva” (PS, 2004, p. 278).

O corpo registra o que percebe, o que deseja e também o que lhe escapa, logo detém os componentes emocionais e memorialísticos por meio de marcas de vida e morte, lembranças e esquecimentos. Gullar dá voz ao próprio corpo para falar de si, cuja linguagem vai em direção ao corpo da linguagem e esta em direção ao corpo físico.

	Mas sobretudo meu	
	corpo	
	nordestino	
mas que isso		
	maranhense	
mas que isso		
	sanluisense	
mas que isso		
	ferreirense	
	newtoniense	
	alziensesense	(PS, 2004, p.22)

Tomando distância do próprio eu, o sujeito consegue oferecer a si um outro corpo que pulsa numa outra dimensão: “meu corpo nascido numa porta-e-janela da rua dos prazeres” (PS, p. 24). Por meio de movimentos centrífugos, a percepção ativa a memória que clareia espaços subjetivos que guardam traços identitários. A discursividade do poema se efetiva por meio de uma estrutura sintática fraturada, cindida, talvez oportuna para pensarmos sobre a extensão do interior desse próprio eu recortado em camadas, porém com tentativas de religamentos por meio da expressão reiterada “mais que isso”.

O contexto social é o lugar do corpo, nele, o homem vincula-se a outros seres, estreita as relações sociais e acumula experiências e vivências, mas nem sempre ele se permite desnudar, porém em Gullar, o corpo é um espaço que se desdobra e se mostra às avessas, passando a ser ponte e limite entre o recruzamento do próprio eu: ao tempo em que olha ao redor de si, é dotado de capacidade de também olhar para dentro si, reconhecendo o outro lado por meio de sua própria interioridade. Assim, o lado de dentro tem uma face e um dorso, cuja plenitude comporta coisas passadas que ascendem e que não cessam. A face interior é tomada por plantas, e animais, e pessoas que ela não só vê através da memória sensitiva, como também toca, ouve e sente os seus cheiros.

que eu debruçado no parapeito do alpendre
via a terra preta do quintal
e a galinha ciscando e bicando
uma barata entre as plantas
e neste caso um dia-dois
o de dentro e o de fora
da sala
um às minhas costas o outro
diante dos olhos
vazando um no outro
através do meu corpo
dias que vazam agora ambos em pleno coração
de Buenos Aires
às quatro horas desta tarde
de 22 de maio de 1975
trinta anos depois

(PS, 2004, p.251)

Tudo está no corpo e deve nele marcar a existência. Somos a totalidade de nossas vivências. As partes de nossa existência não necessariamente precisam estar, ao mesmo tempo, dentro dos limites do corpo, dotando-nos de controle direto sobre esses limites. Decorre daí uma dúvida: se somos a soma das partes que controlamos e se tais partes não estão restritas ao “saco de pele biológica”, onde podemos estar? O corpo está onde estão

nossas lembranças e o controle é dado pela subjetividade capaz de interconectar mente, corpo e espaços dos afetos.

Neste excerto, o lirismo do poeta retoma a escrita do lugar de onde fala: “em pleno coração/de Buenos Aires”, e, pelo simples movimento do olhar interior, “um às minhas costas o outro/diante dos olhos”, o eu lírico é arremessado no espaço de intimidade, cicatrizado na voz e no corpo. São dias que correm do espaço familiar - o quintal germinando - e vazam do corpo para o mundo e do mundo para o corpo.

Corpo sacro e profano para onde confluem os dias. Essa necessidade de retorno a um lugar imemorial só o corpo é capaz de transportar. Resulta esse lamento, é, claro, do que vivera, do que não vivera ou do que se perdera no caminho. O corpo é, sobretudo, marcado pela interrelação entre presença/ausência. Na ausência do tato, o corpo obedece a comandos que se estendem a outros órgãos sensoriais, o visual, olfativo, auditivo, fazendo emergir sensações térmicas, gustativas ou sexuais. Sob a totalidade do corpo desponta o fantasma de lembranças renitentes do corpo sujo.

[...]
 língua no cu na boceta cavalo-de-crista chato
 nos pentelhos
 corpo meu corpo-falo
 insondável incompreendido
 meu cão doméstico meu dono
 cheio de flor e de sono
 meu corpo-galáxia aberto a tudo cheio
 de tudo como um monturo
 de trapos sujos latas velhas colchões usados sinfonias

(PS, 2004, p.240)

É no corpo que primeiro o mundo acontece, seja em pureza ou sujeira. É nesse corpo vasto, “corpo-galáxia”, que tudo contempla e a tudo se conecta, se imprime, no qual as coisas passam e encontram um caminho de volta. Bachelard (1993) diz que a *imensidão íntima* é uma categoria do devaneio, pois a alma adquire um estado tão singular que põe o sujeito diante de “um mundo que traz o signo do infinito” (ibid, p. 189). A vastidão interior, acrescenta Bachelard, “está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém”.

A vida é marcada por normas, de modo que o corpo incorpora os códigos de conduta que permeiam o universo social, envolvendo valores morais, éticos que, involuntariamente, imprimem nos sujeitos sociais o refreamento dos desejos, mas o corpo comporta um lugar de ilegalidade, ou não-lugar, indiferente à realidade, capaz de subverter os

códigos sociais instituídos. Lugar que não conhece lógica, negação, causalidade ou contradição, totalmente entregue ao jogo instintivo dos impulsos e da busca de prazer. O corpo-falo dos devaneios das ruas escuras, das mulheres fáceis, do gozo e do vazio é o espaço em que os desejos tomam forma.

Movimentos banais como esticar os braços, andar para frente ou para traz, girar, mudar de um lugar para o outro são suficientes para se tomar consciência do corpo. A experiência com o próprio corpo faz com que o homem organize o espaço, a fim de adequá-lo a suas necessidades, bem como conformá-lo em relação aos outros. Em Gullar é justamente do corpo que emerge a consciência de se ver diante dele próprio e nele se ocultar: “Meu corpo/que deitado na cama vejo/como um objeto no espaço/que mede 1,70m/e que sou eu [...]” (PS, p. 239), consciência também de que, da mistura de que é feito, é suscetível à desestabilização, porém com capacidade de se recompor.

[...]
 meu corpo de 1,70m que é meu tamanho no mundo
 meu corpo feito de água
 e cinza
 que me faz olhar Andrômeda, Sírius, Mercúrio
 e me sentir misturado
 a toda essa massa de hidrogênio e hélio
 que se desintegra e reintegra
 sem se saber pra quê

[...]
 (PS, p. 239)

Collot (2010) afirma que é exatamente a estatura do corpo e os limites de sua envergadura que delimitam o campo de visão. Estando o corpo na horizontal ou na vertical, ele impõe uma visibilidade, ao mesmo tempo, uma cortina invisível, um limite de sentido o qual denomina de *território perceptível*, portanto é por meio do corpo que o sujeito se conecta com lembranças pretéritas e é também pelo corpo que ocorre o impedimento de se ver além da linha demarcatória. Com isso, podemos dizer que a corporeidade delimita a visão e a direciona para lá, onde moram os afetos, logo, o passado torna-se presente, ainda que o corpo tenha mudado de forma e de lugar.

[...]
 Meu corpo nascido numa porta-e-janela da Rua dos Prazeres
 Ao lado de uma padaria
 Sob o signo de Virgo
 Sob as balas do 24 BC

Na revolução de trinta
 E que desde então segue pulsando como um relógio
 [...]

Pulsando há 45 anos
 Esse coração oculto
 Pulsando no meio da noite, da neve, da chuva
 Debaixo da capa, do paletó, da camisa
 Debaixo da pele, da carne,
 Combatente clandestino aliado da classe operária
 Meu coração de menino
 [...]

(PS, p. 240/241)

Entre o corpo e as coisas afetivas não existe linha demarcatória, elas são feitas da mesma estufa por comportar elementos que particularizam o ser, portanto, fundem-se com ele, cuja visibilidade secreta põe-se a revelar por meio do corpo feito linguagem. O eu poético gullariano parte de um veio autobiográfico, visualizando-se de fora para dentro, por meio de suas pulsações. Antônio Candido (2000, p. 56), ao analisar a escrita autobiográfica de *Menino Antigo (Boitempo II)*, de Carlos Drummond de Andrade, assevera que o eu poético opera um duplo afastamento em relação ao ato enunciativo: primeiro, como adulto que se reporta à criança que fora, como se fosse algo do qual ele não fizesse parte; “segundo, como adulto que vê esse passado e essa vida, não como expressão de si, mas daquilo que formava a constelação do mundo, de que ele era parte”.

A escrita memorialística opera com dados particulares, mas não se limita a eles, antes, atinge o leitor, envolvendo-o ao ponto de o discurso se converter em universalidades. Assim, Candido (ibid, p. 56) acrescenta que a “experiência pessoal se funde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo [...]”.

De modo semelhante ao que ocorre em Drummond, o eu poético gullariano tem um corpo-movimento que toma distância de si para percorrer o presente na condição de “combatente clandestino” ao encontro de uma pulsação pretérita “meu coração de menino”, que por sua vez dilata-se em direção a outras pulsações. Ademais, a corporeidade em Gullar é pura expressão metonímica, porque surge para dar causa à existência do todo (o sujeito) no mundo.

[...]

corpo que se pára de funcionar provoca
 um grave acontecimento na família:
 sem ele não há José Ribamar Ferreira
 não há Ferreira Gullar
 e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta
 estarão esquecidas para sempre

corpo-facho corpo-fátuo corpo-fato

atravessado de cheiros de galinheiro e rato

na quitanda ninho (grifo nosso)

de rato

cocô de gato

sal azinhavre sapato

brilhantina anel barato

[...]

(PS, 2004, p.239/240)

O corpo que contempla é, na verdade, a extensão de si mesmo nos espaços pretéritos que revisita. Seu universo de representação marca o sentimento de pertencimento. Neste excerto já analisado sob a perspectiva da memória olfativa no capítulo anterior, interessa-nos agora atentar para o espaço: “quitanda ninho” que, valorado, perde a sua funcionalidade, deixa de ser um espaço simplesmente para adquirir o caráter de núcleo. O ninho, como toda imagem redonda, na visão fenomenológica, remete a repouso, proteção. Segundo Bachelard (1993), o corpo adquire forma de dentro para fora, despontando, como o quebrar dos ovos no nascimento dos pássaros, como a maciez das camadas interiores do ninho que só é possível graças “a pressão constantemente repetida do peito” da fêmea sobre as paredes da casa, para com isso, ajustar às suas medidas, acentuando seus mistérios.

Há miniaturas que adquirem amplidão: “Quitanda ninho”, reduto que apresenta a “mesma imobilidade branca/ do fubá dentro do depósito” (PS, p.270), tem dimensão infinita. Vastidão que transmite repouso, silêncio, calma e unidade, ainda que espaços como estes estejam “para sempre riscados do presente doravante estranhos a todas as promessas de futuro” (BACHELARD, 1993, p. 29). No ninho, a vida começa girando sobre si mesma e depois se abre ao espaço ilimitado, para além das paredes do mundo que aprisiona e refreia as *pulsões*. “Quitanda ninho” nos faz lembrar Guimarães Rosa: “Num ninho nunca faz tão frio” no conto *Lá, nas Campinas*. O ninho é o lugar próprio para o “encolhimento”, diz Bachelard. E acrescenta: “só mora com intensidade aquele que já soube encolher-se”.

Em *Poema sujo*, o “ninho” remete a esse lugar pleno, espaço psíquico de onde saímos e para onde inconscientemente desejamos o regresso. Na palavra “ninho”, o fonema alveolar /n/, apresenta obstrução da cavidade nasal impedindo a passagem da corrente de ar, impedimento que, reiterado ao significado, sugere contenção e (re)colhimento. O ninho é, então, a marca simbólica do retorno. O errante simboliza aquele que busca e, se busca, é porque se encontra imerso no vazio. Essa jornada é característica da negação. Negar é não

estar de acordo com o que se vive, o estar onde não se reconhece. Nega-se o lugar, o sentimento, a pertença.

Outros espaços na poética de Gullar entram na categoria dos lugares fechados. Assim como a quitanda, os “armários obsoletas gavetas perfumadas do passado” (PS, p. 236) desdobram-se por entre camadas, cascas, carnadura, são imagens que remetem a um espaço que guarda um passado imemorial. Tais imagens nos fazem lembrar novamente Guimarães Rosa no conto *Nenhum, Nenhum*: “Aquela mesa escrivadinha cheirava tão bom”, espaço que traz cheiro, vida que começa pulsante em vermelha sob um invólucro inundado.

4.2.2 A dimensão infinita da casa primigênia

Poema sujo acomoda lembranças que se trancam nas dobras do tempo e estalam no corpo um gemido de dor. O corpo é, sobretudo, impactado por lugares de intimidade que o sujeito lírico compartilha por nele habitar e que, o corpo, inevitavelmente reconhece as marcas do convívio: “meu corpo nascido numa porta-e-janela da Rua dos Prazeres” (PS, p. 240). A casa materna, primeiro universo do ser humano antes de ele ser arremessado ao mundo, evita a contingência, ou seja, a casa impede, já na primeira infância, a dispersão do sujeito. Afirmo o filósofo do devaneio: “a vida começa bem, começa fechada, protegida, agasalhada no regaço da casa”. (1993, p. 26). A moradia é uma espécie de estojo, onde se acomodam todos os nossos pertences, preservando, assim, os vestígios de uma vida. Carregamos, portanto, não só os valores, mas também os cheiros, murmúrios, gemidos, silêncios desse espaço habitado. Sobre isso Ecléa Bosi (1994, p.74) nos instiga: “O que é um ambiente acolhedor? Será ele construído por um gosto refinado na decoração ou será uma reminiscência das regiões de nossa casa ou de nossa infância banhadas por uma luz de outro tempo?”. Regiões que metaforicamente remetem ao interior do ser, que acolhe vivências dos primeiros contatos com a realidade.

Para Bachelar (1993) a casa primordial tem uma força de atração que suga as pessoas para dentro de seus compartimentos devido a carga de proteção que oferece, ainda que esta proteção não esteja mais lá. Após ela, “todas as outras não passam de variações de um tema fundamental” (ibid, p. 34). Desse modo, podemos dizer que a casa primordial é repleta de um passado que não escoa.

As vozes, a voz do passado, ressoam de formas diferentes no grande aposento e no quatinho. Também de forma diferente ressoam os apelos na

escada. Na ordem das lembranças difíceis muito além das geometrias do desenho, cumpre reencontrar a tonalidade da luz; depois vêm os doces aromas que permanecem nos quartos vazios, pondo um selo aéreo em cada um dos quartos da casa da lembrança. (Ibid, p.74)

A sonoridade da casa ecoa por todos os cantos: “vertigem de vozes brancas ecos de leite” (PS, p. 276). Sons de água que subitamente “desabam em jorrar manhã”; sons dos membros da família “que encham a casa de rumores [...]” numa orquestração integrando a harmonia do lar. A voz do pai que se mistura a dos fregueses; dos amigos, Espírito da Garagem da Bosta e Esmagado, que alertam um menino para a hora de terem toda uma cidade ao seu alcance; dos companheiros à mesa de bilhar. “o riso claro de Lucinha se embalando na rede/com a morte já misturada/na garganta” (PS, p. 251). Vozes muitas vezes que se misturam “nas conversas da esquina” inundando uma vida inteira. Nítidos sons que “quase se ouvem [...] gargalhadas”, já “que o tempo é um troço/ auditivo”. (PS, p. 256).

[...]

(e vá alguém saber
quanta coisa se fala numa cidade
quantas vozes
resvalam por esse intrincado labirinto
de paredes e quartos e saguões
de banheiros, de pátios, de quintais
vazes
entre muros e plantas,
risos,
que duram um segundo e se apagam)
[...]

(PS, p. 288)

Povoada de sons, a memória busca nas vozes do passado, todo um mundo que o tempo tornou distante. As vozes batem forte no “intrincado labirinto”, ressoam nos espaços da casa, vasculham todos os cômodos, integram-se aos sons de outras casas, orquestrando-se nos labirintos da cidade e se dilatam no tempo. Em *Poema sujo* o aconchego ao lar materno é expressivo ao longo da obra. A casa primigênia é o primeiro mundo representacional da existência, portanto um espaço de complementaridade e de descobertas. Dentro desse espaço de intimidade são revificadas ações cotidianas, bichos, plantas, móveis que, inevitavelmente, acompanham o ser: “na sala de nossa casa / a mesa com a toalha as cadeiras o/assoalho muito usado”; a “galinha ciscando e bicando” (PS, p. 251) “e as margaridas vermelhas” (PS, p. 276).

Os objetos mostram-se infiltrados na vivência cotidiana ao ponto de se projetarem no indivíduo. O detalhamento das coisas acomodadas, mais que isso, encravadas em seus cantos, acrescido da expressão “assoalho muito usado” provavelmente se projeta no eu poético como *lembranças encobridoras* à maneira freudiana, silenciando longínquas e repetitivas cenas familiares de momentos alegres, festivos ou talvez sofridos, amargos à mesa de jantar.

[...]

aquele

meu quarto com sua úmida parede manchada
aquele quintal tomado de plantas verdes
sob a chuva
e a cozinha
e o fio da lâmpada coberto de moscas,
nossa casa
cheia de nossas vozes
tem agora outros moradores
ainda estás vivo e vês, e vês
que não precisavas estar aqui para ver
As casas, as cidades
são apenas lugares por onde
passando
passamos

[...]

(PS, p.273/274)

Estamos aqui diante de uma superposição espacial, cujas lembranças se fazem nítidas e os rumores da casa, já tão recolhida no tempo, ressoam em vozes familiares e se sobrepõem à do presente que “tem agora outros moradores”. O “fio da lâmpada” repleto de moscas que lá se alojam atraídas pela gordura acumulada, traz à tona outra imagem: a do fio que conecta o antes e o agora e ressoa impregnado de vivências pretéritas.

A gaveta, o armário o quarto e, por acréscimo, o quintal, são espaços de intimidade muito recorrentes em Gullar. Essa reiteração explícita seriam formas de fazer emergir um pedaço do real ou o grão do gozo à maneira de Willemart (2009)? “Aquele/meu quarto com sua úmida parede manchada”, testemunho de insondáveis segredos, medos, pulsões; repleto de tumultos silenciosos. Lembranças cindidas, pois o tempo encarrega-se de lançar o sujeito para “longe daquela mobília onde só vive o passado” (PS, p. 276). O quintal delimitado por cercaduras ao redor da casa tem a missão de protegê-la com braços acolhedores. Enquanto espaço ambíguo, o quintal fecha-se em relação ao exterior e se entrega em relação à casa, sendo esta, o ilimitado lugar do sentido da existência. Com localização ao fundo, o quintal é

[...]

(PS, 2004, p. 275)

Por esse excerto, vemos que diferentes apelos sinestésicos são atribuídos à cidade a partir de um único vetor: o mar. A cidade constantemente batida pelo mar é sentida pelo tato, cuja umidade a envolve; pela audição, por sua imagem aproximar-se de uma serena orquestração provocada pelos vocábulos “sonora”, “ventania” e “rumorejando”; pela visão, por atribuir à cidade a cor verde, em um processo metonímico, uma vez que o mar adquire essa coloração devido à grande quantidade de algas, ou seria em função do que o sujeito lírico vê no verde? Sartre já nos diz que a imagem resulta do sentido que nela imprimimos por meio da *consciência imaginante*.

De todas as simbologias sobre o mar apresentadas por Chevalier e Gheerbrant (2006), duas nos chamam a atenção: a imagem do verde como uma cor tranquilizadora e o valor mítico que adquire ao sugerir o “despertar das águas primordiais” (Ibid, p. 939). O verde que tinge o mar, que contorna a cidade, que inunda o ser, dá a dimensão da zona de conforto em que se instaura o sujeito poético, não é à toa que a cor verde ressurgir de forma renitente ao longo da obra. Ampliando a compreensão sobre a ressonância da imagem do mar na poética gullariana, Chevalier e Gheerbrant (Ibid) esclarecem ainda que a simbólica do mar se aproxima da imagem da água de forma generalizada. O mar representa vida, cuja dinamicidade remove as impurezas. Em volta dele circulam vários mitos de purificação, mas também de manifestação da ira das divindades. O mar carrega também em seu bojo o sentido da dúvida e da incerteza.

A cidade revisitada na poética de Gullar é regada e úmida: a vida começa molhada, envolta por camadas protetoras. Ademais, sendo a água metáfora do espelho, projeta a imagem do “eu” em um lugar de ausência espacial e temporal, que se transforma em espaço imemorial: “me reflito em tuas águas/recolhidas: no corpo” (PS, p. 277). Por ser significante, o espelho traz a imagem da moldura, esfera que delimita a visão impedindo a visão periférica, logo, o olhar da memória desse sujeito é direcionado àquilo que nele está inscrito como tatuagem; por ser significado, a imagem que se reflete no espelho pode ser entendida como o sentido que o sujeito carrega de si mesmo.

[...]

Desce profundo o relâmpago
de tuas águas em meu corpo,

desce tão fundo e tão amplo
 e eu me pareço tão pouco
 pra tantas mortes e vidas
 que se desdobram
 no escuro das claridades
 na minha nuca,
 no meu cotovelo, na minha arcada dentária
 no túmulo da minha boca
 palco de ressurreições
 inesperadas

(Minha cidade
 canora)
 de trevas que já nem sei
 se são tuas se são minhas
 mas nalgum ponto do corpo (do teu? do meu
 corpo?)

[...]
 e rolo eu
 agora
 No abismo dos cheiros
 que se desatam na minha
 carne na tua, cidade
 que me envenenas de ti
 [...]

(PS, 2004, p. 278)

A cidade recebe valor humano e passa a ser reflexo do Outro, desencadeando lembranças regadas de plenitude. O corpo, por sua vez, carrega a cidade não apenas por meio de componentes memorialísticos, mas também em nervos, pele e músculos. Se o sujeito desconhece os limites entre ele e a cidade, então tanto o corpo quanto a cidade são “palcos de ressurreição”, espetáculo de si mesmo. O cheiro que exala do corpo vai em direção ao corpo da cidade e vice-versa, desencadeando uma contaminação recíproca.

O que nos querem dizer os poetas quando deslocam versos entre aspas, travessões, parênteses? Talvez Bachelard (1993, p. 201) nos ajude a entender: “Há palavras que um escritor sempre pronuncia baixinho enquanto as escreve. [...] Essa palavra ganha imediatamente relevo sobre as palavras vizinhas, sobre as imagens, talvez sobre o pensamento”. Ou quem sabe como nos diz Willemart (2009): que o texto apresenta um movimento intermitente e mudo que vai do sentido que pulsa debaixo do sentido que as palavras anunciam na superficialidade. Para nós, os dois têm a chave para decifração desse enigma da linguagem: ao sussurrar entre parênteses, o sujeito poético pede-nos maior atenção ao que anuncia e o que anuncia é um sentimento (desejo?) de fusão entre homem e cidade que lateja entre molduras.

Por sobre a cidade repousa o desejo de mantê-la imóvel para que preserve o mesmo gosto das “[...] pastilhas/de hortelã enroladas em papel de seda coloridos” (PS, p. 289), e permita que os movimentos do sujeito que rememora sejam livres, leves e tentaculares, cujas lembranças possam se revezar por entre espaços particulares: “Ah! quantas só numa / tarde geral que cobre de nuvens a cidade [...] Ah ventos soprando verdes nas palmeiras dos Remédios” (PS, p. 245), largo que acolhe palmeiras à entrada do mar. A cidade vai adquirindo contornos aéreos moldados pelo vento: “cidade [...] esfera de ventania” (PS, p. 275). O apelo ao aéreo desencadeia um paradoxo, já que a cidade é eminentemente terrestre. Ainda que o corpo se eleve para que a pessoa possa ter melhor visibilidade, o corpo continua fincado no chão, porém o aéreo desprende do solo por outros meios. Os espaços citadinos disponíveis ao olhar da memória não resultam de uma visão aérea propriamente dita, mas de um aéreo no plano imaginário que busca espaços de acolhimento.

Vendo sob outra perspectiva, o aéreo implica uma visão panorâmica dotada de negatividade que, segundo Collot (2010, p. 210) favorece “o esmagamento do relevo e de uma neutralização das distâncias”, portanto, a visão eminentemente panorâmica destrói nuances, apaga pontos cruciais de cenas familiares, de intimidades, esmaga as afinidades.

[...]
 debaixo daqueles telhados encardidos
 de nossa pequena cidade
 a qual
 alguém que venha de avião dos EUA
 poderá ver
 postada na desembocadura suja de dois rios
 lá embaixo
 e como se para sempre. Mas
 e o quintal d Rua das Cajazeiras? O tanque
 do Caga-Osso? A Fonte do Bispo? A quitanda
 de Newton Ferreira?
 Nada disso verá
 de tão alto
 aquele hipotético passageiro da Braniff.
 [...]

(PS, 2004, p. 272)

A visão panorâmica coloca o observador fora e acima da cena visualizada. A visão do alto dá a impressão de uma completa horizontalidade, como se a cidade fosse um todo homogêneo. Ao introjetar a conjunção adversativa *mas*, o sujeito poético desautoriza ao passageiro aéreo o contato com espaços singulares acolhidos pelas curvas da cidade: um quintal, um tanque, uma fonte, uma quitanda que se afastam do todo pelos vínculos de

cumplicidade e afetividade estabelecidos com o sujeito que rememora. Se se trata de passageiro estranho ao lugar, ainda que passe a caminhar por entre espaços de vivência dos habitantes do lugar, os espaços não se permitem o envolvimento.

Sobre a relação homem/cidade, recorremos mais uma vez a Bachelard (1993). O pássaro necessita constantemente voltar ao ninho, assim como o homem à sua cidade. É um desejo enigmático que move como ímã.

[...]

O homem está na cidade
como uma coisa está em outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade (PS, p. 290)

.....

cada coisa está em outra
de sua própria maneira
e de maneira distinta
de como está em si mesma

a cidade não está no homem
do mesmo modo que em suas
quitandas praças e ruas

Buenos Aires, maio/outubro, 1975 (assim mesmo)

(PS, 2004 p. 291)

A ideia de uma coisa dentro da outra perpassa toda a obra desse poeta ludovicense: “uma noite metida na outra/como a língua na boca/eu diria/como uma gaveta de armário/metida no armário (mas/ embaixo: o membro na vagina)” (PS, p. 259), a “louça na cristaleira/o doce na compoteira” (PS, p. 280). São metáforas que sugerem o encaixe das coisas, que por sua vez transmutam-se em outras conexões indissociáveis: o corpo contido na cidade, na quitanda, no quintal, na casa primigênia; a vida adulta contida na infância; Newton Ferreira e Alzira¹³, contidos na criança.

A cidade como é espaço de (com)vivência, impulsiona os habitantes para dentro de seus compartimentos e, entre um espaço e outro, estabelecem vínculos afetivos, eis por que o desenraizamento é capaz de causar fissura no ser. A concha de caracol não “sai inteira, o que sai contradiz o que fica fechado”, assevera Bachelard (1993, p.120). O que sai fica conectado por uma membrana ao que permanece no interior, de modo que o dilaceramento desse lado de

¹³ Newton Ferreira, o pai e Alzira, a mãe, situam a relação no núcleo familiar. Como afirma Sébastien Joachim (2010), “os poetas unem a imaginação à memória, revelando o que de mais subterrâneo há na alma [...]”.

fora, não compromete a vida de dentro, com isso, a parte interior mantém-se intacta graças à serenidade que a casa-cidade-ninho proporciona.

4.3 Visão de fora e o testemunho do ser estranho

Diferenciando-se da perspectiva fenomenológica, a poesia de Dobal é marcada pela exterioridade e experiência de fora, semelhante à visão do estranho. Segundo Bauman (1999, p.69), o estranho expõe “brutalmente o artifício, a fragilidade, a impostura da separação mais vital”, descortina a neblina da visão e ameaça a ordem das coisas. A estranheza favorece uma percepção aguçada de quem desbrava paisagens imperceptíveis, contrastando com a possível passividade do olhar do habitante do lugar, banalizado pelo hábito, ou pelos laços de afetividade que o envolve. O estranho “traz para o círculo íntimo da proximidade o tipo de diferença e alteridade que são previstas e toleradas apenas a distância”. A condição de quem ocupa lugar de fora não conta com os quadros de referência possíveis de lhe darem guarida: casa protetora, família, escola, costumes, sem esses suportes, vagueia buscando amparar-se em algo que não lhe pertence, mas que possa, de forma imaginária, conduzi-lo a sua zona de conforto.

O estranho é aquele que se desloca de seu lugar particular para adentrar o lugar do outro e fotografar com suas retinas, imagens que não lhe pertencem. O estranho para testemunhar impõe seu olhar sobre o espaço e o experimenta como espectador, porém vale questionar como é a natureza desse espectador do lugar do outro. A mera visualização tem valor em si mesma, constitui-se como essencialidade ou o espectador imprime sensibilidade, por conseguinte uma carga subjetiva sobre o que vê? O que sabemos até então é que o mesmo espaço sentido como área que imaginamos ser de domínio particular: “minha cidade verde”, não se fecha em cercaduras, está aberto a outros modos de ver, fazendo emergir o *desejo do horizonte*, como afirma Collot.

Sendo o lugar do Outro, o horizonte torna-se objeto de desejo. Eis-me curioso para ver o que veem os outros, para saber o que se esconde atrás do horizonte. A linha que fecha a paisagem abre-a, na verdade, para outro lugar, outro mundo. Eis porque não posso me satisfazer com uma contemplação imóvel: falta algo ao meu olhar, e esta falta me leva a explorar mais adiante a paisagem. (COLLOT, 2010, p. 212)

A vantagem da visão de fora é que, sendo deslocada, dilata-se, ampliando o campo de percepção para abarcar outros horizontes, quem sabe aqueles ainda inexplorados ou até

mesmo contemplar os mesmos horizontes já tão explorados pela visão cotidiana, porém, sob uma nova ótica, aspecto que a visão de dentro supostamente não atinge, devido à membrana relativo-natural saturada de afeto e de tanta contemplação.

4.3.1 O contato e a distância do olhar

Em *Poema sujo* todos os gradientes sensoriais são aguçados na percepção da cidade, já em *A cidade substituída* o olhar é a única forma de senti-la. Outro aspecto diferenciador entre as obras é que, naquela, o sujeito lírico está fora, testemunhando para dentro; nessa, a visão de fora é marcadamente circunscrita na leitura que faz da cidade, porém a perspectiva discursiva adotada é o lado de dentro. Tal como se estivesse diante do espelho, o sujeito ao mesmo tempo está e não está, o sujeito poético de Dobal é o estranho que se posiciona no interior da cidade para se manifestar, isso se justifica pela incidência, ao longo da obra, de pronome demonstrativo e pela noção de proximidade marcada pela presença de advérbio de lugar: “nesta ladeira, uma meia-morada”; “Estas lembranças,/aqui dispostas cruamente”; “anda-se aqui nestas vielas”; “aqui neste Outeiro da Cruz”; “Estas velhas paredes não confessam/à brisa sem memória os seus segredos”, dentre outros. Somos, então, instigados a compreender as tramas discursivas provenientes desse olhar.

Os bordões
dos violões
enluarados
e a maré de agosto
abraçando, embalando o coração,
o satisfeito coração desta ilha.

No reino da noite
recomeça o mar o seu marulho
recomeça o amor o seu rumor,
e a vida repetida
se desdobra sem cessar.

(ACS, 2005 p. 169)

O poema *A ilha* é marcado pela duração rítmica, a exemplo dos poemas simbolistas. A assonância presente nos três primeiros versos é reiterada pela incidência do fonema vocálico nasalizado /õ/ como verificamos em “bordões”, “violões” cujo ritmo se dá pela escassez de verso. O som contido se recolhe para dar lugar a um som alongado em “enluarado” por meio do fonema vocálico baixo “a”. Mas o aspecto fônico que marca o início do poema, logo retorna no vocábulo “corações”, complementando a cadência da primeira estrofe.

A musicalidade do poema é constituída em duplicidade: aponta tanto para os arranjos assonânticos já mencionados, como para o aspecto semântico caracterizado pelos mesmos elementos isotópicos: “violões” “bordões” “corações”. O vocábulo violão por si só já remete à melodia, cujo som é caracterizado pela harmonia decorrente do afinamento de notas. O termo bordão pode sugerir tanto o uso de uma expressão costumeira capaz de levar à identificação de uma pessoa, quanto pode remeter ao arranjo de uma nota musical, por sua vez a palavra coração vem do latim *cordis*, um comboio de cordas à moda Fernando Pessoa que provoca religamentos, num processo intermitente.

Notemos que há no interior dos versos uma espécie de litania, repetição cadenciada, como um eterno recomeço, num movimento de ir e vir, reforçado pelos vocábulos: “abraçando”, “embalando”, alongados e morosos como o deslizar dos dedos nas cordas de um violão numa serenata de amor. A ondulação do poema se intensifica por meio do retorno do fonema fechado “õ” e a passagem para o aberto “a” em: “maré”, “mar” e “marulho”, provocando uma certa alternância, sem prejudicar a duração rítmica. Outra ondulação se faz presente no retorno do fonema fechado em “satisfeito”, “reino”, “amor”, “rumor”. Entrecortado pelo *enjabement* para tornar mais evidente o que está por vir, o poema vai aos poucos se fechando por meio de movimentos que na sua conjuntura formata a imagem de uma serenata marítima provocada pelo ritmo harmonioso e musicalizado do movimento do mar. Logo “recomeça o mar o seu amor”, “recomeça o mar o seu rumor”.

No campo semântico, vemos que o curso do mar com seu rítmico movimento, remete a uma eterna circularidade compatível com o movimento da vida que se repete e “se desdobra sem cessar”, silenciosamente, como o movimento de idas e vindas das marés no “reino da noite” e, no seu recomeço, a natureza vai provocando mudança.

Temos um sujeito que, de modo distanciado, percebe a paisagem que a sua frente se descortina, *flanerie* que em nada se aproxima da de Gullar. Neste, o mar surge como algo reconfortante, cujo contato com a umidade inunda o ser purificando-o, revigorando-o.

Em Dobal há um sujeito solitário errante a vasculhar a cidade, uma espécie de *flânerie* à maneira de George Simmel. Diz Bauman (1999) sobre o antropólogo.

é uma testemunha, não um participante; ele está dentro, mas não é do espaço onde flana; é um espectador do interminável espetáculo[...], espetáculo sem roteiro, diretor ou produtor – mas com a garantia de se manter para sempre em cartaz graças ao engenho e inventiva dos personagens. Tal como visto pelo flâneur, o espetáculo não tem começo nem fim, nenhuma unidade de tempo, lugar ou ação, nenhum desfecho ou desenlace escrito *a priori*. Esse espetáculo tem que se construir à medida que se desenrola; fazer-se fragmento por fragmento, com seus próprios recursos. A questão interessante, portanto, (a

única questão sensata) é como se pôde ele fazer e como se faz e refaz sem guia ou roteiro. (BAUMAN, 1999, 197/198).

Simmel e Dobal são expectadores do espetáculo da irrefreada modernidade, “espetáculo sem roteiro, diretor ou produtor” que mutabiliza vorazmente os espaços urbanos. Espetáculo causado por personagens que podem ser tanto a natureza quanto o própria humana. A mutabilidade dos espaços é um processo contínuo do qual não se tem controle, mas essa é uma questão mais complexa que preferimos discutir no próximo capítulo.

4.3.2 Despersonalização do sujeito na leitura da urbe

O quadro urbano matizado pelo sujeito poético de Dobal implica um espaço carregado de impressões que vão além da mera representação das cenas observadas. Em meio a deslocamentos constantes do olhar, o sujeito poético vai registrando imagens que se mostram mais realçadas, sugerindo uma maior proximidade da percepção do observador, outras mais distantes. No poema *As moças na janela* temos nítida a noção de planos superpostos.

Na rua da Palma
na rua dos Afogados
na rua do Pespontão
as donzelas janelleiras
se debruçam sobre a vida
que passava nas calçadas estreitas
que passava no calçamento irregular.

Quando as sombras
abrandavam a tarde
quando uma brisa, um bem-te-vi
prolongava a tarde

e um sino se repetia no silêncio,
as moças ficavam nas janelas
numa espera infinita
vendo a vida passar
vendo o amor passar de longe.
Passou um tempo desta cidade.
Restaurar o nome das ruas
é uma esperança inútil.

(ACS, 2005, p. 178/179)

O poema é formado por 02 estrofes lineares recortadas por uma em diagonal, de modo que entre elas permeia o duplo estabilidade/movimento. A primeira e terceira estrofes nos falam de suspensão, repouso, imobilidade, cujo paradigma é o instante fotográfico, em

oposição à movência temporal caracterizada pelo desalinho da estrofe intermediária, bem como pela reiteração do pronome “quando”.

A sensação diante deste poema é de estar diante de um quadro, cujas personagens dispostas nele estão a contemplar um outro quadro. As próprias bordas da janela já remetem a uma moldura. As moças aparecem em um ângulo mais próximo como em um plano em perspectiva, por isso temos delas uma imagem mais nítida; ao fundo, a paisagem que se estende, abarcada por seus campos de visão. Para Collot, o campo de visão não é capaz de abarcar o todo, porém nada escapa ao conjunto da imagem que se lança aos olhos, ou seja, é possível ter a totalidade da paisagem que é apreendida pelo olhar.

Meu corpo só me abre ao visível retirando-me uma parte dele. Meu campo visual é cercado por um cinturão de invisibilidade: aquém de meu olhar, pela mancha cega do corpo, além, pela linha do horizonte. E estas duas áreas de sombras deslocam-se simultaneamente; por mais que eu mude de ponto de vista, continuarei refém desse duplo invisível. (COLLOT, 2010, p. 209)

Apesar de as moças elevarem-se por sobre a janela para sentir melhor a paisagem, o corpo continua fincado na terra, eis porque a visão desse plano mostra-se sempre recortada. Ademais, as janelas, como os binóculos, enquadram a cena e delimitam a visão, com isso, favorecem o fechamento da paisagem, impedindo os transbordamentos da visão periférica. Coutinho recorre à metáfora da lâmpada para explicar o processo da percepção.

[...] semelhante à luz, apresenta-se às vezes como o elucidador a que nenhum pormenor escapa, em outras vezes se retrai em sombras, as quais se anunciam em virtude da claridade mesma. Assim como ela se presta a promover a existência de sombras, o meu belvedere se habilita a existenciar as coisas que, não colocadas no campo de meus olhos, no entanto, em índice de virtualidade, estão na dependência do meu pessoal existir (COUTINHO, 1976, p. 44).

A percepção dá visibilidade àquilo que até então permanecia à sombra, ocorre que, ao tempo em que a percepção retira as coisas da sombra, como a lâmpada, esta mesma percepção é provocadora de sombras, já que não é capaz de abarcar o todo. O que se dá a perceber é aquilo que pode ser abarcado pelo campo perceptual, no entanto é importante ressaltar que na relação entre o sujeito que percebe e as coisas percebidas, ocorre um movimento de ida e volta. O desdobramento das moças em direção à paisagem induz esse lado exterior a se interiorizar em um processo recíproco de transbordamento. Essa dialética constitui o espaçamento do sujeito na paisagem, deportando-o não somente para o interior de

si, mas também para a sua exterioridade, gerando a integração do existir de algo ao existir de quem o percebe.

Por outro lado a função própria dos binóculos e das janelas, é buscar o que está além para senti-lo mais próximo, ou seja, o que é aproximado expande-se na percepção dos detalhes. Desse modo, o olhar das moças acaba realçando justamente o que está sendo visualizado, desencadeando uma inversão de planos.

Ao contrário do poema *A ilha*, cujo sujeito poético observa a paisagem a distância, em *As moças na janela* o sujeito despersonaliza-se, oculta-se para perceber a cidade pelas lentes de outrem, assim como no poema *O urubu*, já analisado. No poema *Elegia de São Luís*, essa missão é atribuída a “um canto de sabiá” que “se despeja triste/sobre São Luís do Maranhão” e, da clausura de sua gaiola observa a paisagem que se abre à sua visão. A diferença entre eles é que em *O urubu*, a contemplação se dá *in loco*, por meio de um voo planado sobre a praia; no poema *As moças na janela* e em *Elegia de São Luís* (retomaremos no próximo capítulo), a percepção se dá do interior de espaços fechados. Isso significa que aos personagens de Dobal não é dada, ainda que ilusoriamente, nenhuma possibilidade de mobilização, desencadeando uma espécie de aprisionamento. Aliás, a maioria dos poemas de Dobal confluem para essa condição. Já vimos que no poema *As moças na janela* tudo está em movimento, exceto as moças que, emolduradas, de suas clausuras, “numa espera infinita”, contemplam a distância a paisagem que se diferencia, contemplam a paisagem cuja restauração resulta numa “espera inútil”.

O aprisionamento gera solidão, estado de espírito que viabiliza profunda sensação de vazio, eis o destino do homem moderno. Num mundo sem deuses, o homem (poeta) moderno carrega o peso de ser responsável pelo seu próprio destino. O desamparo desencadeou nos sujeitos modernos o estreitamento da alma ou a total perda dela. Em sua atividade solitária o poeta não comunga com a vivacidade do mundo. Para ele, a cidade é opaca, desértica, cujos espaços em vez de protegerem, asfixiam. Na poética dobalina o sujeito isolado, solitário, desterritorializado vive um dos conflitos paradoxais da modernidade: a consciência cindida de quem transita por vias públicas, espaços eminentemente libertários ao mesmo tempo em que se sente aprisionado, movido por *uma falta*.

A solidão em Dobal se faz presente em um sino a se repicar no “silêncio/das torres de Santo Antônio”; na solidão “das igrejas” e do mirante que “acompanha o tempo que não dorme”. Os sinos, as igrejas, os mirantes aparecem revestidos por uma nova linguagem que propicia a sequência dada ao prenúncio de uma voz emudecida, a do poeta. Os sinos não mais se agitam para receber a alvorada; as igrejas já não anunciam a morte de seus fiéis; os

mirantes perderam o alarido de seus hóspedes e a sensualidade que seduzia olhares estonteados com sua imponência.

Vimos que a natureza que envolve a forma como a cidade é experimentada em Gullar e Dobal se difere em função da posição de proximidade e de distanciamento de seus sujeitos poéticos ante os espaços percebidos, mas se aproximam em relação ao desamparo em um mundo de rápidas transformações. Tanto em Dobal, quanto em Gullar, os sujeitos são impactados pela *deserção social*, expressão tomada de empréstimo de Lipovetsky, a diferença é que em Gullar, os elementos da cidade os acolhe e faz companhia.

Hillman (1993) diz que a cidade tem alma, quando não acalanta no colo é porque sabe que a imagem do estranho, menos reflete que refrata, ou porque sente que aquele a sua frente não se deixa envolver, devido à pulsação de seus espaços de intimidade a distância, melhor dizer poeticamente: “O homem está na cidade/como uma coisa está em outra/e a cidade está no homem que está em outra cidade”. Apesar de a cidade não envolver nos braços, protege de outro modo: como uma dama da noite, permite-se o toque pelo olhar perceptivo para que suas curvas, linhas e traços sejam sentidas com uma suavidade diferente do toque costumeiro do companheiro, acomodado pelo olhar habitual.

Na poesia de Gullar e de Dobal, assim como na epopeia de Gilgamesh, a cidade, ao tempo em que comporta a visão de dentro com seus cheiros, afetos, aconchegos, estende-se ao acolhimento da visão de fora, desacomodada, desenraizada. O enriquecimento possível entre as visões de fora e de dentro na literatura, contraria a imagem ambivalente construída por Bauman (1999) entre estranho e nativo, que os vê apartados como a água e o óleo, em função de suas particularidades.

Na teia de relações da urbe moderna, nativo com a visão de dentro e estranho com a visão de fora, fundem-se por meio de sensações de pertencimento/desagregação, presença/ausência, segurança/desproteção, uma vez que o deslocamento, na concepção moderna, significa que em qualquer momento o indivíduo está sujeito a habitar simultaneamente vários mundos contraditórios. Fica-nos também outro ensinamento, não menos importante que o anterior: na imagem dos narradores benjaminianos, tanto aquele que tem pés fincados na terra natal quanto o viajante, traduzem seus relatos de experiências e interagem por meio de discursos que se complementam, muitas vezes se interpenetram, ainda que tais discursos sejam semeados por campos diversos. Desse modo, a percepção descortinada de fora, atada à percepção de mundo relativo-natural do olhar de dentro, revela-nos que, na modernidade, a cidade é marcada por ambivalências num plano mais complexo, que envolve fatores de sociabilidades.

4.4 Ressonância do tempo em Dobal e Gullar

A filosofia tem se debruçado ao longo da história da humanidade em torno de definições sobre o que seja o tempo, fenômeno que transcorre silencioso, enigmático para além da nossa vontade. Muitos o colocam sob o signo da destruição, ruína, finitude, outros o veem como sinônimo de ressurreição, mudança, fonte de criação.

O tempo apresenta uma dimensão objetiva, outra subjetiva. A primeira é regida pela natureza. É o tempo cosmológico, que abarca o mundo, tempo que desliza silenciosamente desgastando as coisas. “Como número do movimento, as coisas sofrem a sua ação: consomem-se, corrompem-se, envelhecem e desaparecem” (REIS, 1994, p. 17), mecanismo que se processa de dentro para fora, como o apodrecer das frutas, no dizer de Gullar. Operando de modo interativo com o tempo cósmico, há o tempo do calendário responsável pela marcação dos eventos que permite o cumprimento de nosso papel social e nos situa em relação à nossa condição de estar no mundo. Ricoeur diz que o tempo do calendário humaniza o tempo cósmico e acrescenta que

enquanto ligado ao movimento e à causalidade, comporta uma direção na relação entre antes e depois, mas ignora a oposição entre passado e futuro é essa direcionalidade que permite que o olhar do observador o percorra nos dois sentidos; assim a bidimensionalidade do percurso do olhar supõe a unidireção do curso das coisas; por fim, enquanto contínuo linear, comporta a mensurabilidade, isto é, a possibilidade de fazer corresponder números aos intervalos iguais do tempo. [...] (RICOEUR, 2010, p. 184)

O tempo do calendário humaniza o tempo da natureza e, semelhante a este, é indiferente ao vivido. O modo como cada um de nós lança o olhar para frente ou para trás, ante as marcações é que vai permitir que avaliemos a nossa experiência na imersão do tempo cósmico.

Por sua vez, o tempo subjetivo é medido no interior do ser, podendo ele ser curto ou elástico, dependendo da forma com as coisas são percebidas em nós. Santo Agostinho (1996) afirma que o presente é o medidor do passado e do futuro, esses últimos só podem ser percebidos porque nos encontramos imersos no agora que também nos possibilita olhar para trás e para frente. Se o presente relativiza os outros tempos e o passado existe na alma, o presente é capaz de reacender lembranças recolhidas no tempo por meio daquilo que é salutar à alma e, por conseguinte, ao olhar.

Na esteira de Santo Agostinho, Bergson (1999) discute o tempo interior na perspectiva da consciência e afirma que este tem a duração das lembranças que carregamos. Aquilo que

carregamos permanece em nós como eternidade. Não seria um paradoxo vislumbrar a eternidade naquilo que desliza sem cessar impedindo a apreensão? De fato, o tempo é movimento e lamentavelmente não podemos fazer o percurso de volta, porém as sensações experimentadas pelo espírito acerca de lembranças passadas tornam-se instantes eternos.

Vivemos imersos no tempo objetivo, fugaz e controlador de nossa atividade racional que muitas vezes bloqueia a percepção, tornando as lembranças opacas. O tempo interior desorganiza a linearidade do tempo exterior, provocando nitidez à percepção, fazendo com que sejam acionadas impressões ou lembranças da alma, como sugere Santo Agostinho. Eis o que caracteriza a eternidade. A imagem do passado é percebida nitidamente com paradas que se projetam sobre o movimento temporal. Uma sucessão de pontos que não se confundem com a continuidade do tempo objetivo, mas se projetam sobre a linha invisível da vida, pontos que também não se confundem entre si, mas provocam cada um, sensação única, irrepetível e plena.

Essas reflexões aqui bastante simplificadas nos dão suporte para discutirmos o tempo na poética dos escritores estudados. O lirismo poético de Dobal acerca do mundo observado dá-se pela cadência do tempo físico ou objetivo. As marcas dessa temporalidade são evidentes em poemas, cuja paisagem mostra-se transformada ou em processo de transformação. Importa-nos, então, investigar as impressões do sujeito lírico em frente a tais imagens.

[...] O tempo é a obsessão do mundo e está em permanente expansão do ritmo. A obra de H. Dobal se faz reflexo dessa tensão e está impregnada por essa categoria racional que o homem utiliza para entender e marcar as dimensões da mudança, que a perpassa em todos os sentidos, desde as suas ações sobre o mundo físico, tátil e visível nas expressões que revelam à secura, claridade, sol, chuva, manhã, tarde, noite, às características mais intrínsecas [...]. (REINALDO, 2007, p.21)

É um lirismo que se dá pela tensão dissonante entre tempo presente e passado, revelando um estado de impotência do homem frente aos impactos da mudança. A passagem do tempo é ininterrupta e não permite retrocesso, de modo que só percebemos sua passagem por meio de sua ação sobre as coisas. Em Dobal as marcas dessa temporalidade são recorrentes na paisagem transformada, em objetos e em formas urbanas em ruína, situações que possibilitam reflexões acerca da própria ação temporal, vejamos:

RUINARIA

Um pássaro irritado
pousa no alto das ruínas

A febre dos cupins
 rói as tábuas antigas.
 As formigas se concentram
 na boca dos mortos.
 (ACS, 2005, p. 180)

Os cupins, assim como as formigas desenvolvem suas atividades de forma silenciosa, por baixo de tábuas e de terra. São comunidades rizomáticas que se expandem em várias direções, cujo controle torna-se inviável. Em Gullar as formigas também surgem como metáfora da passagem silenciosa do tempo: “E as formigas brotando aos milhões negras como golfadas de/dentro da parede (como se aquilo fosse a essência da casa)” (PS, p. 236). A imagem da passagem do tempo é construída de dentro para fora, como os cupins e as formigas que executam seu trabalho, consumindo tudo também sem rumor, sem que suas ações sejam percebidas, sentidas ou controladas. Tempo e espaço estabelecem conexões entre interioridade e exterioridade de forma indissociável. Enquanto o tempo realiza seu trabalho na interioridade, golfando silenciosamente como as negras formigas, indiferentes a tudo, o espaço, na sua exterioridade, deixa transparecer a passagem temporal nas marcas que nele se impregnam.

Em Dobal, o trabalho do cupim e das formigas desnuda-se em “ruinaria”, que imprime significado dúbio: ao mesmo tempo em que sugere a força destruidora do tempo que a tudo devora, transformando em ruína, remete a arruinamento, provocando irritação no pássaro a que tudo, silenciosamente, observa.

Nessa concepção objetiva do tempo, podemos dizer que ele é superior às coisas e às pessoas, pois tudo sofre sua ação. Na maioria dos poemas de *A cidade substituída*, a ação destruidora do tempo linear, silenciosamente, vai substituindo uma cidade por outra que se impõe devorando a antiga cidade. A imagem do tempo enquanto movimento silencioso, “tempo destruidor” que escorre de forma ininterrupta é também reiterada no poema *Mirante II*. O mirante, compartimento que ocupa a parte superior de antigas residências de arquitetura colonial, é personificado na poética do bal, e colocado em posição de vigília ante a fluidez do tempo.

MIRANTE II

Sobre o telhado, o mirante
 acompanha o tempo que não dorme.
 Não guarda o que mira:
 o rosto vígil que lhe traz
 esta metamorfose,
 os punhais da chuva, a lâmina do sol,

o veneno humano da indiferença.
 [...]
 (ACS, 2005, p. 184)

O mirante silencioso vela a cidade. Mostra-se contemplativo e se dá por vencido ante a ação inexorável do tempo. A imagética da irreversibilidade temporal criada por Dobal faz lembrar a tela *Saturno devorando um filho*, de Goya. Numa atitude monstruosa, olhos dilatados e corpo esquelético, Saturno, impiedoso, devora o filho com voracidade. Na mitologia grega o tempo é representado pelo deus Cronos que comete tal atrocidade, temeroso de que os filhos ocupem o seu lugar. Na tela de Goya, vemos que o tamanho do filho é incompatível com o de Saturno e para acentuar ainda mais a impotência daquele, o monstro está curvado sobre o filho, impedindo-o de qualquer mecanismo de defesa. Esta simbologia reitera a ideia de tempo imutável e impassível, com poder para tudo permitir e tudo recolher.

Em *Mirante II*, o tempo tem como aliado o furor da natureza: “punhais da chuva, a lâmina do sol” que deteriora e desbota a paisagem. A metáfora da lâmina cortante é marcante também na poética de Mário de Andrade “O vento é como uma navalha/nas mãos de dum espanhol. Arlequinal!”. O mirante reconhece a fragilidade de formas urbanas: casarões, telhados, diante do furor da natureza. Reconhece a sua impotência diante da ação implacável do tempo, por isso, das alturas, apenas observa, enquanto isso, o homem segue com o *veneno da indiferença*, alheio às transformações. A imagem de *Saturno devorando um filho*, bem como, da impotência do Mirante diante da paisagem que se diferencia, não nos deixam esquecer de que as coisas criadas no tempo são também desfeitas pelo tempo.

O poema *As moças na janela* é também significativo para pensarmos o tempo. A janela, assim como a porta, o portão, a cancela são considerados um entre-lugar, nem dentro nem fora, mas que remete a uma ligação entre o que está dentro (cá) e o fora (lá), sugerindo, desse modo, a ideia de presente e passado, respectivamente. Ademais, as velhas ruas: “da Palma, dos Afogados, do Pespontão” coabitam mistérios presos num passado longínquo, ao tempo em que abrigam o presente metaforizado pela imagem das moças alojadas em seus interiores. A reiteração do fonema bilabial desvozeado /p/ nos vocábulos “passava”, “prolongava”, “passar”, “passou”, que no plano semântico são anunciadores de fluidez, deslizamento temporal, estão dispostos ao longo do corpo poemático acentuando o ritmo pela aliteração. O curioso é que o fonema /p/ sendo uma oclusiva, por si só já remete a uma espécie de refreamento sonoro, que talvez esteja ligada ao desejo de refreamento do próprio tempo, só que este se mostra indiferente a qualquer tipo de apelo.

Em *Dobal* o lapso temporal é sempre condensado, ainda que se reporte a um tempo dilatado. Em *As moças na janela* o tempo do enunciado é curto em relação ao da enunciação: a insistência no verbo “passar” associado ao substantivo “vida” subjaz a ideia de um tempo alongado, porém o discurso é condensado em 03 estrofes. Em um outro plano de contenção, o tempo de permanência à janela é incompatível com o tempo social, gerando a dicotomia imobilidade interior/mobilidade exterior: quantas mudanças ocorreram, enquanto as moças debruçadas “sobre a vida” viam “a vida passar”?

Em *Poema Sujo* há imagens que também remetem a um tempo objetivo, marcado pela forma como age sobre as coisas e, sobretudo, sobre as pessoas. Para superar as perdas, vale o aconchego de outros seres ou as recordações, eis por que os retratos dos mortos são símbolos da permanência diante do efêmero. É uma forma também de eternizar pessoas, já que sempre se busca algo para remediar essa certeza implacável: “retratos de mortos/com os rostos exageradamente coloridos/dentro de molduras pintadas de dourado (PS, p.72).A irreversibilidade do tempo em direção à morte é uma certeza que angustia: pessoas desaparecem fisicamente, mas perduram em “molduras douradas”, por sua vez, encravam-se nos poemas como forma de investir contra a irremediável passagem temporal. A certeza da morte é angustiante porque representa falta de solidez. A consciência da morte é também esse “lado de fora” que a vida contempla: as rugas no canto dos olhos, a flacidez da carne, as energias que se dissipam, tudo escorre para o vazio.

Em relação ao desgaste das coisas, o movimento temporal em *Gullar* se processa silenciosamente de dentro para fora, semelhante a *Dobal*. E cada coisa tem uma duração particular: o apodrecer de um rio e das bananas na quitanda, “garfos enferrujados facas cegas cadeiras furadas mesas gastas”, telhados encardidos, “beiras de casas / cobertas de limo”, “mesas velhas/armários obsoletos”, enfim, a própria usura expõe a surda passagem do tempo. Nessas imagens, o movimento temporal é posto de modo irreversível, cuja uniformidade independe da experiência humana.

Por outro lado, a obra apresenta imagens que remetem ao tempo relacionado a afinidades. Nesse caso, a mensurabilidade temporal está relacionada menos às coisas percebidas que sentidas: a velocidade das marés “com seu exército de borbulhas e ardentes caravelas/a penetrar soturnamente o rio” (PS, p. 281) é rápida, enquanto a velocidade de “Bizuzza sentada no chão do quarto/a dobrar os lençóis lavados e passados a ferro/a ferro, arrumando-os na gaveta da cômoda, como se a vida fosse eterna” é lenta. Cada coisa tem a sua velocidade, daí ser “impossível dizer/em quantas velocidades diferentes/ se move uma cidade” (PS, p. 284), já que o movimento do tráfego intenso e da “circulação do dinheiro” faz

girar o tempo mais rapidamente que a velocidade dos afazeres domésticos. No espaço doméstico há também diferentes ritmos temporais: a “velocidade da cozinha” é diferente da duração do tempo na sala-de-estar, imobilizada “nos seus jarros e bibelôs de porcelana” (PS, p. 284).

Dentre os ritmos temporais sentidos de diferentes modos pelo eu poético, há imagens mais acentuadas na obra e também mais demoradas que dizem respeito à experiência com o tempo que se processa de acordo com a fluidez interior à maneira de Proust, cujas lembranças remetem a um tempo que não escoar. Nessa perspectiva, é o tempo quem se mostra indefeso. Nas lembranças que envolvem o pai, por exemplo, o tempo parece reverenciá-lo, mostra-se arrastado, preguiçoso, como se o pai não fosse suscetível aos seus efeitos: “Não seria correto dizer/que a vida de Newton Ferreira/escorria ou se gastava” (PS, p.70), essa sensação de imobilidade é sentida também em relação à quitanda. O tempo recobre as horas do relógio e impõe uma duração nova, a da eternidade das horas. Como diz Sartre (1996), o sentimento dá-se como uma espécie de conhecimento, que é justamente o conhecimento do afeto. A quitanda poderia ser vista como um espaço qualquer, não fosse o sabor nela contido, fazendo com que ganhe contornos afetivos, eis o que permite visualizar a estrutura profunda da imagem.

[...]

Na quitanda
o tempo não flui
antes se amontoa
em barras de sabão Martins
mantas de carne-seca
toucinho mercadorias

[...]

(PS, 2004, p.272)

Em meio à dupla lembrança/esquecimento, a memória tende a procurar mecanismos de defesa contra o turbilhão temporal que passa sem compaixão. Para evitar que seja arrastado, o homem procura se reter, recuar, não avançar no contínuo da natureza. Por esse motivo, em Gullar, as lembranças mais renitentes são aquelas que parecem imobilizadas, imunes à ação temporal: a mesma “cidade verde”, o mesmo “rio azul”, a mesma “esfera de ventania”, a mesma intensa claridade, o mesmo quarto, o mesmo quintal, a mesma família... Uma espécie de abandono ao devaneio, sem que a razão tenha sequer forças para se impor, já que o passado são apenas instantes de claridades eternas.

Por fim, vale ressaltar que a experiência com o tempo jamais é direta, ou seja, não é sentida no momento do vivido, logo, tanto o tempo da consciência ou subjetivo, quanto o tempo físico ou objetivo passam a *posteriori*, pelo veio da percepção. No plano da elaboração poética, a imagem percebida transmuta-se em imagem poética, é nesse processo de filtragem e de (re) elaboração do trabalho criador que ocorre o transbordamento da subjetividade, mais ainda, da ultrassubjetividade quando diferentes percepções se aproximam e, longe de se excluírem se interpenetram, favorecendo uma nova tomada de posição na pessoa do leitor.

O *alargamento da existência* defendido por Bachelard (1993) se dá justamente na transposição de imagens do mundo para imagens poéticas, do tempo exterior, objetivo, e interior, subjetivo, para o tempo textual. Nessas reformulações, o poeta, enquanto reelabora o tempo do discurso, reelabora também o tempo de si mesmo. Na visão aristotélica, a alma é envolvida pelo tempo físico, quando suprimida, o que fica é o tempo objetivo, este nada significa, porque só existe em relação a algo ou a alguém; nada significa porque devido a sua passagem silenciosa, termina confundindo-se com o próprio nada. Com isso, podemos afirmar que o tempo é sempre uma condição que perpassa pela consciência perceptiva.

No instante em que o escritor se interessa por um determinado lugar e a ele imprime o olhar, isso já é suficiente para excluir dele a total objetividade. O olhar nesse instante, de alguma forma, perpassa pela alma, reveste-se de uma intrínseca relação com a sensibilidade, assinalando a presença do ser naquilo que contempla. Com isso, podemos dizer que a percepção, ainda que distanciada, não é totalmente isenta de afeto. Podemos dizer ainda que por meio da percepção os sujeitos poéticos de Gullar e de Dobal constroem os lugares, ao tempo em que são atravessados por eles, em um processo de troca mútua, ainda que por meio de proximidades e de distanciamentos.

Do que foi dito até agora acerca das diferentes perspectivas adotadas pelos sujeitos poéticos de Gullar e Dobal, podemos arriscar algumas preliminares constatações: em Dobal o olhar suscita calma; em Gullar um *frenesi* em constante reviravolta como quem desbrava caminhos sulcados de tantas pisadas; a assimetria dos versos de Dobal contrasta com a forma diagonal dos de Gullar: o desalinho, o ir e vir compatível com as reviravoltas próprias da memória, corroboram para o duplo movimento de revelar e encobrir, recordar e esquecer.

Apesar das disparidades, Dobal e Gullar convergem em alguns pontos, um deles é em relação à linguagem: ambos se anunciam por meio de uma linha tênue entre o visível e o encoberto, cujos sentidos múltiplos se insinuam por entre vias estreitas da linguagem. Como bem definiu Calvino (1990), há um “traço visível à coisa invisível, à coisa desejada ou temida”. Ademais, seus repertórios linguísticos são marcados pela simplicidade vocabular.

Outro aspecto aproximativo entre suas obras é que ambas são traçadas pelo viés da memória da escrita, cujo acervo resulta de vivências que se articulam por meio do contato com o mundo.

Em ambos há marcas da experiência perceptiva. Em Gullar, a memória é marcada pelo olhar interior, consubstanciada pelo contato afetivo com a cidade. Em Dobal, a significação dada à memória ocorre por meio da percepção do espaço exterior, traçada objetivamente, porém, ao longo de nossas reflexões fomos constatando que, por mais objetiva que pareça a experiência da percepção, ela sempre apresentará uma carga subjetiva, ainda que por vias indiretas.

A cidade percebida por Gullar e Dobal transmuta-se em outras, construídas por linguagem, decorrentes da relação que seus sujeitos estabelecem com os espaços, ou em um plano mais complexo, da relação entre realidade e imaginário. A relação ente realidade, ficção e imaginário não ocorre de modo idêntico. Segundo Iser (1983), por meio da percepção, o escritor seleciona, organiza e adapta imagens, conferindo-lhes um novo significado ao que vê. De modo semelhante, Bachelard (1993) afirma que a poesia nasce da fusão entre real e irreal, é justamente esse entrecruzamento com o imaginário que “dinamiza a linguagem pela dupla atividade da significação e da poesia”.

O material de que dispõe o escritor para o engendramento do texto literário, resulta da forma como ele interage com o mundo. O modo como o sujeito vivencia os espaços, acumula concepções particulares por meio de visões diferenciadas. Decorre desse processo diferentes perspectivas que implicam registros que deles faz poeticamente. Essas situações instigam-nos a buscar em suas escritas de memória, respostas para outras inquietações, que giram em torno menos dos impactos da mudança dos espaços da urbe sobre suas subjetividades que, nos modos de compartilhamento de olhares, proporcionando a ultrasubjetação.

5 MEMÓRIA URBANA: RETERRITORIALIZAÇÃO DO ESPAÇO NA POESIA

A viagem termina quando encerramos
as nossas fronteiras interiores. Regressamos a
nós, não a um lugar.
Mia Couto

As escritas de memória nas poéticas de Ferreira Gullar e de H. Dobal decorrem de dois fatores que consideramos basilares em seus processos de criação: os conteúdos de memória resultantes de suas relações com o espaço citadino e dos efeitos das imagens sobre suas produções poéticas. Na relação entre sujeito e imagem do mundo, desfaz-se qualquer pretensão objetiva, já que o objeto suscita a adesão do ser, a subjetividade, suprimindo a distância entre o sujeito e o objeto.

A imagem já não pode ser designada como objeto se a entendermos como algo para além de si mesmo, está no sujeito que a vive e não fora dele. A imagem que se forma no interior do ser, por meio de processos subjetivos, transmuta-se em imagens poéticas que, por sua vez, intercambiam-se com outros modos de percepção. Assim, entre o eu (visão de dentro) em Gullar, e o outro (visão de fora) em Dobal, dar-se-á o encontro do olhar, que se efetiva por meio da ultrassubjetividade.

O poeta moderno é um ser solitário. A errância dos sujeitos poéticos de Gullar e de Dobal define a condição própria do homem/poeta moderno: o de Gullar, volteia-se sobre si mesmo e, por meio de memórias particulares, vasculha a cidade, realiza transcurtos por entre espaços de intimidade, buscando amparo em lugares de afeto; o de Dobal, vagueia pela cidade e por meio da memória perceptível registra imagens do espaço urbano que guardam memórias que não trazem marcas de sua existência.

As instabilidades de seus sujeitos poéticos deslocam as percepções para as impermanências, ou seja, para lugares de memórias pulverizados do espaço citadino, lugares à margem, cuja opacidade destoa de espaços atrativos. Suas vozes fazem emergir imagens de espaços em ruína, que continuam se desgastando paralelamente à dinâmica da cidade. Acreditamos que a voz poética é, então, capaz de retirar as camadas da cidade e tornar visíveis outras identidades do lugar.

O tempo do discurso tanto de *Poema sujo* quanto de *A cidade substituída* se inscreve em um presente, que por sua vez se reporta ao passado. Em suas rememorações, os sujeitos poéticos recolhem imagens de não lugares, ou seja, daqueles à margem da contextualização revitalizada da cidade, e as situam no horizonte de seus processos criativos. Diante disso,

propomos aqui investigar como a memória da cidade ancorada em não lugares é ressignificada por meio de memórias poéticas de Ferreira Gullar e de H.Dobal.

Como a representação da memória da cidade está intimamente ligada à visualidade, pensamos a linguagem fotográfica como um componente articulador deste capítulo, pelos motivos que se seguem: a poética do espaço urbano remete à experiência perceptiva, assim como a fotografia, ambas fazem emergir uma dimensão de sentido inusitada, diferente da habitual que, impactada pela visão cotidiana, torna as coisas embaçadas.

A câmara fotográfica duplica a visão tanto do fotógrafo quanto do espectador: do primeiro, no instante em que capta a cena; do segundo, quando de posse da imagem pode nela se demorar e captar especificidades imperceptíveis à visão acomodada, além disso, a imagem apreendida pela objetiva fotográfica possibilita ao espectador depositar nas imagens, suas impressões.

Foi pensando na dialética entre permanência e ruptura; continuidade e descontinuidade que selecionamos imagens fotográficas de espaços em ruína, da cidade de São Luís, para o diálogo com a leitura que fazemos de imagens citadinas na poética de Gullar e de Dobal.

Sobre a poética de Gullar e de Dobal, importa-nos verificar o sentido que subjaz à leitura que fazem das memórias fixadas em gretas, fissuras e ruínas da cidade por meio de suas memórias. Paz (1982, p. 89) afirma que no ato da criação poética são suscitadas sensações, cuja “palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas – e, mais profundamente, entre o homem e seu ser – se interpõe a consciência de si mesmo”.

O poeta moderno é consciente do seu desamparo na imensidão do mundo descontínuo e efêmero, logo, a consciência apreende as coisas a partir de sensações nele provocadas, cuja imagem poética é capaz de revelar o efeito de sua profundidade. Sob a insígnia dos acontecimentos de seu tempo, o poeta moderno torna-se consciente de que sua linguagem passara a ser demarcada pelas circunstâncias de seu momento social. Nessa perspectiva, podemos dizer que os sujeitos poéticos de *Poema sujo* de Gullar e de *A cidade substituída* de Dobal são motivados por consciências críticas, ainda que de forma subliminar, sobre o que significa repensar a memória citadina, a partir de um presente impactado pela fluidez e fragmentação próprios da modernidade.

5.1 Modernidade e memória urbana por entre ruínas e fendas

Espaços citadinos que resistem ao tempo e participam da evolução da cidade passam a atrair pessoas, provocando suas revitalizações e se transformam em lugar de espetáculo. O que está consolidado como cartão postal na conjuntura urbana atrai a atenção porque dispõe de cuidados, a fim de manter ativada a percepção, como o conjunto arquitetônico que integra o patrimônio histórico de uma cidade.

Halbwaches (2006) vê nos elementos urbanizados como, casarões antigos de arquitetura colonial, edificações e monumentos oficiais, indicadores da memória coletiva porque comum ao grupo e por diferirem de outros elementos. Aqueles reforçam os sentimentos de pertencimento, não em função dos elementos em si, mas sim da capacidade de os habitantes do lugar estreitarem os vínculos coletivos por meio dos afetos que neles depositavam. Ocorre que esse reconhecimento tem sido problemático na modernidade, em vista da falta de estabilidade das pessoas e da duração tanto dos espaços quanto de elementos urbanizados.

Poema sujo de Gullar e *A cidade substituída* de Dobal trazem à tona, não os bens paisagísticos e arquitetônicos em condição de destaque na contextualização da cidade, mas sim espaços de memória da urbe que se encontram à margem da memória oficial, espaços que nem por isso deixam de ser representativos da cultura e da memória da cidade. Suas poéticas tornam visível outro corpo: os sentidos perdidos da cidade, ou seja, os sentidos de lugares que gradativamente vão sendo destituídos de expressão simbólica.

Ferrara (1988) orienta que na leitura da cidade devemos interpretar os signos urbanos atentando para aquilo que é invisível ao olhar, aquilo que, de alguma forma, fora banalizado pela ação de tanto ver. São justamente os índices e vestígios desses signos que passam despercebidos que suas poesias dão visibilidade, pondo a revelar memórias e histórias silenciadas.

Augé (2010) denomina de *não lugares* aqueles deslocamentos que marcam outras formas de socialização. São espaços com os quais os indivíduos estabelecem relações estritamente funcionais, como aeroportos, hotéis, rodovias, museus, corredores de supermercados, *shopping centers*, bares, dentre outros. Os *não lugares* são espaços não de permanência, mas sim de passagem, por isso, esvaziados de contato humano, cuja marca é a impossibilidade de interação, que se efetiva quase que totalmente por meio de sinalizações textuais. São espaços fluidos, cuja marca é a impossibilidade de interação. Os *não lugares* suscitam uma espécie de contrato com cláusulas comuns a todos, comportamentos

homogêneos com cumprimento às normas, sendo passíveis de penalidades àqueles que não se enquadrarem a elas.

Sozinho, mas semelhante aos outros, o usuário do não lugar está com este (ou com os poderes que o governam) em relação contratual. A existência desse contrato lhe é lembrada na oportunidade (o modo de uso do não lugar é um dos elementos do contrato) (AUGÉ, 2010, p. 93).

Desse modo, identidades pessoais que se firmavam por meio da identificação com os lugares, com as regras de sociabilidades, gradativamente foram declinando. Os sujeitos urbanos estão todos ao mesmo tempo sozinhos e semelhantes aos outros, já que “o espaço do não lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude”. (Ibid, p. 95).

No contexto de nossas discussões, os não lugares serão considerados menos do ponto de vista de Augé, do que na perspectiva de espaços segregados. Dentro desse enquadramento, consideramos não lugares os espaços não muselizados, que resistem à dinâmica da cidade e que clamam por uma visualização. Vale esclarecer que os não lugares nunca são completamente apagados, subsistem ainda que de forma residual. São semelhantes ao *barco* de Michel Foucault: “é um pedaço flutuante do espaço, um lugar sem lugar, que existe por si mesmo, que está fechado em si mesmo e ao mesmo tempo se dá ao infinito do mar” (FOUCAULT *apud* BAUMAN, 2001, p. 116). São *lugares sem lugares*, posto que segregados duplamente: primeiro, da cercadura arquitetônica que dispõe de cuidados, segundo de olhares que possam dar testemunho de memórias.

As memórias dos não lugares se dão a ver em vestígios, inscritos em palimpsestos: nas pedras da cidade, em fissuras de prédios, em rachaduras de calçadas, em lastros de calçamento, em esquinas, em construções deterioradas, em rastros que agonizam em ruínas sobrevivendo por meio de uma intrincada teia de relações com lugares territorializados.

Dentre os não lugares visualizados na poética de Gullar e de Dobal encontram-se espaços extintos ou em fase de deterioração, a saber: as velhas ruas, casarões em ruína, mirantes silenciados pelo tempo, becos e curvas que circunscrevem a cidade, fábricas têxteis extintas, dentre outros elementos urbanizados que adquirem outra funcionalidade devido ao processo de modernização, mas que não deixam de preservar antigas referências. Ainda que suas características primeiras e sua função tenham sido alteradas, os espaços são capazes de arquivar antigas especificidades do lugar que se deixam entrever em fissuras, arranhões, rasuras.

5.2 Ferreira Gullar e a herança simbólica da cidade

A consciência poética em Ferreira Gullar demonstra que a força da territorialidade lhe fora negada, por isso sua poesia transforma-se numa forma peculiar de revisitação. Se se sente necessidade de retornar, reiteradamente, à cidade, via memória, é porque ela se transforma na imagem do espaço perdido, mas sempre habitado nas lembranças, seja pelo excesso de silêncio ou de barulho, rumores possíveis de favorecer a acomodação do corpo e o reencontro com outras memórias. São marcas mnemônicas que testemunham uma ausência do lugar incessantemente presente, com suas permanências, seus nichos, sem necessariamente negar a dinâmica da cidade.

O processo avassalador do crescimento urbano, sua mutabilidade, provoca o deslocamento não só das pessoas, mas também dos espaços, sendo a mobilização uma característica da sociedade moderna, como o próprio Gullar afirma poeticamente: “As casas, as cidades,/são apenas lugares por onde/passando/passamos” (PS, p. 274). De outro modo, Pesavento (2002, p. 16) nos diz que o “espaço sonhado, desejado, batalhado e/ou imposto é, por sua vez, também reformulado, vivido e descaracterizado pelos habitantes da urbe, que a seu turno, o requalificam e lhe conferem novos sentidos”.

A arquitetura poética de *Poema sujo* cumpre o papel de dar visibilidade à memória da cidade por meio de lembranças particulares: matadouro, manguezais, ruas tortuosas com seus becos, casas de porta-e-janela, dentre outros que guardam marcas de vivências. Alguns desses espaços resistem ao tempo e permanecem no diálogo com aqueles que surgem ante a dinâmica da cidade; outros subsistem apenas no espaço da memória. As casas de portas e janelas ou meias-moradas, como são conhecidas as fileiras de casinhas antigas e coloridas, literalmente dispostas em porta e janela, que se amontoam e se comprimem nas extremidades das calçadas sem muros para ocultá-las são, por exemplo, uma das formas urbanas que permanecem em meio a tantas rupturas:

[...]

Nem mesmo andando a pé
entre aquelas duas filas de porta-e-janela,
meias-moradas de sacadas de ferro e platibandas
manchadas de carunchos

(no vermelho

entardecer)

[...]

Descendo ou subindo a rua

mesmo que vás a pé,
 verás que as casas são praticamente as mesmas
 mas nas janelas
 surgem rostos desconhecidos
 como num sonho mal.

[...]

(PS, 2004, p.273)

As casas de portas e janelas resistem ao tempo “manchadas de carunchos”. Nelas, coabitam intimidades e perpetuam memórias incrustadas em suas interioridades e fachadas, mas das “janelas/surgem rostos desconhecidos”, posto que a consciência poética reconhece que o tempo é produtor de mudança e que o espaço também o é, a diferença entre eles é que o espaço é suscetível ao novo, ao acolhimento do Outro. O sujeito lírico reconhece que o espaço, assim como o tempo, é responsável pela dinamicidade da urbe, embora a mudança ressoe nele como um “sonho mal”. Como diz Benjamin (1994), o importante para quem rememora é que tem a possibilidade de interpretar o passado em relação ao presente e também em relação ao porvir.

O imaginário das velhas ruas remete ao fluxo contínuo e moroso. O deslizar por entre ladeiras “descendo ou subindo” sugere movimento de busca por meio de uma força tranquilizadora. Uma forma de exaltar a permanência sem eliminar a diferença, por isso o sujeito poético experimenta a cidade com suas casas homogêneas, “com suas ruas e praças/por onde ele caminhava” (PS, p. 274), edificações modestas, sem prestígio em meio a casarões de arquitetura colonial, mas tanto quanto aqueles, acomodam histórias e memórias. Casas que fazem ressurgir de suas fachadas, um tempo em que o cotidiano era compartilhado com a vizinhança, cujos segredos confidenciais se deixavam entrever por entre paredes comungadas.



Figura 1. Casas de porta e janela da cidade de São Luís – MA
 Fonte://www.google.com.br/imgres. Acesso em 16.mar.2013

A arquitetura poética de Gullar envolve ainda casarões deteriorados. Para refletir sobre suas decadências, nada melhor que o silêncio do domingo: “[...] é domingo que melhor se vê / a cidade/-as fachadas de azulejo, a Rua do Sol vazia/as janelas trancadas no silêncio-” (PS, p. 282). Dado ao abandono das ruas no domingo, os elementos urbanos se permitem ser melhor visualizados. O silêncio dominical colabora para a ressignificação da história de seus habitantes, não histórias que fizeram história, mas, sobretudo histórias anônimas, cujas memórias tendem a ser arrastadas pelo tempo.

se é espantoso pensar
como tanta coisa sumiu, tantos
guarda-roupas e camas e mucamas
tantas e tantas saias, anáguas,
sapatos dos mais variados modelos
arrastados pelo ar junto com as nuvens
a isso
responde a manhã
que
com suas muitas e azuis velocidades
segue em frente
alegre e sem memória

(PS. 2004, p, 283)

O silêncio proporcionado pelas ruas vazias, janelas fechadas vão ao encontro de não lugares: casarões em ruínas com portas, janelas, tetos escancarados que resultam em um vazio. Casarões que outrora abrigavam intimidades, despem-se como se à espera de olhares para reconstituir memórias apagadas. A presença de ruínas de casarões seculares em meio à paisagem moderna da cidade transforma o espaço urbano e interfere na visualização, porque as ruínas são vistas como imagem que polui o ambiente. Mas o sentido que o sujeito poético atribui a esse tipo de imagem que se mostra a ele, depende do modo como os vestígios do passado o impactam, do modo como a imagem é revivida por ser lembrança. Por meio da expressão “é espantoso pensar”, fica caracterizado que a *flânerie* de Gullar distancia-se do tom nostálgico ou da aversão à maneira de Simmel, ou ainda do deslumbramento presenciado na poética de Baudelaire, porque suscita reflexão sobre o espaço percebido.



Figura 2. Ruínas de antigos casarões da Rua da Amargura em Alcântara – MA.
 Fonte: <http://www.pulsarimagens.com.br/details.php.tombo>. Acesso em 16.mar.2013.

Assim, espaços da cidade que se transformam em ruínas exigem uma nova perspectiva do olhar: a voz poética recria os “aposentos sem teto”, outrora privativos que se encontram à descoberto. Cômodos são preenchidos por móveis íntimos; compartimento de palacete colonial reservado a bailes, agora vazio e tomado pelo mato, torna-se vivaz ao ser imaginariamente ocupado por pessoas a bailar. Subentende-se da reconstituição poética que coabitam em uma mesma cidade inúmeras memórias individuais que subjazem por entre fissuras espalhadas pelos espaços da *urbe*.

O outrora as ruas estabeleciam uma forte relação de identificação com os habitantes. As ruas comerciais, por exemplo que atraem para as novidades exibidas em lojas, outrora eram palco de desfile da elegância de homens e mulheres inspirados na efervescência europeia, mas, acima de tudo, eram espaços de sociabilidades e de cordialidades. Inúmeras ruas saltam das páginas de Machado de Assis, porém a Rua do Ouvidor ganha contornos acentuados. Esta era a rua considerada o rosto da capital fluminense. Estreita como a maioria das ruas do Rio de Janeiro do século XIX, seu diferencial estava na circulação de pessoas ilustres e bem vestidas da cidade. A rua *dolorosa dos maridos pobres*, como diz Machado de Assis, abrigava as mais luxuosas lojas de roupas femininas seguidoras da tendência francesa.

Na modernidade, as ruas são espaços físico-geográficos que estabelecem com os habitantes relações mais políticas que sociais. Delas emana um sistema de signos e de linguagens que orientam deslocamentos e restringe usos de sociabilidades, porém das ruas rememoradas poeticamente subjaz uma relação mais estreita. São como estojos que guardam referências e lembranças de vivências pessoais, cujos nomes corroboram para ativar histórias

e memórias. O eu poético de Manuel Bandeira em *Evocação do Recife* deixa transparecer o afeto por antigos nomes de ruas e o receio de que caiam no esquecimento.

Rua da União...

Como eram lindos os nomes das ruas da minha infância

Rua do Sol

(Tenho medo que hoje se chame do Dr. Fulano de tal).

(BANDEIRA, 1997, p.55)

A preocupação com os nomes de antigas ruas está presente também em Gullar. Sua poética traça a geografia de ruas e becos da cidade e reconstrói antigos nomes que constituem o símbolo da alma da cidade. A escolha dos nomes de ruas vem de uma tradição em que se associava o nome à origem do logradouro, de modo a referencializar o próprio lugar. Muitos nomes surgiam atrelados ao traçado urbano ou ao próprio cotidiano. Com o planejamento funcional da cidade, muitas peculiaridades das ruas tendem a desaparecer, mas permanecem incrustadas nos nomes que deram origem a elas.

Na Rua da Estrela, escorrego

No Beco do Precipício

Me lavo no Ribeirão

Mijo na Fonte do Bispo

Na Rua do Sol me cego,

na rua da Paz me revolto

na rua do Comércio me nego

mas nas das Hortas floresço;

na dos Prazeres soluço

na da Palma me conheço

na do Alecrim de perfume

na da Saúde adoeço

na do Desterro me encontro

na da Alegria me perco

na rua Direita erro

e na da Aurora adormeço

(PS, 2004, p. 278)

Os nomes de ruas em suas estruturas semânticas além de referências históricas e culturais carregam marcas identitárias do ser nativo, como pudemos perceber no excerto de Gullar: de forma irreverente o sujeito poético vai formando o traçado da cidade, associando antigos nomes de ruas a ações de seu cotidiano. O detalhamento dos logradouros provavelmente comporta marcas de vivências do sujeito, marcas que acabam fundindo-se com os trajetos pessoais do próprio sujeito. Mais que isso, o corpo se recorta em camadas de

vivências e se fragmenta pelo corpo da cidade. Em Drummond, também as ruas da cidade estão nele impregnadas como tatuagem.

A rua em mim

Rua do Areão, e vou submergindo
na pirâmide fofa ardente, areia
cobrindo olhos dedos pensamentos e tudo.
Rua dos Monjolos, e me desfaço milho
pilado lancinante em água.
Rua do Cascalho, arrastam meus despojos
feridos sempremente. Rua Major Laje,
salvai, parente velho, este menino
desintegrado.
Rua do Matadouro, eu vi que sem remédio,
Rua Marginal, é sempre ao lado ao longe o amor.
Ao longe e sem passagem na Ladeira Estreita.
Rua Tiradentes, aprende e cala a boca.
Travessa da Fonte do Caixão, e tudo acaba?
Rua da Piedade, Rua da Esperança,
Rua da Água Santa, e ao úmido milagre
me purifico, e vida.

(DRUMMOND, 1998, p. 61)

O universo de representação do poema *A rua em mim*, assim como do excerto das ruas de Gullar, é perpassado pela percepção. Esta, ativa a memória que clareia espaços citadinos marcados pelo caráter de pertencimento. Retomando Bachelard (1993, p. 189), a *imensidão íntima* é uma categoria do devaneio, pois a alma adquire um estado tão singular que põe o sujeito diante de “um mundo que traz o signo do infinito”.

Há marcas identitárias também nas ruas de Mário de Andrade. As ruas: da Aurora, Paissandu e Lopes Chaves vinculam-se a caminhos percorridos pelo poeta, de modo a atar as pontas entre a casa em que nascera, a que o vira crescer e a que o recolhera na maturidade e na morte, respectivamente.

Na rua Aurora eu nasci
Na aurora da minha vida
E numa aurora cresci

No largo do Paissandu
Sonhei, foi luta renhida,
Fiquei pobre e me vi nu.

Nesta Rua Lopes Chaves
Envelheço, e envergonhado
Nem sei quem foi Lopes Chaves.
Mamãe! Me dá essa lua
Ser esquecido e ignorado

Como esses nomes de rua.
(ANDRADE, 1980, p. 298/299)

Nestes poetas percebemos a zona de conforto que as ruas de suas cidades proporcionam, entretanto, há uma outra lógica que nos interessa mais de perto neste momento: ao se fixarem nas permanências, ou seja, em antigos nomes de ruas consolidados pelo tempo, subjaz de suas poéticas um desejo de impedir que topônimos se percam em meio a substituições por antropônimos. Em São Luís, ruas como a da Paz fora substituída por Coronel Colares Moreira; a da Saúde, por Rua Coelho Neto; a das Hortas, por Siqueira Campos, dentre outras. Mas apesar dessa condição, emerge nos poetas uma outra condição: que é a consciência de que são justamente os nomes de outrora que se eternizam na memória dos habitantes do lugar.

Mário de Andrade ironiza essa questão quando o sujeito poético é impactado pelo desconhecimento da identidade de Lopes Chaves que dá nome à rua. Os nomes das demais ruas que obviamente foram originados naturalmente no contexto do próprio nascer da rua, soam suaves, logo, o valor afetivo dos nomes de antigas ruas dá-se pela forma como se fixa no imaginário social. Corroborando com esse pensamento, Dobal também retoma antigos nomes de ruas de São Luís no poema *As moças na janela*: Rua da Palma, dos Afogados, do Pespontão e conclui o poema com a convicção de que “Restaurar o nome das ruas/é uma esperança inútil” (ACS, p. 179).



Figura 3. Bondes de São Luís entre a Rua da Paz, Rio Branco e do Passeio
Fonte: <http://passeiourbano.com>. Acesso em 16.mar.2013

[...]
 - enquanto o bonde Gonçalves Dias
 descia a Rua Rio Branco
 rumo à Praça dos Remédios e outros
 bondes desciam a Rua da Paz
 rumo à Praça João Lisboa
 e ainda outros rumavam
 na direção da Fabril, Apeadouro,
 Jordão
 (esse era o bonde do Anil
 que nos levava
 para o banho no rio Azul)
 (PS, 2004, p. 261)

A voz poética ao se reportar aos bondes, refaz a cartografia da cidade e volta a dar visibilidade a nomes de antigas ruas. Mas o que chama a atenção aqui é que, dentre os bondes que circundam a cidade, o sujeito lírico destaca aquele que lhe traz afinidades e lembranças particulares, sussurra, então, entre parênteses como uma forma de atrair a atenção do leitor para a sua singularidade: o “bonde do Anil” que conduz a um bairro que acolhe um patrimônio particular, o Rio Anil, deliciado em banhos costumeiros, alterado em função do progresso.

[...]
 E como nenhum rio apodrece
 do mesmo jeito que outro rio
 assim o rio Anil
 apodrece do seu modo
 naquela parte da ilha de São Luís
 [...]
 (PS, 2004, p. 262)

O Rio Anil¹⁵ tem seu nascedouro no coração de São Luís. Outrora navegável e vinculado à economia maranhense, passara a ser marcado pela poluição e vai aos poucos desaparecendo da contextualização da cidade. Para acentuar ainda mais sua condição de apodrecimento, o eu poético delineia-lhe uma única trajetória: passa pelo “Matadouro” misturando o “seu cheiro de rio ao cheiro de carniça” daquele lugar.

A consciência crítica de Gullar mais uma vez aproxima-se da de Mário de Andrade. Em *A meditação sobre o Tietê*, o sujeito poético dá visibilidade à condição do rio de suas

¹⁵ Nas proximidades de sua nascente, “entre um brejo de buritis e juçaras, nas fraldas da meseta central de São Luís, hoje ocupada por mais de uma dezena de conjuntos habitacionais” foram implantadas fábricas, bem como, atividades agrícolas das mais variadas que contribuíram para a economia do Estado. Para saber mais, ver: ITAPARY, Joaquim. **A falência do ilusório: Memória da Companhia de Fiação e Tecido do Rio Anil**. São Luís: ALUMAR, 1995. p. 15.

afinidades: o rio “[...] murmura num banzeiro de água pesada e oleosa/[...] água noturna, noite líquida, afogando de apreensões /as altas torres do meu coração exausto. De repente/o óleo das águas recolhe em cheio luzes trêmulas” (1980, p. 305).

Sobre o rio, os poetas imprimem um ir que sugere o devir, simbólico do desejo de tornar-se. A imagem do rio está ligada à ideia de deslizamento, uma passagem temporal que não pode ser apreendida, nem possibilita retrocesso. O desejo de *vir a ser*, interpõe-se com a imagem de circularidade, a circunferência que parte de um ponto e para ele converge. Essa circunstância instiga-nos a pensar acerca da noção de instantaneidade tão requerida na modernidade.

A instantaneidade (anulação da resistência do espaço e liquefação da materialidade dos objetos) faz com que cada momento pareça ter capacidade infinita; e a capacidade infinita significa que não há limites ao que pode ser extraído de qualquer momento – por mais breve e ‘fugaz’ que seja. (BAUMAN, 2001, p. 145)

A capacidade infinita, possível na poesia de Gullar, resulta da sua inventividade em condensar no instante, na materialidade do poema, um sentido que se dilata. Expressar essa capacidade infinita em um tempo ínfimo só é possível graças à consciência crítica sobre as exigências que o seu momento histórico impõe.

Paz (1976, p. 102) celebra a festa moderna da poesia com “a dispersão da palavra em espaços distintos, seu ir e vir de um a outro espaço, sua perpétua metamorfose, sua reunião final em um só espaço e uma só frase”. Um só espaço que é o do poema em constante “rotação” fazendo surgir novas experimentações.

Ademais, tanto o sujeito poético de Gullar: “desce profundo o relâmpago/de tuas águas em meu corpo (p.275), quanto o de Mário de Andrade: “afogando de pressões /as altas torres/meu coração”, retiram de seus rios a condição de patrimônio público, imprimindo-lhe um caráter estritamente de *patrimônio particular*, como diz Rossi (2001). Essa condição reforça poeticamente o processo de personalização, cujo mergulho dentro de si afasta qualquer possibilidade de compartilhamento de seus espaços de afinidade com o coletivo.

[...]

E como nenhum rio apodrece
Do mesmo modo que outro rio
Assim o rio Anil
Apodrecia a seu modo
Naquela parte da ilha de São Luís
[...]

(PS, 2004, p. 262)

Essa particularidade torna ímpar o rio de Gullar. Para que outros rios, como o Tejo de Fernando Pessoa ou o Tietê de Mário de Andrade se iguallassem a ele, seria necessário que fizessem o mesmo percurso: “era preciso que viesse/por esse mesmo caminho [...] para perder-se no mar [...] afogar-se, convulso/ nas águas salgadas/da baía”(p.262) (de São Marcos) ou que apresentassem as mesmas marcas de degradação.

[...]

Por sobre nós
um urubu talvez
deriva na direção da Camboa
leve sobre o vasto capinzal e para além da estrada de ferro
por cima das palhoças na lama
e lá detrás a fábrica
assentada numa plataforma fumegante de cinza e detritos
de algodão.

[...]

(PS, 2004, p. 252)

As marcas sincrônicas que envolvem um rio que apodrece em “direção da Camboa”, das “palafitas da Baixinha/à margem da estrada de ferro” “o vasto capinzal [...] para além da estrada de ferro”, enfim, são marcas simbólicas que têm valor afetivo a quem rememora. Não obstante, para outros, passam a ser escórias que devem ser eliminadas em favor da reorganização da paisagem, já que os espaços, sempre em processo, prosseguem sem que as pessoas possam moldá-los em seu favor. Talvez seja essa a razão de a voz poética gullariana conferir as alturas ao urubu, semelhante ao que ocorre em *A cidade substituída* de Dobal. Ocorre que, neste, o urubu plana sobre a paisagem; naquele, está em movimento e se dirige à Camboa, bairro suburbano. Apesar das diferenças, ambos atribuem à ave de rapina o olhar perpassado pela consciência crítica.

Lembrando Sartre (1996), a consciência é o espaço por onde as imagens transitam, logo, a consciência que se interpõe entre o sujeito e a imagem do mundo é o que leva à reflexão. No caso de Gullar, a imagem do urubu nas alturas e em movimento é o que lhe possibilita imprimir o olhar reflexivo sobre a paisagem “de lama”, cuja fábrica Camboa (já extinta) inunda de forma ambígua, espaço poluído (passado), espaço esvaziado (presente), “de cinza e detrito”.

[...]

E essa é a razão por que
Quando as pessoas se vão
(como em Alcântara)

Apagam-se os sóis (os
 potes, os fogões)
 que delas recebiam o calor
 essa é a razão
 por que em São Luís
 donde as pessoas não se foram
 ainda neste momento a cidade se move
 em seus muitos sistemas
 e velocidades
 pois quando um pote se quebra
 outro pote se faz
 outra cama se faz
 outra jarra se faz
 outro homem
 se faz
 [...]

(PS, p. 287)

Enquanto o sujeito poético percorre lugares de memória: a cidade “amontoada de sobrados e mirantes/Ladeiras quintais quitandas” (PS, p. 244), becos, ruínas, antigas ruas e espaços que guardam marcas particulares e sociais, não se mostra indiferente às transformações da paisagem citadina. A cidade tem muitas velocidades, “[...] E em meio a um outro sistema/este/de ventos” (PS, p. 271), a cidade apresenta um desdobramento que não é lento como o ritmo de lembranças particulares que se assemelha ao da aranha que “ata e puxa a presa para devorá-la” (PS, p. 271) em um moroso *ballet*, na tessitura da vida.

O pronome anafórico “outro” sugere a renitente certeza da mudança que não atinge apenas as coisas, mas também o homem. Notemos que há diferença no discurso poético ao se reportar às mudanças que se processam nas coisas e no homem. Nos versos: “outro pote se faz/outra cama se faz/outra jarra se faz”, há uma sequência discursiva fluida, que parece não causar incômodo, nem sofrimento ou, pelo menos, sugere o contínuo da natureza que desliza naturalmente provocando mudanças. Mas, com a inserção do verso seguinte, constatamos uma quebra de paralelismo em relação aos versos anteriores: “outro homem/se faz”, cuja ruptura traz a marca do peso da mutabilidade que recai menos nas coisas que no homem. Por sua vez, com a ruptura do verso “outro homem” e o deslocamento para outro verso: “se faz”, instaura-se uma pausa em que perpassa o ilusório desejo de retenção no contínuo temporal. Assim, os conteúdos de memória sofrem a interferência da subjetividade, de acordo com as mudanças que se processam no interior do ser.

Diferentemente da visão da primeira modernidade em que o antigo deveria ser apagado em favor do novo, a compreensão de modernidade passara a ser em torno da dialética entre antigo/moderno, cujo tempo, como também o espaço, passaram a ser pensado de forma

simultânea. O passado prolonga-se no tempo, podendo ser repensado no presente por meio de marcas deixadas em objetos, em fachadas de prédios, em experiências narradas, impedido que histórias e memórias se esfacem. Desse modo, cada elemento urbano revitalizado quer seja pelo restauro, pelo olhar do transeunte, quer seja pela percepção poética, possibilita a compreensão de fatos históricos, acontecimentos, lembranças pessoais e sociais.

A dimensão que Benjamin (1994) dá ao tempo é, ao mesmo tempo, em forma de flecha e de espiral: a caminhada avança numa sucessão de acontecimentos, mas permite o retrocesso. É o retrocesso que possibilita o diálogo com o passado e a sua atualização, “cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de *agoras*” (Ibid, p. 229). É a espiral que possibilita pensar criticamente o passado a partir de nossa imersão no tempo atual, isso significa que eventos passados estão inscritos no presente, não como reais, mas como vestígios que, mesmo não sendo mais viáveis, permanecem latentes. Assim, o passado não é o que conhecemos, mas o que reconhecemos.

Para Benjamin (Ibid, p. 224), “O passado só se deixa fixar como uma imagem que relampeja irreversivelmente no momento em que é reconhecido”, e o que relampeja é o que se consegue vislumbrar do passado, uma verdade que não é absoluta, nem apenas individual, mas também atravessada pela percepção de outros. Vendo por este prisma, a cidade está carregada das marcas do novo, do transitório, mas também do que já se esvaiu, que sempre se atualiza naquilo que se inscreve no tecido urbano.

Comumente o espaço é compreendido como subordinado ao tempo ou como uma dimensão menos importante que ele, mas os debates mais recentes têm contribuído para mudanças de mentalidades. O espaço modernamente compreendido independe do tempo, embora apresentem correlações. O tempo apresenta mudanças que se processam silenciosamente consumindo tudo de dentro para fora, o espaço, com sua exterioridade integra as marcas da mudança. Dito de outra forma, no tempo há uma produção de mudança que se faz presente nos espaços. Se tempo e espaço se modificam, então ambos apresentam suas próprias dinamicidades.

Doreen Massey na obra *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade* (2012), discute a *simultaneidade dinâmica* do espaço em detrimento da contemporaneidade estática. Para tanto, o espaço deve ser compreendido como algo sempre em processo. O reconhecimento da coetaneidade espacial retira-lhe o caráter eurocêntrico e se abre à multiplicidade de vozes e de trajetórias.

Lugares, em vez de serem localizações de coerência, tornam-se os focos do encontro e do não-encontro do previamente não-relacionado e assim essenciais para a geração do novo. O espacial, em seu papel de trazer distintas temporalidades para novas configurações, desencadeia novos processos sociais. (MASSEY, 2012, p. 111)

Por meio da *simultaneidade dinâmica*, o espaço comporta o novo e o velho, a semelhança e a diferença, sem que essas formas se excluam. Se se considerarmos a linearidade temporal, bem como sua passagem ininterrupta, podemos dizer que é o espaço e não o tempo, “que fornece a condição necessária para o temporalmente novo, assevera Massey (2012). Ao contrário das estruturas rígidas que priorizam a homogeneidade, a simultaneidade dinâmica clama por agenciamentos, interações que favoreçam a constituição de novas identidades. Desse modo, a dinâmica da *urbe* faz os espaços deixarem de ser fechados, fronteiros, privativos para se tornarem flexíveis, abertos a diversas formas de agenciamentos. Sem fronteiras, os territórios passam a ser marcados por traços suscetíveis de receber modificações, como a multiplicidade de Deleuze e Guattari (1995) pautada no modelo rizomático. Os rizomas são tentaculares, com suas múltiplas entradas apresentam conexões em diferentes direções.

Todo rizoma compreende linhas de segmentariedade segundo as quais ele é estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuído, etc.; mas compreende também linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar. Há rupturas no rizoma cada vez que linhas segmentares explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga faz parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas às outras. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 18)

As *linhas de segmentariedade* podem surgir ou se romper em um lugar qualquer e conectar-se à outra que, por sua vez, pode fazer conexão com outro rizoma, num processo intermitente, desencadeando uma multiplicidade de (re)ligamentos. Como os rizomas, a cidade apresenta linhas de fuga ou de desterritorialização ao favorecer o surgimento de novos territórios. Apesar do surgimento de novos espaços, sob novas bases se mantém um núcleo. A territorialidade apresenta uma parte indissociável, um ponto definido, como a raiz das árvores, responsável por interligá-la à parte rizomática, subterrânea que se multiplica silenciosamente. Apesar da não extinção da parte núcleo, os espaços desterritorializam-se. No processo rizomático, as *linhas de segmentariedade* distanciam-se da raiz e esboçam-se em multiplicidades cada vez mais para longe, rumo ao desconhecido, ou seja, a visão de território na modernidade, tanto em relação aos antigos quanto aos novos espaços tende a ser muito mais múltipla e descontínua.

Pensar o espaço na perspectiva rizomática é favorecer a ele o caráter de multiplicidade que clama por agenciamentos, sendo estes moldados por movimentos de territorialidade e de desterritorialidade; de permanências e de rupturas, que se imbricam, selecionam-se, refazem-se, percorrendo de um para o outro em um processo recíproco e intermitente.

Desse modo, podemos dizer que a cidade moderna apresenta um centro para onde converge sua história de fundação, que conserva a memória do lugar, mantendo-se conectada a novos territórios. A cidade dilata-se, expande-se, torna-se labiríntica, mas não consegue se desvencilhar do núcleo. A raiz tem a missão de conectar a árvore à parte rizomática, subterrânea que se multiplica silenciosamente; a cidade, como a raiz, deixa suas marcas na curva da terra.

Sendo a flexibilidade uma das características da sociedade moderna, as formas rígidas de apropriação dos espaços tendem a se desfazer. Queremos mostrar com isso que a concepção de espaço moderno na poética gullariana é pautada na perspectiva dialética: antigos espaços de lembranças estão inegavelmente impregnados de afeto e de cumplicidade, mas nem por isso o sujeito poético se nega a reconhecer que os mesmos espaços são suscetíveis ao temporalmente novo.



Figura 4. Área de palafitas às margens do Rio Anil no Bairro Camboa, São Luís – MA.
Fonte: <http://vimarenses.zip.net/arch2009>. Acesso em 16.mar.2013



Figura 5. Residencial Rio Anil Camboa, São Luís - MA.
 Fonte: <http://vimarenses.zip.net/arch2009>. Acesso em 16.mar.2013

Preso a lembranças, “e ao mesmo tempo inserido/num amplo sistema” de mudanças (PS, p. 270), o sujeito lírico é consciente de que a modernidade não comporta mais subjetividades inegociáveis. Percebe que o espaço nunca é totalmente fechado e que sua dinamicidade propõe um modo novo de com ele lidar: os mesmos espaços contorcidos, dobrados, que guardam referências são passíveis de comportar as marcas do novo.

O sujeito lírico reconhece que diante dos “muitos sistemas e velocidades”, os espaços de referência não permanecem estáveis, são possíveis apenas de se manterem intactos no espaço da memória. Submerge, então, de suas reentrâncias um sentido coetâneo, em que os espaços de preservação de referências são também vistos como produção de sentido do Outro, disponíveis para que diferentes vozes possam descobrir outras formas de acomodação.

5.4 H. Dobal: contemplador de memórias entre permanências e rupturas

O testemunho isolado de H. Dobal faz ressurgir a memória do lugar que se corporifica por imagens incrustadas em elementos urbanos, em antigas estruturas que “não confessam/à brisa sem memória os seus segredos” (ACS, p. 178). Faz transmitir memórias da cidade por meio de dois padrões de reconhecimento: a permanência do passado que se fixa nas marcas deixadas em formas urbanas e a ruptura, desintegração dessas formas, aspecto que justifica o caráter de efêmero.

Ante a concepção de perspectiva adotada por Dobal já discutida ao longo deste trabalho, é improvável que de algum de seus poemas emerja uma visão totalizadora da cidade.

O sujeito poético posiciona-se de forma estratégica para sentir a cidade e, sendo-lhe negada a totalidade, opta pela perspectiva fragmentada, à maneira das técnicas de montagem, reveladoras de um olhar eminentemente moderno, semelhante a Mário de Andrade, cujos sentidos da cidade de São Paulo estão reunidos mais especificamente em *Paulicéia desvairada*, uma das obras fundadoras da representação da cidade na poesia brasileira. Mário demonstra que a cidade moderna, no início do século XX, já não se permitia ser abarcada completamente.

O termo *arlequinal* é a metáfora apropriada de Mário para expressar a forma como vê a cidade. Um olhar *desvairado* que a contempla sob diversos ângulos, uma cidade que se traduz em colcha de retalhos, multiforme, multicolorida, com diferentes culturas esparramadas pelo cotidiano citadino, cujo olhar recolhe em fragmentos.

Dos vários sentidos atribuídos à técnica de montagem, podemos dizer que a dialética entre unidade e diferença é a mais pertinente para nossa discussão, dada a condição da cidade moderna. A cidade desenrola-se, o mosaico dos espaços se confunde em formas, cores, culturas, cuja ruptura, invariavelmente, a impede de uni/cidade. Modesto Carone Neto em *Metáfora e montagem* (1974, p. 155) diz que a técnica de montagem caracteriza-se “pelas junções, cortes, acréscimos, reduções, recolocações” daquilo que caracteriza o todo, e acrescenta:

Nela podem ser reconhecidos dois fatores relevantes da Estética Moderna: o fragmento, unidade material de que se vale a composição, e a produção de significados, chamados por Eisenstein de ‘terceiro termo’, circunstância que aproxima o processo da montagem do processo metafórico, em cuja forma literal se observa a junção ‘alógica’ de elementos estranhos um ao outro para engendrar uma possibilidade semântica que não pode ser encontrada em nenhum dos termos da equação considerados isoladamente. (CARONE NETO, 1974, p. 104)

Em *A cidade Substituída*, Dobal utiliza-se da técnica de montagem após fragmentar o tecido urbano por meio de suas retinas fotográficas. Daí, então, seleciona elementos e fatos urbanos em ruína, esfacelados, cujas memórias se encontram fixadas em gretas, fendas, rachaduras, com seus fantasmas a escapar por entre os escombros. Apropriando-se de uma percepção astuta, como o arqueólogo que investiga escavações, debruça-se sobre os vestígios encontrados, realiza ligaduras e reelabora poeticamente os achados, sem jamais fornecer uma imagem globalizante do lugar.

O olhar poético busca apreender as sutilezas do traçado urbano, daquilo que é permanente, imerso na fluidez da vida moderna. Nem sempre essa busca é bem sucedida,

posto que sua obra é traçada por imagens de rupturas do espaço urbano, cujas marcas se fazem presentes em metáforas que dão a dimensão de fluidez, como nuvem, névoa, espuma, brisa, vento, água, atreladas a imagens de formas urbanas em degradação, a saber: “musgos nos telhados”(p. 167), “forte arruinado”(p. 168), “ruas degradadas antes da morte” (p. 180), “azulejos corroídos” (p.181), “o musgo no muro” (p. 280), dentre outras. São imagens descontínuas que remetem a um espaço-tempo dissoluto, memória da cidade “que se desfaz de seus dias” (p.174).

Elegia de São Luís é o poema inaugural da obra *A cidade substituída*. Nele o poeta teresinense desdobra um canto à cidade, avesso ao de Gullar. Em ambos, o frêmito emocional é lancinante, próprio do poema elegíaco, porém se processa de modos distintos. Enquanto neste a elegia é sinônimo de catarse, como já dissemos no capítulo anterior, cujo passado da cidade acalanta e redime, em Dobal o canto é de lamentação decorrente de perdas da memória cidadina, geradas por rupturas e discontinuidades.

Elegia de São Luís

Indiferente ao movimento da vida,
um canto de sabiá
se despeja triste
sobre São Luís do Maranhão.
Canto, pranto, lamentação de sabiá
atravessando o dia e a noite,
atravessando o céu e a terra.

A passagem da lua,
a passagem das velas nos canais
que a maré transforma e retransforma,
a solidão das igrejas,
a ameaçada solidez destes sobrados,
nada pode vencer
a tristeza deste canto.

Este canto não vem
de uma palmeira invisível.
Vem da gaiola acima da escada
e corta a sala, o jardim, atinge a rua
onde os ônibus soluçam.
Mais ainda: atinge tudo isto
que está sendo chamado a desaparecer.

(ACS, 2005, p. 167)

A cidade moderna, com passos cada vez mais acelerados e com um número cada vez maior de pessoas disputando os mesmos espaços, atrelada ao processo de globalização, são

fatores que repercutem de forma sensível no psiquismo. Esses impactos retiram das pessoas a sensibilidade, por conseguinte, novas formas de socialização se impõem, diz Simmel (1987). A mudança acelerada do mundo exige da “consciência um desgaste intenso, que coloca o homem citadino entre os extremos: a necessidade de manter sua individualidade e o peso avassalador da indiferença” (Ibid, p.12). Para se proteger, o homem cria uma couraça psíquica que repousa na “aversão, uma estranheza e repulsa mútuas” (Ibid, p. 17), que vai delinear a vida mental urbana. Com a individualização, o homem tornara-se apático em relação ao mundo exterior. O contexto social transformara-se em um *vazio* ou *deserto* de afinidades para com os valores coletivos; deserto de sensibilidade em relação à memória social, deserto de cordialidades, de convivência interpessoal, de vida humanizada.

O homem moderno, assim como o sabiá, é indiferente ao “movimento da vida” cotidiana, bem como ao movimento do tempo físico que provoca mutabilidade nos espaços e em formas urbanizadas. O sabiá, ao contrário do homem, não é indiferente às consequências desse processo. O canto/pranto atinge a rua e se expande pela cidade em forma de lamentação ante os impactos da mudança que ameaçam “a solidez destes sobrados”, sendo estes, metonímias de outras formas arquitetônicas coloniais em condição semelhante.

O poema é marcado por imagens que sugerem o fluxo contínuo do tempo: “atravessando” dia e noite, céu e terra, “a passagem” da lua, das velas nos canais, cujo movimento ininterrupto arrasta formas urbanas em condição de desamparo. Imagens que, associadas ao movimento da maré que transforma e retransforma, dá-nos a dimensão da velocidade temporal e do furor da natureza que age sobre os espaços arrastando formas e, por conseguinte, memórias.



Figura 6. Casarões localizados na Rua do Giz, São Luís – MA
 Fonte: <http://noticias.bol.uol.com.br/brasil>. Acesso em 16.mar.2013

O momento do discurso poético é simultâneo ao do ato de visualizar. O uso do demonstrativo “deste” tem um teor determinado pela inserção do sujeito no contexto da cena observada: a rua, lugar que recebe o canto do sabiá, cuja missão é refletir (lamentar) sobre a condição da cidade. Ironicamente, não são os homens que testemunham tal situação, mas sim os próprios elementos urbanos antropomorfizados: “a solidão das igrejas”, dos ônibus que soluçam. Acima deles, eclode a consciência crítica do sabiá forasteiro, aprisionado, estranho ao espaço das igrejas e dos ônibus a comunicar a mudança na paisagem. Para este sabiá que pranteia, a cidade antiga vai gradativamente comprimindo-se em meio a outra que se impõe com uma *face vulgar*.

A face vulgar

Esta cidade
mostrou à morte a sua face de azulejos.
O tempo, sua doença incurável,
desfigura as velhas fachadas,
derruba os campanários,
destrói os telhados desiguais.
O tempo, maré que não reflui,
desgasta esta cidade.
Desvenda os túneis debaixo das igrejas,
deforma a pura cantaria dos janelões.
Esta cidade oferece à morte
a sua face de azulejos.
E a morte, plástica,
lhe prepara uma face vulgar,
pior do que o nada.
(ACS, 2005, p. 182/183)

Aqui o sujeito poético reúne os elementos antropomorfizados na imagem da própria cidade que adquire uma face desfigurada que se recolhe e, no lugar, impõe-se uma outra, *vulgar*. Por meio da gradação decrescente: “derruba, destrói, desgasta, desvenda, deforma” desintegram-se formas arquitetônicas seculares: azulejos, fachadas, campanários, telhados, de modo a soterrar, entre os escombros, histórias e memórias. Não obstante, vislumbramos uma consciência dúbia que subjaz a essas imagens: o tempo linear que corrói de forma implacável as formas urbanas, metaforizado por “doença incurável” e “maré que não reflui” e a necessidade de conter essa face que aos poucos se desfigura.

Ao longo da obra *A cidade substituída*, Dobal anuncia poeticamente o processo novo de interiorização, cujo comportamento do homem é pautado na indiferença em relação a acontecimentos exteriores. Seu olhar entrevê no espaço urbano moderno a insensibilidade dos

habitantes da *urbe*, frente à deterioração de formas urbanas arquitetônicas que guardam a memória da cidade, porém seu olhar poético mantém-se isento de contaminação do fenômeno do alheamento. Por meio de uma percepção que comporta a *consciência imaginante*, o sujeito poético de Dobal demonstra um rígido controle sobre os estímulos, impedindo-os da saturação e do contágio da *atitude blasé*.

No poema *A cidade substituída* que dá nome à obra, o sujeito poético do balino expõe seu veredicto: “condeno em silêncio/os que se uniram ao tempo/contra a beleza desta cidade” (p. 177). Aquele que se recusa a flunar o próprio espaço é porque a pressa da vida cotidiana reforça a membrana opaca da visão que lhe impede a contemplação; se não dispõe de cuidados por formas urbanas arquitetônicas em degradação que comportam a memória da cidade, é porque a desfiguração de antigas formas podem perfeitamente ser maquiadas por outras “faces vulgares” e porque, com maior vigor, o não atendimento a todas as formas de recusa comprometeriam sua *economia psíquica*.

Esclarecemos que essa reação marcada pelos excessos da vida moderna é silenciosa, e por não ter alarde, o homem não age intencionalmente. Como uma doença que comanda o corpo, ela se expande sem que também o homem tenha chance de contê-la, logo, “ele tem que responder continuamente aos estímulos -, o que o leva paradoxalmente a uma “indiferença anestesiante”, diz Wisnik, (2009, p. 107).

A cidade substituída

Ao lado do silêncio
das torres de Santo Antônio,
um poeta anônimo prepara
um sermão inútil.

Denuncio a mim mesmo
a indiferença do Maranhão.
Falo às paredes, aos peixes,
a quem jamais repetirá as minhas palavras.
Condeno em silêncio
os que se uniram ao tempo
contra a beleza desta cidade.
Nesta praça esquecida
não dura mais a memória
de Antônio Vieira e de Antônio Lobo.
Toda memória vai-se perdendo.
Sem música, sem palavras,
preparo um réquiem.
Pranteio esta cidade,
substituída por outra
estranha ao seu passado.

(ACS, 2005, p. 176/177)

O poeta que se intitula anônimo profere o seu discurso que considera inútil, e, por ser inútil, seu canto/pranto ecoa sobre a cidade, embora sua voz soe inaudível. Em contrapartida, não admite que vozes significativas da história e da cultura que tiveram o merecido reconhecimento no Maranhão sejam silenciadas: Pe. Antônio Vieira, evangelizador da Companhia de Jesus, Antônio Vieira, artista ludovicense da cultura popular agraciado com o nome do padre jesuíta e João Lisboa Antônio Lobo, fundador da Academia Maranhense de Letras. Raniere Ribas em *A isotopia metafórica do balina* (2007, p. 115) diz que “o poeta os pronuncia para invocar uma tradição ameaçada, porém salvaguardada pela memória” que necessita de visibilidade.

Ao equiparar o seu sermão ao dos peixes, o sujeito poético avoca uma postura menos de evangelizador que de crítico, peculiaridade própria do discurso de Pe. Antônio Vieira. O poeta critica o alheamento do homem moderno ou, como queira, individualização, personalização, narcisismo.

A consciência crítica do poeta instiga-nos a uma outra reflexão, a de que se fomenta no imaginário social ludovicense a imagem de uma cidade coesa que consegue manter intacta a totalidade da memória do lugar, no entanto, apenas parte do acervo imaterial disposto no centro histórico é preservado. Raimunda Nonata do Nascimento Santana traz essa discussão em *Urbanidade e segregação: usos do território, modos segregados de moradia e imagens urbanas em São Luís, cidade patrimônio cultural da humanidade*. A pesquisadora destaca o seguinte texto publicitário que busca atender a essa produção de imagens.

Em São Luís, cada sobrado guarda um mistério, cada ladeira uma história e as lendas passeiam entre becos e ruas de boca em boca, sabedoria do povo, que conserva a marca da miscigenação. Fundada por franceses, de quem herdou o charme, para mais tarde se tornar portuguesa. São Luís é uma cidade mágica de cores, beleza e gente hospitaleira. [...] São Luís **registra em cada pedaço do seu traçado urbano e arquitetônico** (grifo nosso) a sua imagem de Cidade Patrimônio Cultural da Humanidade. (Hotel do serviço social do comércio, 2003. In: SANTANA, 2007, p. 60/61)

Na modernidade, o processo unificador que interligava interesses comuns não é mais viável. O ideal de dar conta da total integridade de formas urbanas e de traçados arquitetônicos, por conseguinte, da memória do lugar, talvez fosse possível por meio de esforços coletivos, mas os interesses compartilhados em prol do bem estar da cidade transformaram-se em interesses particulares. “Qual é o sentido de ‘interesses comuns’ senão permitir que cada indivíduo satisfaça seus próprios interesses?”, pergunta Bauman (2001, p. 45). Assim, o anacronismo do mundo moderno deu à cidade uma condição por demais

deslizante, cujo desejo de solidez da totalidade de formas arquitetônicas do espaço citadino resulta no vazio.

Os sujeito lírico de Dobal, utilizando-se da dialética entre permanência e ruptura, parte do presente para não somente repensar o passado, mas sobretudo para refletir criticamente sobre os processos em curso. Sua crítica também se dirige à cidade em si: à proporção que se desdobra sobre si mesma, adquire consciência de sua condição repartida: a cidade que se expande e se diferencia em detrimento de outra que resiste ao tempo com esfacelamento de algumas de suas formas interrompendo, invariavelmente, a cadeia de memórias.

Antifênix

Diferente, deformada,
será uma cidade
esquecida de si mesma.
Tudo terá sido inútil
A brisa nos beirais,
a glória dos casarões coloniais,
o úmido cheiro da noite
nos jasmineiros em flor,
a bandeira branca dos domingos
estendida sobre a paz dos azulejos.
Uma cidade implacável
suplanta a velha cidade.
Outra cidade
implacável impõe
a sua face vulgar
nestes largos e ladeiras,
neste antigo lugar.

(ACS, 2005, p. 182)

A fênix é um passado fabuloso originário da palavra grega *phoenix*. Dentre tantas simbologias, está associado à cor púrpura, dada a imagem da chama que permeia o mito. Pássaro esplendoroso, dotado de longevidade, a fênix carrega o fardo de consumir a si mesma no calor do próprio corpo, porém com capacidade de ressurgir da própria cinza.

Dobal revive o mito da fênix de maneira invertida. Na sua dinâmica, a cidade passa por mutações, cujo passado é consumido pelas chamas incandescentes do tempo. Por isso, a constatação do sujeito poético de que “tudo terá sido inútil” é entendida por nós como metáfora das cinzas que se dão a ver na ausência da “brisa nos beirais,/a glória dos casarões coloniais, [...] a bandeira branca dos domingos/estendida sobre a paz dos azulejos”. Cinzas que se inscrevem na impossibilidade de o passado refazer-se, já que não se pode retroceder nem no tempo, nem no espaço. Entretanto, a inversão do mito inscreve-se na lógica de

suscitar uma outra visão da cidade, cujo passado pode ser rememorado a partir das marcas que se incrustam em elementos urbanizados que resistem ao tempo, com isso confere à cidade a possibilidade do novo, de modo que “outra cidade” imponha “a sua face”, ainda que “nestes largos e ladeiras,/neste antigo lugar, sem que necessariamente tenha que soterrar sua memória.

A dinamicidade da urbe provoca nova contextualização do espaço em detrimento da conjuntura anterior. Mas as mudanças não são necessariamente sinônimo de ruptura. Em geral, as alterações espaciais acontecem de forma lenta, silenciosa como a passagem do tempo, de modo que são percebidas (quando são) no eixo da continuidade temporal, quando muito da paisagem já fora alterada. Importante salientar que não se pode prescindir da dialética entre antigo e moderno porque ambos podem ser sentidos simultaneamente.



Figura 7. Casarão colonial com mirante, São Luís – MA.

Fonte: <http://viajamos.com.br/profiles/blogs/os-encantos-de-sao-luis>. Acesso em 16.mar.2013

Sobradões

O tempo antigo se destrói
Nestes sobrados prostituídos.
Aqui outrora se falou de amor,
Se fez amor nestas alcovas
Onde hoje os carinhos se compram.
Aqui moravam barões e baronesas.

Os trabalhados balcões
De ferro e de madeira.
A rótula discreta. As tábuas
Largas longas do assoalho
Onde os passos rangiam
E o coração ressoava.

A íngreme escada onde o desejo
 Subia com os seus disfarces.
 Hoje são sobradões deteriorados.
 São bordéis. E aqui o amor se revoga,
 O tempo antigo morre de novo.

(ACS, 2005, p. 178)

O que se intitula de sobrado é a construção que apresenta mais de um pavimento. Segundo Carlos Lemos (1989, p. 32), “o termo *a priori* surgiu literalmente para designar o espaço sobrado, logo enquadraria tanto os compartimentos acima ou abaixo do piso”.

Sobradões é um dos poucos poemas de *A cidade substituída* em que o sujeito poético se insere no interior do espaço para descrevê-lo. Sua luneta põe em cena a imagem de sobrados que, pelo aumentativo, remetem a edificações com vários soalhos. O eu poético vislumbra a antiga glória que ressurge de construções carcomidas pelo tempo, espaços que passam a ter novas destinações. São casarões de arquiteturas luxuosas, com “trabalhados balcões/de ferro e de madeira” que se transformam em prostíbulos, silenciando referências e memórias anteriores. Casarões que passam de símbolo de nobreza ao de promiscuidade e já não conseguem atrair olhares que os admiravam e os salvaguardavam da degradação.

O espaço que outrora dava guarida a relações sólidas, sociabilidades, transforma-se em lugar de passagem, de circulação, cujo contato entre os frequentadores tem a duração do desejo. Nessa perspectiva, podemos enquadrar os sobradões na categoria de não lugares na concepção de Augé. Nos lugares de passagem os indivíduos são arremessados à homogeneidade, já que “o espaço do não lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude”. (AUGÉ, 1994, p. 95).

Corroborando com esse pensamento, Bauman (2001, 32) diz que nos lugares de passagem, o estranho se relaciona com os outros sem perder a sua condição de estranho, assim, quando os hóspedes se vão “seguindo seus próprios itinerários, o lugar fica como era antes de sua chegada, sem ser afetado pelos ocupantes anteriores e esperando por outros no futuro”. O que é, então, um prostíbulo, senão um lugar de passagem? Espaço que propicia enlances momentâneos, encontros furtivos entre estranhos que, em muitos casos, torna-se “*um evento sem passado*. Frequentemente é também *um evento sem futuro*” (grifo do autor), diz Bauman (ibid, p. 111).

Nessa perspectiva, o vazio da era moderna não é por completo negativo, mas sim paradoxal: ao tempo em que contempla o nada, tudo se esvai e tudo comporta rapidamente, em um fluxo contínuo de novos significados e de novas comunicações. Mas alerta o sociólogo que, quanto mais repleto estejam os lugares, menos oferece possibilidade de interação, é o que

chama de *comunidade distópica*, cujos membros não se interessam pelo diálogo, nem se esforçam pela “empatia, compreensão e concessão” (ibid, p. 119). É assim também com antigas edificações que passam a ser destinadas a órgãos públicos, comerciais, ou para uso social como biblioteca, museus.

Por outro lado, casas e sobrados, assim como outros espaços arquitetônicos tombados, ao se transformarem em ponto comercial ou em repartições públicas, passam de condição *sólida* para *fluida*, ou seja, transformam-se em espaço de circulação. Entretanto, mesmo adquirindo outra funcionalidade, não expurgam seu passado, ele continua a pulsar em balcões trabalhados, nas tábuas do assoalho, na íngreme escada, nas alcovas, já que

a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras. (CALVINO, 1990, p. 15)

Fica claro que o espaço, longe de ser uma superfície lisa, apresenta camadas superpostas que se permitem descascar para dar visibilidade a histórias subjacentes. Assim, o olhar poético consegue não só aciona o passado que resiste por entre fendas e gretas, como também o ressignifica a partir da imersão no presente: “nestes sobrados prostituídos./Aqui outrora se falou de amor”.

A configuração espacial, com sua dinamicidade permite que o antes e o agora possam ser percebidos de forma simultânea. Esse entendimento sobre o espaço, retira-lhe o caráter estático e propõe que seja sentido e compreendido como algo sempre em processo, capaz de gerar novas possibilidades de interação. Desse modo, os sobradões prosseguem em sua condição de fluidez, podendo favorecer estabilidades, ainda que temporárias, aos hóspedes.

A simultaneidade espacial renega a instantaneidade porque essa prescinde o corte, a ruptura, enquanto a simultaneidade suscita a costura, a interação. A instantaneidade nega o caráter de devir do espaço. Assim, na perspectiva da simultaneidade, o espaço é compreendido como “a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade, no sentido da pluralidade contemporânea, como a esfera na qual *distintas trajetórias* coexistem; como a esfera, portanto, da coexistência da heterogeneidade”, explica Doreen Massey (2012, p. 29). Isso significa que o lugar mesmo sendo compreendido como o porto seguro que abriga as referências e comporta o sentido da existência, não se exime de acolher *distintas trajetórias*, ou seja, diferentes identidades por meio de conexões. Isso acontece porque

as especificidades dos espaços são um produto de inter-relações – conexões e desconexões – e seus efeitos (combinatórios”. Numa sociedade nem lugares são vistos como tendo qualquer autenticidade atemporal. Eles são e sempre foram interconectados e dinâmicos. (MASSEY, 2012, p. 106)

O olhar de Dobal não é imune também à fachada de construções antigas. Portando-se do lado de fora, lugar mais apropriado para a percepção, as descreve poeticamente, porém é para a casa que atribui a condição de observador da paisagem, como podemos constatar no poema a seguir.

Casa no canto da viração

Dezoito janelas deste lado
 Mais um mirante devassando
 A cor da tarde. Azul. Azul.
 Dezoito janelas devassando
 A tarde amorosa e os azulejos
 Corroídos pela cola dos cartazes.
 [...]
 No oitão das dezoito janelas,
 No mirante, porões, segredos,
 Esta casa continua.
 Mesclando os tempos
 Esta casa continua
 Guardando a sua esquina.

(ACS, 2005, p. 181)

O sujeito poético rememora a imagem da casa de arquitetura colonial localizada no Canto da Viração, cruzamento entre as Ruas do Passeio (Rodrigues Fernandes) e a Rua Grande (Oswaldo Cruz), onde os bondes, obrigatoriamente tinham que virar para prosseguir na sua trajetória. Segundo Gilberto Freire em *Sobrados e mocambos* (1996, p. 34), “o sobrado, por muito tempo, foi inimigo da rua”. Sendo íngreme, sem higiene, a rua era o lugar de negros e de mulheres de “vida fácil”, logo, a elite patriarcal só podia adentrá-la através das rótulas e frestas das janelas, que hoje ressoam com “bocas abertas, desdentadas” que “dizem versos/Para a mudez imbecil dos espaços imóveis”, como diz poeticamente Joaquim Cardozo.

A *simultaneidade dinâmica* é requerida pela modernidade e exige intercâmbio, cumplicidade ou, como sugere Benjamin, um olhar capaz de ressignificar o passado, a partir da imersão no presente. Em Dobal, esse agenciamento não vem do olhar do sujeito que descreve a casa, mas da própria casa que mescla o tempo, “devassando/a tarde”, no instante em que se põe a espiar um trecho da rua, por meio de seu excesso de janelas. O passado é

ressignificado no aqui e no agora, também por meio do mirante que, diferente da janela, dobra-se sobre si mesmo para remoer os seus “segredos”.

O verbo guardar apresenta uma tripla conotação à casa personalizada: pode sugerir tanto vigiar, “guarda a sua esquina” ou ironicamente trazer proteção a si própria, em vista da indiferença para com a riqueza da arquitetura tradicional traduzida em azulejos coloniais que se mostram “corroídos pela cola dos cartazes” que neles se fixa, sugerindo que essa é uma casa em decadência. A imagem do cartaz dá a dimensão da imposição de novas formas de relacionamentos com os espaços da urbe moderna: o fluxo de informação que, consumida rapidamente, é descartada sem tempo para digestão, já que o tempo da informação é efêmero.

“Guardar” pode ainda adquirir o sentido de confidenciar, já que a “casa continua./mesclando os tempos”, resistindo a ele, a guardar segredos no interior de mirante e porões, sem que em torno de tais segredos sejam formuladas quaisquer hipóteses, diferentemente do que ocorre em Gullar, em relação às ruínas de Alcântara, embora o mirante e as janelas, ao devassarem a tarde, ponham suas entranhas à descoberta.

Seduzidos pelo olhar de Dobal, os compartimentos que ocupam as partes superiores de antigos palacetes coloniais eternizam-se nos poemas *Mirantes I, II, III e IV*. Nesses poemas, verificamos que o olhar do sujeito lírico e os dos mirantes se entrecruzam, intercambiam-se e se estendem em contemplação sobre a cidade que se metamorfoseia. Em *Mirantes I* é o sujeito poético quem observa e mostra-se desesperançoso em relação à manutenção da memória citadina, já que os vestígios da destruição encontram-se impregnados em fissuras de mirantes à margem do conjunto arquitetônico preservado. O olhar contempla degradação, escombro, ruínas: “um pouco dos crepúsculos vai ficando/cada vez mais nestas paredes/um tempo destruidor persegue esta cidade/que debruçada nos seus mirantes/contempla a sua derrota:” (ACS, p. 183).

Em *Mirantes II*, antropomorfizados, os mirantes põem-se a contemplar a alteração da paisagem citadina: “sobre o telhado, o mirante/acompanha o tempo que não dorme” (ACS, p. 184). Rompendo o horizonte o mirante erige-se como um monumento ou uma torre, divindade gloriosa que irradia eternidade ante o efêmero. Por meio de imagens fluidas como crepúsculo, sonho, brisa nuvem, os mirantes reiteram a impossibilidade de conter a mutabilidade da paisagem, mutação atribuída não só a ação da natureza como também ao “veneno humano da indiferença”. (ACS, p. 184).

Mirantes II

O mirante não guarda
os cristais do crepúsculo,
nem a dura certeza
de que uma cidade
nos seus azulejos
só é perene
como a brisa e a nuvem

(ACS, 2005, p. 184)

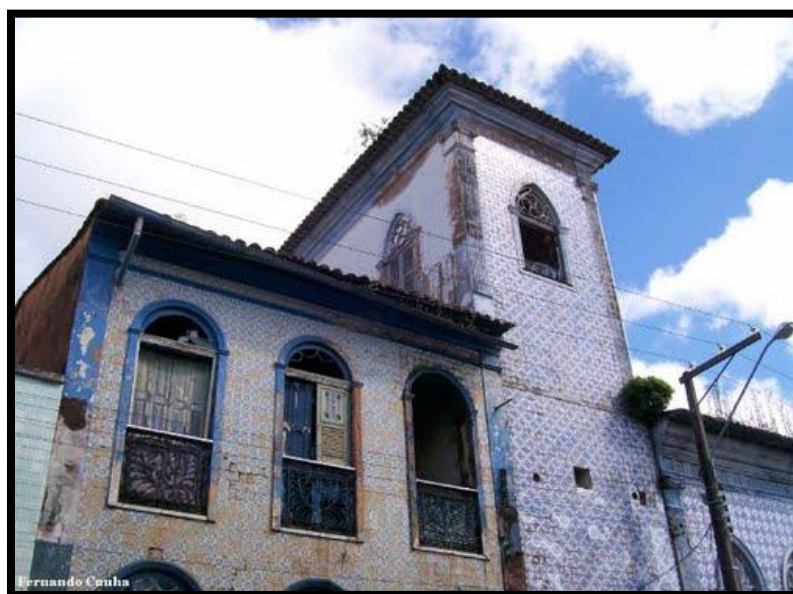


Figura 8. Mirante de São Luís – MA.

Fonte: <http://www.panoramio.com/photo>. Acesso em 16.mar.2013

Espaço “onde a vista descortinava mar a fora um imenso horizonte”, assim Dunshee de Abranches, na obra *O cativo* (1992), define o mirante. Sua altitude eleva o conceito de erudição do sobrado. Os mirantes apresentavam similitudes com as torres dos castelos no que concerne a espaços de vigília, de proteção de seus ilustres proprietários. Assemelhavam-se também às torres das igrejas que acolhiam Quasímodos que precisavam ser apartados do convívio em sociedade, fosse pela loucura: “um rico proprietário português/se suicida no seu mirante” (ACS, p. 184) ou pelo acometimento de alguma doença contagiosa.

Imponentes, os mirantes orgulhavam-se de suas missões: além de ser responsáveis pela circulação do ar e da luz no interior dos casarões, serviam de posto de observação de navios que entravam na baía trazendo mercadorias da Europa, já que os casarões, além de residência, eram também espaço comercial, por isso justificam-se suas posições estratégicas. Francisco Fuzetti de Viveiros Filho assevera que

integrado à fachada, o mirante constitui o coroamento final da composição arquitetônica, definindo a paisagem em sua amplitude, inter-relacionando o espaço ao seu nível, à sua altura, produzindo conforto visual [...], tornando o sobrado um veículo de sedutora urbanidade com sua forma plástica, simbólica [...]. (2006, p. 143)

Podemos dizer que o mirante, como se fosse iluminado por holofotes, atraía transeuntes que nele depositavam demorado olhar, seduzidos por seus contornos e ornamentos de luxo que denunciavam o perfil social de seus proprietários. Com a dinâmica da modernidade, a cidade adquirira velocidade e proliferação de novas e suntuosas formas, entretanto não é especificamente esse fator que transformara o mirante em espaço anônimo, mas sim a própria condição moderna, que leva a sociedade a novos comportamentos, por conseguinte, novas maneiras de lidar com os espaços, ou melhor, de não lidar, sendo a interiorização do indivíduo uma delas. O processo de interiorização resulta no investimento pessoal provocando alheamento, de forma cada vez mais acentuada. Isso ocorre porque, como diz Bauman (2001), a fragilidade do mundo, com seus pontos de apoio em estado constante de fluidez, fazem os indivíduos não se sentirem seguros para se demorarem, menos ainda para se acomodarem.

Assim, na poética de Dobal, a *mise-en-scène* dos mirantes passara a ser processada de maneira invertida: passa de observado a observador, seu silêncio avoca a missão de observar a dinamicidade da paisagem que se descortina a sua frente: “sobre o telhado, o mirante/acompanha o tempo que não dorme./Não guarda o que mira:/o rosto vígil que lhe traz/esta metamorfose”. (ACS, p. 184).

Destituídos de suas funções, os mirantes se perpetuam no imaginário coletivo adquirindo uma dimensão transcendente, cuja fantasmagoria faz ressoar mistérios. Em *Mirantes III*, o sujeito lírico avoca a função de observador e põe-se a especular enigmas em torno da clausura que habita suas alturas: “entre as janelas/deste mirante,/ficaram suspensos/os olhos mortos de um banqueiro/contemplador de crepúsculos”(ACS, p. 184). Dado a seus silêncios, os mirantes serviam de lugar de repouso, de acomodação dos detritos, das inutilidades, de depósito de especiarias, mas também ambiente de repouso, propício ainda para aninhar bens estimados, segredos mais íntimos. Os mirantes eram, então, um lugar revelador de mitos. Sobre os mitos que coabitam uma cidade, diz Rossi:

Os mitos vão e vêm, passando um pouco de cada vez de um lugar a outro. Cada geração conta-os de maneira diferente e acrescenta novos elementos ao patrimônio recebido do passado. Mas, por trás dessa realidade que muda de uma época para outra, há uma realidade permanente que, de algum modo, consegue furtar-se à ação do tempo. (ROSSI, 2001, p. 07)

Dentre tantos mitos que permeiam o imaginário social em torno dos mirantes, eles eram também considerados o lugar para onde se destinavam “vergonhas que a família abafa/em suas gavetas mais fundas/de vestidos desbotados/de camisas mal cerzidas” versos tomados de empréstimo de Gullar para expressar poeticamente o inexplicável.

No poema *Mirantes IV*, o “espaço das alturas” transfere ao homem/poeta a missão de contemplar e de velar pela cidade que a encerra em livro. O curioso é que, sendo este um dos últimos poemas do livro, o sujeito poético ultrapassa o espaço exterior para se alojar no interior do espaço que se firma nas alturas porque é do alto que melhor se percebe uma cidade. Assim como no poema *As moças nas janelas*, a visão é recortada pela moldura da janela que delimita a cena percebida. A visão do homem/poeta é delimitada e depositada em espaços e formas urbanas específicas da cidade que de algum modo o seduziram, sendo inegável que a base da sedução esteja no afeto. Como diz Hillman (1993, p.38), o elo entre homem e cidade é possível porque “restauramos a alma quanto restauramos a cidade em nossos corações”.

E no mirante, um gentil-homem
sossegado entre o céu e a terra,
velando a vida e a tarde branca
escolhia palavras para um livro
(ACS, 2005, p. 185)

De nossa leitura podemos dizer que a cidade moderna impõe-se como horizonte do poeta de modo paradoxal. A desmemória à qual Dobal se refere em *A cidade substituída* não significa de fato ausência de memória da cidade ou perda dela, como aponta um segmento da crítica local, já que estamos falando de uma cidade Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade, reconhecido pela Unesco. No artigo *Um sabiá ressabiado*, resultante da dissertação de mestrado, Wanderson Lima (2007, p.69) adensa que “o poeta delata a inconsciência do povo maranhense diante da perda do patrimônio arquitetônico e dos costumes que perfazem a memória social de São Luís”.

O que vemos em Dobal é um alerta para um vago reconhecimento da memória cidadina em relação a espaços e formas urbanas que se encontram à margem do patrimônio cultural oficial, memória que se dá a ver em vestígios, fissuras e ruínas de elementos urbanos esfacelados pelo tempo. Gullar, de modo semelhante, em *Poema sujo*, já alerta para essa situação ao afirmar que a cidade “com suas muitas e azuis velocidades/segue em frente/alegre e sem memória” (PS, p. 283). Ademais, o poeta piauiense demonstra consciência crítica ou *consciência imaginante* como queira Sartre, acerca das circunstâncias do mundo moderno

que, invariavelmente impulsionam as pessoas citadinas, não só de São Luís do Maranhão, mas de qualquer contexto, a um processo de interiorização que bloqueia suas sensibilidades, como vimos por meio do pensamento de Simmel na conferência de 1903 intitulada *A metrópole da vida moderna* (1987) e, mais perto de nós, com a teoria de Lasch em *O mínimo eu* (1986); Bauman com *Modernidade líquida* (2001) e Lipovetsky com *A era do vazio* (2005).

O vago reconhecimento, como já foi dito, justifica-se em função do alheamento e da aversão que se processa como mecanismo de defesa. Em vista dessa circunstância, há uma tendência à insensibilidade, relutância em assumir “compromisso emocional”, como diz Lasch (1986), com possibilidade de arremessar as pessoas para longe dos espaços de memória da cidade.

A cidade substituída encerra-se com o poema *Despedida*, em que o poeta Hidemburgo Dobal Teixeira se insere na esfera discursiva, identificando-se como “Tristão Teixeira/sem raízes no Maranhão”. Deslocado, despede-se melancólico. A ele não fora possível fundir-se à cidade porque sua condição de estranho, o mantém ao mesmo tempo dentro e fora dela. Ademais, a presença do estranho, por si só, é sempre provisória. Ao estranho é permitido observar apenas; não obstante, sua percepção é sempre singular, por isso, ao deixar a cidade, já não é o mesmo.

Os espaços modificam-se quando atingidos pela percepção, ao mesmo tempo, têm a capacidade de também agir sobre o observador modificando-o, logo, os espaços de memória da cidade de São Luís ao serem impactados pelo olhar de Dobal, transformam-no ao ponto de “Tristão Teixeira” carregá-los consigo. Assim, a obra ao invés de se fechar, abre-se em possibilidades, expectativas de devires, de mudanças que não se sabe se melhores ou piores, contrariando parte de sua crítica que o vê como o poeta do pessimismo.

As expectativas dão-se pela retirada do ser/poeta da cidade, síntese do reconhecimento de que o espaço está aberto ao outro, por isso em Dobal o passado é reivindicado sem que o novo seja renegado. Retira-se para que outros se inscrevam e realizem a cidade por meio de outras leituras, já que a cidade é entendida como um grande texto disponível a olhares diversos. Um sentido coetâneo, assim como em Gullar, em que os espaços são também vistos como produção de sentido do Outro, disponíveis para que diferentes vozes possam descobrir outras formas de (inter)ação.

Da poética de Dobal inferimos que seu olhar é revestido de discernimento crítico sobre a memória da cidade ainda que tal postura sofra a interferência de outros olhares construídos por ele. É assim com o mirante que “acompanha o tempo que não dorme” e resente sua ação sobre elementos urbanizados, com as moças na janela a vislumbrar a antiga paisagem, com o

urubu que contempla a praia deserta, com pescadores que estendem o olhar sobre suas marcas de vivências cotidianas, dentre outros. Acompanhamos um jogo de modulações verbais desencadeador da dialética entre passado e presente, cujo passado tende a prolongar-se por meio de marcas deixadas nos espaços.

Os espaços, assim como o tempo, não são estáticos, sua movência pode levar a cidade a adquirir novos traçados, novas paisagens, podendo provocar sensação de perdas. Ainda que características primeiras e funcionalidades dos espaços tenham sido alteradas, eles são capazes de conservar referências, histórias e memórias que se deixam entrever por entre fissuras, arranhões, rasuras. Desse modo, a poética da memória é capaz de ressignificar memórias de espaços citadinos, impedindo que sejam por completo apagadas.

REFLEXÕES INCONCLUSAS

A missanga, todos a veem.
Ninguém nota o fio que, em colar vistoso,
vai compondo as missangas.
Também assim é a voz do poeta:
um fio de silêncio costurando o tempo

Mia Couto

A imagem poética apresenta semelhança com a imagem real, porém situa-se em outro plano, no instante em que rompe com o objeto nomeado. A imagem poética reúne significados das coisas do mundo, repercute no ser e transmuta-se em linguagem, adquirindo novos sentidos, revelando um mundo e criando outro, como diz Octavio Paz (1982).

Poema sujo de Gullar e *A cidade substituída* de Dobal são obras que ressignificam a memória da cidade de São Luís do Maranhão, por meio da memória de seus sujeitos poéticos, mediados pela cidade que se dá a ver no presente de suas enunciações. Suas poéticas transmutam o espaço urbano em uma forma peculiar de espaço – espaço de linguagem.

Sartre diz que a experiência perceptiva está intimamente relacionada com as coisas que de algum modo nos seduzem ou que, de alguma forma, nós as seduzimos, por isso constatamos que na poética de Gullar e de Dobal os espaços foram conduzidos pelos afetos que os sujeitos poéticos neles depositaram. A memória decorrente da percepção conduzida por afetos implica uma espécie de presença/ausência, de modo que a presença só é duradoura quando da permanência das coisas no indivíduo.

Talvez a subjetividade desses sujeitos poéticos, que não se confundem, justifique o fato de suas memórias perceptivas estarem enleadas não com espaços dignos de cartão-postal, porque estes já dispõem de cuidados e de atenção, mas sim com espaços situados à margem da cercadura do conjunto arquitetônico em condição de destaque, os que consideramos não lugares que, sobremaneira, também guardam marcas da memória da cidade.

Diante da fluidez do mundo moderno, a cidade passara por profunda dinamicidade, de forma que não mais permite a totalidade, nem a consistência de antigos espaços que guardam marcas de referências e de memórias históricas, no entanto, a falta de solidez não se faz presente apenas em antigos espaços, os novos entornos também estão vulneráveis a rápidas dissipações. Assim, a dinamicidade dos espaços leva os sujeitos sociais a reconhecer a cidade sob novas práticas, geradoras de novos significados, cuja forma de compreender os

repertórios do passado não renegam as novas experiências com/na cidade, por isso, a concepção de espaço na poética moderna exige um olhar que agregue axiologias distintas.

Diante de um mundo de realidades contraditórias, de constantes deslocamentos dos sujeitos e dos espaços, o sujeito moderno reage de diferentes formas: como mecanismo de proteção imerge dentro de si, cujo estado é gerado pela “deserção [...] de finalidades sociais”, explica Lipovetsky (2005, p. 34). O poeta do passado amparado na plenitude de seu mundo tinha plena confiança na caminhada, ainda que repleta de obstáculos; o homem/poeta da modernidade, ao contrário, é movido pela incerteza da trajetória. Desse modo, a cidade retira de si o caráter eurocêntrico e se desdobra em pluralidades, levando, também o poeta, a novas formas de com ela interagir. O homem/poeta da modernidade diante da totalidade perdida, bem como, da incessante movência do mundo, reage personalizando-se.

Ante à transformação da paisagem e da falta de solidez dos espaços Gullar e Dobal dão uma guinada ainda maior, suas reações resultam na transformação da “imortalidade de uma idéia numa experiência [...]”, já que “é o modo como se vive o momento que faz desse momento uma experiência imortal”, diz Bauman (2008, p. 144).

Os não lugares, sob o campo de visão sensível dos poetas em questão, encravam-se no corpo poemático e se transformam em espaço de conservação da memória, sem que sejam considerados completamente perdidos. A transmutação de matéria da memória urbana em memória poética é enatendida por nós como um mecanismo de retenção, uma espécie de reserva às avessas ao comportamento *blasé* de Simmel, em face à fragmentação e dispersão da cidade, resultante da dinâmica da modernidade.

A imortalidade na literatura é alcançada em obras deixadas para a posteridade, o poema é uma obra que se consolida pela imortalidade de uma idéia, logo a poética de Gullar e de Dobal, por meio da leitura que fazem da cidade, reelabora as perdas do espaço citadino. No primeiro, o sujeito adentra os espaços com olhar de intimidade e percorre com familiaridade becos, ruas, esquinas e ladeiras em busca dos sentidos perdidos da cidade que o viu crescer; no segundo, registra impressões a uma certa distância, especula memórias da cidade a partir do que o olho abarca, dando visibilidade a lugares prenes de significado ao habitante do lugar: os mistérios em torno de seus mitos, vivência de famílias seculares em tempos longínquos condensadas em marcas e fissuras de prédios deteriorados, a decadência senhoril em fachadas de mirantes silenciados pelo tempo.

A familiaridade do olhar de Gullar e a estranheza do olhar de Dobal apresentam disparidades que são menos relativos ao afeto do que no modo como adentram o mesmo território. Apesar das disparidades, ambos convergem para o mesmo ponto: a consciência de

que o destino da cidade é uma morosa continuidade e um processo acelerado de rupturas que provocam fraturas cada vez mais intensas na paisagem, encurralando lugares de memórias na mesma proporção. Entretanto, suas vozes poéticas lançam-se em forma de cantos elegíacos sobre a cidade para a qual se reportam ou se encontram inseridos. Suas vozes se encarregam de perpetuar o que o tempo se encarregara de dispersar. Isso nos leva a acreditar na capacidade da poesia de reterritorializar espaços de memória por meio de agenciamentos linguísticos.

O discurso que ela pronuncia, ligado mais do que outros às formas experimentadas, mais sujeito às pegadas de um incontável passado, é também mais eficaz do que qualquer outro; o que diz essa boca parece mais opaco, requer atenção de maneira mais insistente, penetra mais fundo na lembrança e aí fermenta, confirma ou revela os sentimentos vividos, alarga misteriosamente a experiência do eu, ouvinte, creio ter de mim mesmo, de ti e desta vida. O único fato é que esse homem está em vias de nos dizer neste dia, nesta hora neste lugar, entre as luzes ou as sombras, um texto que talvez eu já saiba de cor (pouco importa); o fato é que ele se dirige a mim, entre aqueles que me cercam, como a cada um deles, e de que preenche (em maior ou menor grau, pouco importa) nossas expectativas; aquilo que ele enuncia é dotado de uma pertinência incomparável; é imediatamente mobilizável em discursos novos; integra-se saborosamente no saber comum, do qual, sem perturbar-se a certeza, suscita um crescimento imprevisível. (ZUMTHOR, 1993, p. 150)

Podemos inferir de Zumthor que a poesia é capaz de suscitar no leitor lugares de memória particulares, naquilo que instigue nele alguma forma de identificação, algo que o cerceie, que o preencha, por meio de marcas da cidade poetizada. Isso é possível porque imagens poéticas são capazes de ativar no leitor percepções, memórias e desejos entrecruzados.

Outro ensinamento subjacente à poética da memória é que, ainda que o discurso sobre o mesmo espaço seja retomado por intérpretes diferentes, em tempos e espaços distintos, a voz poética sempre será única porque entra em cena a performance de cada intérprete. As vozes cotidianas “dispersam as palavras no leito do tempo” (ZUMTHOR, 1993, p. 150), a voz poética reúne tudo em um instante que se eterniza. Assim, tanto para o sujeito nativo que acumula vivências no espaço de enraizamento, quanto para o estranho ao lugar que apreende experiências do espaço do outro, é possível rememorar acontecimentos suscetíveis de ser transmitidos por meio de experiências com/na cidade, possível ainda de perpetuar aquilo que a *modernidade líquida* se encarrega de dispersar.

Para Benjamin (1994) relatar a experiência vivida é uma forma de resignificar o tempo, ancorado no contexto em que o sujeito se encontre, por isso podemos dizer que ambos,

Gullar e Dobal são detentores de discursos de autoridade manifestos em suas poéticas que traduzem memórias do lugar, sob perspectivas diferentes. São discursos que não se excluem, antes se processam ultrasubjetivamente, de modo a se interpenetrarem e se enriquecerem. Dessa forma, a rememoração do nativo, funda a cadeia da tradição ao transmitir as memórias do lugar. Em contrapartida, o viajante, ao retornar para a terra de origem, leva consigo das terras longínquas histórias de outras vivências e as perpetua por meio do discurso poético. A intercomunicabilidade entre as vozes poéticas de Gullar e de Dobal permite que memórias do mesmo lugar sejam tecidas, compartilhadas, reintegradas e semeadas por campos diversos.

A retomada reflexiva do passado na poética de Gullar e de Dobal possibilitou-nos refletir acerca da acelerada mutabilidade dos espaços ante o turbilhão da vida moderna, além de perceber como a poesia é capaz de reinventar o passado de modo consciente.

Os espaços devem ser compreendidos como algo sempre em processo, mas com possibilidade de articulação entre o antigo e o novo, a permanência e a ruptura. Mas é preciso lembrar que nem os antigos, nem os novos territórios estão imunes à fluidez, a constantes deslocamentos que possam levar a cidade a um processo contínuo de despersonalização, por isso a *simultaneidade dinâmica* consiste na aceitação de que os mesmos espaços são suscetíveis de comportar novas vivências, em contextos diferentes, sem que referências se despersonalizem por completo.

A descontinuidade da cidade não gera antítese, mas sim possibilidades de pensar os espaços por meio de possíveis conexões, melhor dizendo, pensar o passado nas marcas deixadas em antigos espaços a partir do diálogo com o presente, eis o que propõe a *simultaneidade dinâmica*. Ao contrário de estruturas rígidas que priorizam a homogeneidade, a *simultaneidade dinâmica* clama por agenciamentos, interações que favoreçam a constituição de novas identidades. Os espaços passam a ser compreendidos como formas que estão ao mesmo tempo interligadas e desestabilizadas, por isso, dão-se a ver como formas em aberto, em transformação, assim como o tempo e o próprio discurso que os mobiliza.

Encerramos estas considerações inconclusas, dizendo que a poesia de Dobal e de Gullar foram para nós campos férteis de prazer e fruição. Como diz Roland Barthes em *O prazer do texto* (1977), as leituras que fazemos de nossa trajetória são prazerosas na medida em que foram escritas com e no prazer. Este prazer teorizado com sabor por Barthes e concretamente praticado poeticamente por Gullar e Dobal, chegou até nós atravessando-nos como uma lança que fere e redime, no instante em que desestabilizou as nossas certezas, causando-nos desassossego. É isso que esperamos de olhares que porventura venham repousar sobre este texto que ora se interrompe: que possam construir novas teias de conhecimentos a

partir de possíveis desacomodações em torno do que vimos, e o que vimos foi o descortinar de uma uni/cidade de memórias em ruínas que latejam em fragmentos, traspassadas por rememorações que se intercambiam de forma ultrassubjetiva.

REFERÊNCIAS

- A EPOPEIA DE GILGAMESH**/anônimo. Trad. a partir da versão inglesa estabelecida por N, K. Sandars por Carlos Daudt de Oliveira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ABRANCHES, Dunshee. de. **O cativoiro**. 2. ed. São Luís: Alumar, 1992.
- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Trad. J. Oliveira Santos; S. J at all. São Paulo: Nova Cultura, 1996.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Boitempo II**. 4.ed. Rio de Janeiro, 1998.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. vl. 2, 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 8.ed. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo. Martins Fontes, 1993.
- BANDEIRA, Manuel. **Meus poemas preferidos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BARROS, Valdenira. **Imagens do moderno em São Luís**. São Luís: Stúdio 11, 2001
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Tomaz Tadeu (org.) Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BAUMAN, Zygmunt. **A Sociedade individualizada**: vidas contadas e histórias vividas. Trad. José Gradel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- _____. **Modernidade e ambivalência**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- _____. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Paris Capital do Século XIX. In: **Passagens**. São Paulo: Editora UFMG/Imesp, 2007[1939].
- _____. Obras escolhidas III. **Charles Baudelaire**: Um lírico no auge do capitalismo. 1.ed. São Paulo, Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henry. **Matéria e memória**: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: **O olhar**. NOVAES, A. (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOSI, Alfredo. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Ítalo. **As Cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Álvaro de. **Poemas**. Disponível em <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt>. Acesso em 20.03.2013.

CANDIDO, Antônio. Poesia e ficção na autobiografia. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000.

CARDOZO, Joaquim. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2007.

CHEVALIER, Jean; GREERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; et al. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COLLOT, Michel. Do horizonte da paisagem ao horizonte dos poetas. In: **Literatura e paisagem**: perspectiva e diálogo. Org. Ida Ferreira Alves; Márcia Manir Miguel Feitosa. Trad. Eva Nunes Chatal. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2010.

COUTINHO, Evaldo. **O lugar de todos os lugares**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**. 34. ed. Rio de Janeiro: 1995.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DOBAL, H. **Poesia reunida**. 2.ed. Teresina: Oficina da Palavra, 2005.

EUGÊNIO, João Kennedy. Os sinais dos tempos. In: **Cantiga de viver**: ensaios sobre H. Dobal. João Kennedy Eugênio; Halan Silva (Org.). Teresina: Fundação Quixote, 2007.

FERRARA, Lucrecia. D'Alésio. **Ver a cidade**. São Paulo: Nobel, 1988.

FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Trad sob a direção de Jayme Salomão. 2.ed. vl. 3. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

FILHO, Francisco Fuzzeti de Viveiros. **Urbanidade do sobrado**: um estudo sobre a arquitetura do sobrado de São Luís. São Paulo: Hucitec, 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mocambos**. 9. ed. São Paulo: Record, 1996.

GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1981. p. 190-201: Le Même ET le Divers. Trad. Normélia Parise. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/index.htm>. Acesso: 20.fev.2013.

GULLAR, Ferreira. Poema sujo. In: **Toda poesia**. 12.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Beatriz Sidou. Centauro, 2006.

HILLMAN, James. **Cidade & alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. LIMA, L. C. (Org.) **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. vol.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

IZQUIERDO, Iván. **A arte de esquecer**: cérebro, memória e esquecimento. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

_____. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2002.

JOACHIM, Sébastien. **Poética do imaginário**. Recife: Universitária da UFPE, 2010.

LASCH, Christopher. **O mínimo eu**: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LEMOS, Carlos. **História da casa brasileira**. São Paulo: Contexto, 1989.

LEVEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

LIPOVETSIKY, Gilles. **A era do vazio**: ensaios sobre individualismo contemporâneo. Trad. Therezinha Monteiro Deutschs. Barueri, SP: Manole, 2005.

LYNCH, Keven. **A imagem da cidade**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACEDO, Joaquim Manuel de. **Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro**. Brasília: Senado Federal, 2009.

_____. **Memórias da Rua do Ouvidor**. Brasília: Senado Federal, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**. Trad. Marina Appezeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Trad. Hilda Pareto Maciel; Rogério Haesbaert. 3.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

NETO, João Cabral de Melo. A educação pela pedra. In:____ **A educação pela pedra e depois**. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NETO, Modesto Carone. **Metáfora e montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. In: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC – SP**. São Paulo, 1981.

NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**: Filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo: Ática, 1986.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Paz e Terra, 1982.

_____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2.ed. Porto Alegre: Ed. Universidade UFRGS, 2002.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: EDIPRO, 2006.

_____. **Seleção de textos** de José Américo Motta Peçanha. Trad. e notas de José Cavalcante de Souza; Jorge Paleikat; et all. 2. ed. São Paulo: Abril Cultura, 1983

POILLON, Jean. **O tempo no romance**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: CULTRIX, EDUSP, 1974.

POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. No caminho de Swann. Trad. Mário Quintana. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.

REINALDO, Lilásia. Chaves. de Arêa Leão. **A poesia de H. Dobal e a lírica moderna**. Dissertação de Mestrado: Teresina – PI, 2007.

REIS, José Carlos. **Tempo, história e evasão**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

RIBAS, Ranieri. A isotopia metafórica do bal. In: **Cantiga de viver**: ensaios sobre H. Dobal. João Kennedy Eugênio; Halan Silva (Org.). Teresina: Fundação Quixote, 2007.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François, et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

_____. **Tempo e narrativa.** Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROSSI, Aldo. **A arquitetura da cidade.** Trad. Eduardo Brandão. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. São Paulo: Fapesp; Annablume, 1998.

SANTANA, Raimunda Nonata do Nascimento. Urbanidade e segregação: usos do território, modos segregados de moradia e imagens urbanas em São Luís, cidade patrimônio cultural da humanidade. In: **Cidades brasileiras: atores, processos e gestão pública.** Antônio Jesuíta de Lima (Org.). Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado:** cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTRE, Jean-Paul. **O imaginário.** Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SILVA, Halan. **As formas incompletas:** apontamentos para uma biografia. Teresina: Oficina da Palavra: Instituto Dom Barreto, 2005.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a vida mental. In: **O fenômeno urbano.** Otávio Guilherme Velho (Org.). 4. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

TURCHI, Maria Zaira. **Ferreira Gullar:** a busca da poesia. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

VILLAÇA, Alcides. Gullar: a luz e seus avessos. In: **Cadernos de literatura brasileira.** n. 6, São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1998.

WILLEMART, Philippe. **Os processos de criação:** na escritura, na arte e na psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WISNIK, Guilherme Teixeira. Cidade, subjetividade, poesia. In: **A psicanálise nas tramas da cidade.** Bernardo Tanis; Magda Guimarães Khouri (Org.). São Paulo: Casa do psicólogo, 2009.

ZUMTHOR, Paul. Memória e comunidade. In: **A letra e a voz:** a literatura medieval. Trad. Amália Pinheiro. São Paulo: Cia das Letras, 1993.