



***A cidade substituída*, de H. Dobal: reconstrução poético-memorialística de São Luís¹**

Wanderson Lima*

Em toda a poesia de H. Dobal, o poeta é, por excelência, o guardião da memória. Leitor assíduo de Virgílio e conhecedor, desde a infância, da poesia popular nordestina, Dobal sempre recusou a ideia da poesia como expressão do eu. A leitura de *A cidade substituída*, publicado pela primeira vez em 1978, exige precisamente o adensamento da discussão do papel da memória na poética dobalina, uma vez que ela é o agente estruturante desse livro.

Em linhas gerais, *A cidade substituída* é uma reconstrução poético-memorialística da cidade de São Luís do Maranhão. Tal reconstrução é conduzida por um narrador² consciente da falên-

¹ Este estudo constitui um fragmento modificado de minha dissertação de mestrado *O fazedor de cidades: mimesis e poesis na obra de H. Dobal* (UFPI, 2005). Nela, busquei uma leitura da obra poética de Hindemburgo Dobal a partir das teorias miméticas. Privilegiei as reflexões desenvolvidas por Luiz Costa Lima, buscando compreender o ato mimético como produção da diferença. Fundado na dialética entre *mimesis* e *poesis*, analisei como se desdobra em Dobal o jogo de forças entre o ficcional e o histórico, a invenção e a descoberta, a representação e a apresentação, para compreender como o poeta, ao recusar a entronização do eu e a adoção de uma linguagem propositalmente hermética e antirreferencial, instala-se num lócus pouco frequentado na lírica moderna, capaz de manter a força comunicativa da poesia sem lhe macular a densidade cognitiva ou a qualidade estética. Explorei uma trilogia de rigorosa coerência interna: *A serra das confusões* (1978), *A cidade substituída* (1978) e *Os signos e as siglas* (1987).

* Professor assistente de Literatura na Universidade Estadual do Piauí (UESP).

² Deixo de lado o termo *eu-lírico* em prol de *narrador* porque o primeiro vocábulo me parece mais adequado para uma poesia de natureza egótica, enquanto o segundo se coaduna mais à proposta de H. Dobal de se expressar em nome de uma comunidade. Dobal concebe o sujeito

cia de seu projeto, de vez que a memória e a experiência coletivas, conforme se depreende da leitura dos poemas, parecem perdidas, substituídas pelo culto do sempre novo (Gagnebin: 1993). O tom do livro, por conseguinte, é elegíaco, grave – e um discreto moralismo poreja de página a página. Essa gravidade elegíaca e moralista desautoriza o humorismo e a ironia patentes em outros trabalhos dobalinos – e, dessa forma, o salto poiético³ do poeta é mais calculado: mais do que em outras obras de Dobal, estamos diante de poemas-documento. Por esse motivo, antes de analisarmos os poemas de *A cidade substituída*, faz-se necessária uma reflexão sobre o jogo dialético entre história e ficção presente no memorialismo poético.⁴

Mimesis poética, memória e história

Segundo Alfredo Bosi (1988), um grande texto artístico gera-se “no interior de uma dialética de lembrança pura e memória social”. De fato, o memorialismo poético deve ser pensado no interstício entre ficção e história, entre lembrança pura e memória

da criação como um sujeito-para-o-outro, como guardião e transmissor da memória social. Chegamos a essa ideia ao lermos “O narrador”, embora lá Walter Benjamin (1987) se refira exclusivamente à prosa.

³ Do grego *poiein*: fazer, dar existência, criar, produzir.

⁴ Dada a qualidade estética de *A cidade substituída*, surpreende não encontrarmos, na fortuna crítica de H. Dobal, nem em Teresina, nem em São Luís, um único texto crítico dedicado exclusivamente a essa obra. Dos autores que dela trataram *en passant*, Nunes (1998) ressalta-lhe a unidade e o caráter elegíaco e Ribas (s.d., p. 77), a reação calbânica do autor contra a racionalidade urbana, a condenação da “concepção de modernidade que visualiza o progresso como destruição do antigo, do passado, da tradição”.

coletiva. Por um lado, ele não se confunde com o fato histórico; por outro, extrapola os interesses individuais de quem o compôs: alça-se ao estatuto de documento sem deixar de ser objeto estético. Ou, em outras palavras, “não sendo um dado histórico, diz no entanto da forma como a história foi vivida; não sendo pura ficção, diz como em seu compositor se deposita e estrutura o ficcional” (Costa Lima: 1981, 161).

Nessa perspectiva, deparamo-nos, em H. Dobal, com memorialismo poético singular, pois que se pauta não em reminiscências de uma experiência vivida, mas em reconstruções poéticas de um observador estrangeiro, que olha com alteridade, embora sem idealizações, para uma cidade rica em memórias. Esse ponto distingue o memorialismo dobalino das experiências, por exemplo, de Carlos Drummond de Andrade na série *Boitempo* e de Ferreira Gullar no *Poema sujo*. Ao contrário da Itabira de Drummond e da São Luís de Gullar, a cidade escolhida por Dobal é reconstruída sem agudas notas afetivas, uma vez que, além de um olhar *de fora*, os intentos estéticos do poeta unem-se aos documentais e denunciatórios: o memorialismo em Dobal explica-se pelo seu senso comunitário e sua consciência histórica ou, numa palavra, pelo seu conservadorismo.⁵

Essa forma peculiar de memorialismo, como tentaremos demonstrar, traz como consequência o arrefecimento do teor *poiético*, devido à sobredeterminação da factualidade histórica

⁵ Usamos o termo *conservador* considerando a semântica que lhe dá Hannah Arendt (2002, 242) no seu belo ensaio “A crise na educação”, onde afirma: “parece-me que o conservadorismo, no sentido de conservação, faz parte da essência da atividade educacional, cuja tarefa é sempre abrigar e proteger alguma coisa”.

sobre a ficcionalidade⁶ – e o discurso poético contrai sua mobilidade semântica.

As afirmações acima, porém, necessitam de uma base analítica a partir do próprio tecido do discurso poético para serem corroboradas.

Refazendo uma cidade: São Luís do Maranhão

Começemos pelo poema de abertura, que sintetiza, tanto em nível de estilo como de tema, o teor da obra.

Elegia de São Luís

Indiferente ao movimento da vida,
um canto de sabiá
se despeja triste
sobre São Luís do Maranhão.

⁶ Não negamos, com essa afirmação, que o discurso histórico esteja isento de ficcionalidade. Este aspecto, por sinal, foi assaz explorado por Hayden White, que demonstrou como o elemento trópico (figurativo) está presente em toda construção discursiva: “Trópico é a sombra da qual todo discurso realista tenta fugir. Entretanto esta fuga é inútil, pois trópico é o processo pelo qual todo discurso *constitui* os objetos que ele apenas pretende descrever realisticamente e analisar objetivamente” (p. 14; grifo do autor). Em outra passagem, referindo-se exclusivamente à história, afirma White: “O modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica do enredo com o conjunto de acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, vale dizer, criadora de ficção” (p. 102; grifos do autor). Isso, porém, não invalida, nem para nós nem para White, a possibilidade de distinção entre o discurso ficcional e o histórico. O historiador, como já notara Aristóteles (1451a, b), deve ocupar-se de eventos particulares, acontecimentos que foram (ou podem ser) observados; o ficcionista, no entanto, pode livremente narrar o possível que não aconteceu, observando as leis da verossimilhança e da necessidade. O memorialismo do balino, como intentamos mostrar, é peculiar porque finca-se no acontecimento particular observável, tentando abrandar a força desviante dos elementos trópicos. Daí por que, linhas atrás, escrevemos “poemas-documento”.

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.

(p. 165)

A “Canção do exílio”, do maranhense Gonçalves Dias, transforma-se, com a releitura de Dobal, em elegia, canto de lamentação; o sabiá gonçalviano, um dos mais fortes símbolos do nacionalismo criados por nossa literatura, transmuta-se num sabiá solitário, apartado do povo, “indiferente ao movimento da vida”; no poeta maranhense, o sabiá canta numa palmeira: vive em harmonia com a natureza e bem pode simbolizar a relação do poeta (sabiá) como o seu chão (país). O narrador gonçalviano pôde cantar, com feliz ingenuidade, os poderes da poesia e a comunhão com a pátria: o Brasil, à época do romantismo, precisava de mitos, gestados pela mente prodigiosa de seus escritores, que alimentassem o amor pátrio e nos singularizasse enquanto nação. No contexto em que

se insere o narrador do balino, a situação é bem outra: o sabiá, desnaturalizado, deslocado, vive na prisão da gaiola, e seu canto triste, como a elegia do poeta, parece não atingir ninguém: canto inútil porque protesta contra uma perda da memória coletiva que parece não fazer falta. Interessante notar, no poema do balino, a ausência de pessoas; citam-se igrejas, sobrados, ônibus – elementos que, naturalmente, pressupõem a presença de seres humanos –, mas não se apresentam pessoas propriamente, o que reforça a solidão do sabiá/poeta.

Octavio Paz avalia que o discurso poético, desde o final do século XVIII, tem se manifestado como rebelião; segundo Paz, “a poesia não é um gênero moderno; sua natureza profunda é hostil ou indiferente aos dogmas da modernidade: o progresso e a supervalorização do futuro” (1998, 19). O narrador do balino é, como já dissemos, um conservador; por conseguinte, rejeita os “dogmas da modernidade” apontados por Paz e deseja redirecionar as pessoas para o passado, isto é, para a conservação da memória.

A “Elegia” de Dobar, portanto, faculta-nos pelo menos dois planos de compreensão. No primeiro plano, temos a denúncia da artificialização e da degradação dos bens públicos (a memória arquitetônica colonial de São Luís). No segundo plano, mais implícito, temos o tema do processo de isolamento do poeta, que não se comunica mais com o povo, não tem mais uma função social definida. Praticamente todo o livro insistirá nessas duas ideias. E, para compreendê-las mais a fundo, precisamos nos aproximar da teoria da experiência de Walter Benjamin.

Benjamin (1987) observou que o modo de produção capitalista enfraqueceu as atividades ligadas à *Erfahrung* (experiência coletiva) em detrimento de um outro tipo de experiência, a *Erlebnis* ou

experiência vivida, típica do indivíduo solitário.⁷ Esse arrefecimento de uma memória e uma experiência comuns resultou numa espécie de culto da novidade, que levou o pensador germânico, no ensaio “Experiência e pobreza”, a perguntar-se: “qual o valor de nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (idem, 115). É exatamente nesse ponto – em que a tradição não nos provém de modelos seguros porque o que vale é o que é novidade – que se consolidam a informação jornalística e o romance, formas que visam não a partilharem uma experiência, “mas encontrar uma explicação para o acontecimento, real ou ficcional”: no jornalismo, “a informação deve ser plausível e controlável; já o romance parte da procura do sentido – da vida, da morte, da história” (Gagnebin: 1987, 14). Mas Benjamin, ao contrário do que se pode apressadamente pensar, engendra uma teoria da experiência não apenas para se lamentar nostalgicamente pelo fim da *Erfahrung* frente à importância crescente da informação e do culto do novo pelo novo. Na verdade, ao reconhecer a impossibilidade do resgate da experiência coletiva pela arte moderna, Benjamin deseja propor que se busquem novos parâmetros estéticos. Só mais adiante, porém, discutiremos essa nova base estética proposta pelo pensador alemão.

Temos ainda que continuar acompanhando o narrador do balino em sua busca de resgatar a *Erfahrung*. Esse propósito encontra-se claramente explorado no poema que empresta o nome ao título da obra, “A cidade substituída”:

⁷ As traduções dos termos germânicos “Erfahrung” e “Erlebnis(se)” respectivamente como “experiência coletiva” e “experiência vivida individualmente” são de Jeanne Marie Gagnebin (1987)

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.
 (pp. 174-5)

A *finda*⁸ do poema – “Toda memória vai-se perdendo” – não aparece exatamente em seu lugar tradicional, isto é, no fim. No entanto, resume não só o sentido que construímos a partir do poema, como poderia ser o *leitmotiv* do livro. As metáforas litúrgicas “sermão inútil” e “réquiem”, usadas para se referir ao poema, dão conta de como o narrador atribui à poesia o papel de agente paidêutico, formador de laços comunitários. A alusão ao padre Antônio Vieira e ao seu *Sermão de Santo Antônio aos peixes*

⁸ Na poesia galaico-portuguesa, arremate sintético, vindo no verso final.

(verso 4) é bastante significativa. Como sabemos, esse sermão foi proferido em 1672, exatamente em São Luís, e nele o jesuíta, chamando aos colonos de peixes, lança-lhes severas críticas, acusando-os de insensíveis, egoístas, vaidosos e gananciosos. O narrador dobalino coloca-se na continuidade de Vieira: dá-se a função de acusador, assumindo o papel de consciência moral superior. O poema refere-se diretamente a duas figuras de grande importância para a cultura maranhense: Antônio Vieira e Antônio Lobo. O primeiro, que recebera o nome em homenagem a Vieira, foi um importante compositor popular e compilador de refrões de pregoeiros de São Luís; o segundo, cujo nome completo é João Lisboa Antônio Lobo, foi um dos fundadores da Academia Maranhense de Letras. “Vê-se que a inserção destes nomes históricos não se dá aleatoriamente. O poeta os pronuncia para invocar uma tradição ameaçada, porém, salvaguardada pela memória cívica cristalizada no discurso poético” (Ribas: 2004).⁹

No poema “A cidade substituída”, encontra-se, sem manto de alegorizações, mas em tom de denúncia mesmo – o que é estranho num poeta cuja pudicícia da confissão o levava a criar miríades de recursos com o fito de dizer-se sem mostrar-se –, a tematização da solidão do poeta e da inutilidade de sua empresa de tentar resgatar a memória e a experiência coletivas. Essa solidão do poeta enunciada no texto dobalino, esclareça-se, não se explica pelo viés do gênio incompreendido; na poética dobalina, o poeta é a figura capaz de coadunar seus desejos pessoais com os anseios da coletividade; é o porta-voz do *sensus communis*.

⁹ De fato, o narrador dobalino acredita que o poema salvaguarda a memória cívica. Ribas, porém, não ressalta como esse narrador insiste, ao longo de *A cidade substituída*, que essa função da poesia é menoscabada e que o poeta encontra-se solitário.

Em *As serras das confusões*, também publicado em 1978, como a cidade era fruto da atividade *poiética* do autor, a relação entre este e seu povo não era conflituosa; mesmo com humor e ironia, o saldo final era quase sempre de uma identificação na qual o poeta, mesmo criticando, não deixava de se solidarizar com o provinciano mundo habitado por suas figuras arquetípicas. O tema de *A serra das confusões* não era a serra, mas seus habitantes; em *A cidade substituída*, a situação muda: o tema é a cidade, não seus habitantes. E mais: é uma cidade específica, São Luís do Maranhão. O que significa essa mudança? Ela definitivamente comprova a dissidência, no segundo livro, entre o poeta e o povo. O poeta de *A serra* é um aedo, um cantador; o poeta de *A cidade* é um moralista. A intenção do primeiro é apresentar o *etos* de um povo; a do segundo, denunciar a inconsciência de um povo. No primeiro a *mimesis* é *poiética*; no segundo, o documentalismo restringe a dimensão *poiética* da *mimesis*.

A enunciação direta, sem estilização, sem ornamentação, em grande parte dos poemas de *A cidade*, não é, pois, como em *A serra*, uma estratégia mimética para pôr em aproximação isomórfica signo e realidade; é, antes, um anseio documentalista e denunciatório. Uma prova disso no poema supracitado encontra-se no dístico “Denuncio a mim mesmo / a indiferença do Maranhão”; esse é um dos únicos poemas, ao longo de toda a obra de Dobal, em que o poeta usa abertamente a primeira pessoa e em que a opinião do narrador entra diretamente no texto e não implicitamente, pelas frinchas do humor e da ironia.

A esta altura, duas perguntas incômodas já podem ser formuladas, ainda que não respondidas: I) A restrição da dimensão *poiética* da *mimesis* na obra em discussão levou-a a um fracasso estético? II) A nostalgia do narrador o conduz a uma posição mani-

queísta que o leva a ver o passado como a Idade do Ouro? A resposta virá pela apreciação de outros poemas:

Museu do Negro

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

Não cultivar jamais estas lembranças
dispostas nesta sala cruamente.

O que foi outrora
mercado de escravos,
úmida cafua
de sombra e de banzo,
que não seja agora
um museu somente.
Mas um monumento
a um tempo mais claro,
à brisa rebelde,
ao sol, ao calor
de uma raça alegre.

(pp. 169-70)

Este poema demonstra que, para o narrador do balino, a condição do passado é sempre exemplar, seja quando aponta, como aí vemos, erros a serem evitados; seja quando apresenta

exemplos que merecem ter continuidade. O Museu do Negro, apesar de ferir “de novo o Maranhão moreno”, tem sua justificativa de ser no fato de transcender o estatuto comum de um museu: ele deve tornar-se “... um monumento / a um tempo mais claro”. O recurso de impessoalização do dístico que ocupa o centro do poema é digno de atenção: se o narrador optasse pela forma verbal imperativa negativa “Não cultivem...”, afloraria de forma mais explícita não só seu moralismo, mas até um halo autoritarista. Aqui, como em noutros trechos, a força crítica da poesia dobalina advém, em grande parte, do apagamento do eu pessoal; este recurso cria a ilusão (positiva) de que o poeta está elaborando um conhecimento objetivo da realidade. As expressões “Maranhão moreno” e “raça alegre” constituem índices de que a simpatia do narrador pela etnia negra é ainda eivada de atenuações e estereotípias.

A concepção de história do narrador de *A cidade substituída* privilegia sempre o passado. Ao contrário da maior parte dos poetas sociais, assentados numa visão marxista que projeta o paraíso terreno para um futuro próximo, o narrador dobalino acredita que a solução para as mazelas do presente surgem dos exemplos do passado, verdadeiro baú de panaceias. Para o narrador de H. Dobal não há futuro, ou melhor, não há um futuro *promissor* porque os homens do presente desdenham do passado, da memória e das experiências que os urdiram numa rede de representações sociais comuns. *A cidade* é, por conseguinte, obra de um poeta social conservador. E não porque se estabeleça na perspectiva histórica do vencedor, mas porque situa o eldorado no passado:

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 seus disfarces.

Hoje são sobradões deteriorados.
São bordéis. E aqui o amor se revoga,
o tempo antigo morre de novo.

(pp. 175-6)

Como muitos outros poemas de *A cidade substituída*, o texto acima se monta sob a tensão entre o antigo e o atual. O paralelo entre os dois tempos não poderia ser mais maniqueísta: ao “tempo antigo” liga-se a integridade arquitetônica do espaço, a sobriedade dos gestos e das intenções, o refinamento aristocrático de barões e baronesas (“A íngreme escada onde o desejo / subia com seus disfarces”); ao “hoje” vincula-se a deterioração, física e moral, do espaço: os sobradões estão “prostituídos”; o amor foi revogado, os carinhos agora se compram. O poema vincula a integridade do espaço arquitetônico à integridade moral das pessoas; o Tempo, ente metafisi-

co, destrói não apenas os sobradões, mas também a moralidade e o instinto aristocrático das pessoas. O “tempo antigo”, assim, morre duas vezes: em consequência da deterioração e em consequência da revogação do amor. É sintomático o afastamento da segunda estrofe, já que ela descreve exatamente o “tempo antigo”, que também não se *alinha* com o “hoje”.

Muitas das fraturas no corpo estético de *A cidade* provêm do desejo do poeta de que seu livro seja mais que ação simbólica: intervenção prática. Isso justifica a frequência com que delata a inconsciência do povo maranhense diante da perda do patrimônio arquitetônico e dos costumes que perfazem a memória social de São Luís. A essa circunstância da inconsciência do povo soma-se o poder corrosivo do tempo: “doença incurável”, “maré que não reflui” (“A face vulgar”, Op. cit., p. 179). Há, portanto, nesse livro, a ocorrência do tempo histórico, o tempo dos homens indiferentes, esquecidos das experiências coletivas, e do tempo meta-histórico, metafísico, no qual se avoluma a figura personificada do monstro-tempo e seu veneno corrosivo:

Mirantes 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.
O mirante não guarda
os cristais de crepúsculo,
nem a dura certeza
de que uma cidade

nos seus azulejos
só é perene
como a brisa e a nuvem.

(p. 182)

O elemento humano, praticamente ausente de *A cidade substituída*, quando aparece é representado por aqueles que, tal como o poeta, se encontram à margem do culto do novo e da apologia do progresso.

Araçaji

São pescadores silenciosos,
não cantam amores no mar.
Vão tranquilos, vão sabendo
que a vida é assim.
Na volta deixam na areia
os seus troféus de pesca:
as cabeças de tubarões, a humilhada
ferocidade dos monstros.
Aqui estão elas: mandíbulas armadas
com dupla fileira de navalhas.
Os olhos malignos que encontravam
os seus caminhos nas águas mornas.
Não são mais nada.

Queimados pelo sol, pelo sal das ondas,
os pescadores passam. Não são heróis.
São pescadores pobres
sem força de mudar a vida.

(p. 168)

A escolha dos pescadores para protagonizar o poema não foi casual. Os pescadores pertencem a uma comunidade que a

técnica e o racionalismo progressista não adentraram. Apoiados num modo de organização pré-capitalista, artesanal, representam a experiência comum partilhada, um foco de resistência da *Erfahrung*. O narrador apresenta-nos os pescadores de forma deseroicizada: “não cantam amores no mar”, “não são heróis”. E esse caráter não heroico dos pescadores é, na verdade, o que os torna admiráveis e atrai a simpatia do narrador: são pessoas comuns, que preservam uma memória e uma experiência coletivas avessas ao signo do progresso.

No sistema capitalista, a técnica e o culto do progresso impõem mudanças vertiginosas no espaço físico e no comportamento das pessoas; no modo de vida pré-capitalista dos pescadores, no entanto, a vida parece assentar-se no eterno presente do mito e o pescador não se vê como indivíduo, mas como parte do tecido comunitário. Por isso, não há revolta, não há heroísmo – não há, enfim, sobreposição das vontades do indivíduo sobre o ditame da tradição: “Vão tranquilos, vão sabendo / que a vida é assim”. Apesar da irrupção subjetiva e lamentosa do narrador no arremate do poema – “São pescadores pobres / sem força de mudar a vida” –, o saldo final não parece desfavorável aos trabalhadores da pesca: o poema, aqui, não é uma peça de denúncia nem, como aquele outro, um “réquiem” e “um sermão inútil” –, mas uma apresentação de um *modus faciendi* exemplar, apesar de marginalizado. Na verdade, o dístico final do poema, com seu franco patetismo, subtrai forças à *mimesis* e abala o equilíbrio da representação poética; cola-se ao poema como comentário pessoal, estreitando a força sugestiva do discurso poético; substitui a sobriedade da representação pela expressividade do *páthos*; compromete, numa palavra, o edifício da verossimilhança interna.

O sabiá ressabiado: a memória esfacelada

Levantamos, linhas acima, alguns questionamentos acerca das aporias enfrentadas por H. Dobal por conta da imbricação entre memória e *mimesis* poética. Pomos em questão: I) os limites impostos à invenção poética pela sobredeterminação da factualidade histórica; II) até que ponto essa restrição da dimensão *poiética* da *mimesis* contribuiu para *A cidade substituída* ser uma obra malsucedida do ponto de vista estético; III) até que ponto a visão nostálgica do narrador dobalino o conduziu a uma postura maniqueísta e idealizada do passado.

Vamos aqui esboçar respostas a essas perguntas. E, neste ponto, novamente retornamos à teoria benjaminiana da experiência. Dizíamos que o diagnóstico da perda da *Erfahrung*, por parte de Benjamin, leva-o a repropor as bases estéticas da arte moderna. O cânone benjaminiano centrar-se-á em autores que reconhecem o esfacelamento da experiência tradicional e da *aura*¹⁰ e buscam reconstruir uma nova forma de objetividade artística, recusando-se ao individualismo egótico e isolacionista da *Erlebnis*, como é o caso, por excelência, de Marcel Proust. Segundo Gagnebin, Benjamin privilegiará

o Bauhaus, o Cubismo, a literatura de Döblin, os filmes de Chaplin, enumeração [...] cujo ponto comum é a busca de uma nova “objetividade” (“Sachlichkeit”), em oposição ao sentimentalismo bur-

¹⁰ Em Walter Benjamin, o conceito de “aura”, assim como o de *Erfahrung*, descreve “o mesmo processo de fragmentação e de secularização” (Gagnebin: 1987, 11). A diferença é que, quando Benjamin descreve a perda da *aura* no famoso ensaio “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, sua perspectiva é radicalmente mais materialista e também mais otimista, ao contrário da nostalgia que exalam seus principais estudos sobre a perda da experiência: “Experiência e pobreza” e “O narrador”.

guês que desejaria preservar a aparência de uma intimidade intersubjetiva. Essas tendências “progressistas” da arte moderna, que reconstróem um universo incerto a partir de uma tradição esface-lada, são, em sua dimensão mais profunda, mais fiéis ao legado da grande tradição narrativa que as tentativas previamente condenadas de recriar o calor de uma experiência coletiva (“Erfahrung”) a partir das experiências vividas isoladas (“Erlebnisse”) (1987, 12).

A aporia enfrentada por Dobal no livro em estudo consiste na consciência da necessidade de “criar o calor de uma experiência coletiva”, apesar de saber que o poeta não é mais ouvido – como vimos especialmente em “Elegia de São Luís” e “A cidade substituída” –, porque seus valores não se coadunam com os do modo de produção capitalista, por conseguinte seu *status* de porta-voz derruiu. Muda, dessa forma, a posição – diríamos a postura ideológica – do narrador: em *A serra das confusões*, mesmo com o distanciamento relativo proporcionado pelo humorismo ali presente, o poeta era, como já dissemos, cantor do etos de um povo; em *A cidade substituída*, o narrador perde esse caráter aédico: torna-se o cantor solitário dos valores perdidos pelos “cegos habitantes / desta cidade condenada” (“A catástrofe”, p. 180). O solitário narrador dobalino substitui o tom epigramático e a apresentação dos fatos sem ajuizamentos peremptórios pela toada elegíaca, nostálgica e de fundo denunciatório. O poema, assim, já traz o mundo sob um julgamento. Mas seria apressado ver nessa redução da mobilidade semântica do poema, nessa sutil (porém inegável) ideologização do discurso poético, prejuízo em sua fatura estética. Uma crítica restritamente estético-formal aplicada aos textos de *A cidade substituída* jamais poderia concluir da inferioridade deste em relação aos textos de *A serra das confusões*.

No entanto, se considerarmos a dialética da semelhança e diferença inerente à *mimesis* (Costa Lima, 2003), fica evidente que, em *A cidade substituída*, Dobal privilegia o eixo da semelhança, isto é, intenta mais des-cobrir aos nossos olhos uma cidade do que inventá-la. A consequência dessa busca do poeta pela aproximação – que nunca chega a ser total – entre a ficção e o mundo é a restrição da força crítica do seu discurso. O tom elegíaco e o denunciamento subjacente em *A cidade* engendram uma crítica bem menos sutil do que aquela que o humor e a ironia engendraram em *A serra das confusões*.¹¹ Sob o foco da perspectiva benjaminiana, por exemplo, parece-nos inegável que o narrador de *A cidade* compraz-se em lamentar a perda da *Erfahrung*, adotando uma postura nostálgica e romantizada do passado. O conservadorismo, aspecto marcante em Dobal, afastara-o tanto da assunção de uma nova estética (como propunha Benjamin) que respondesse à queda da experiência coletiva, como da adesão otimista ao culto do novo e à celebração da perda da tradição, a exemplo do que fizeram os futuristas italianos.

A sobredeterminação da factualidade histórica sobre a liberdade poética, o moralismo e a ideologização velados são aspectos presentes, sem dúvida, em *A cidade substituída*; e eles atestam, antes de tudo, a coerência do programa estético de H. Dobal. O esfacelamento de uma experiência e de uma memória comuns representa o fim da função paidêutica do guardião da memória por excelência, o poeta. Diante de tal situação, a voz *conservadora* do

¹¹ O humor e a ironia, em *A serra das confusões*, são fatores de *poiesis* que geram uma tensão crítica ausente de maniqueísmo, ambígua, complexa. Ao abdicar, em *A cidade substituída*, do humor e da ironia, Dobal furta do seu discurso um ludismo consequente e complexificador, em troca de uma crítica mais direta e de fundo moralista.

narrador do balino só podia se acomodar ou lançar um protesto. Optou pela segunda alternativa e insistiu na inconsciência das pessoas e na impiedade do Tempo, senhor da corrosão.

O silêncio da *intelligentsia* ludovicense em torno de *A cidade substituída* é compreensível, não obstante a qualidade estética da obra. O olhar de estrangeiro de Dobal passa ao largo do deslumbre patético do turista em férias. E ainda que esse trabalho de reconstrução poética de São Luís no contrapelo dos guias turísticos tenha sido feito por grandes poetas maranhenses – Ferreira Gullar e Nauro Machado são exemplos notáveis –, é sempre mais complicado se ele vem de fonte alienígena: abala com mais força os mitos enghados pelo ufanismo bairrista.

O memorialismo poético, observa Costa Lima, “nutre-se [...] da violência com que as coisas vivem em nós” (1981, 175). No caso de H. Dobal, não foi necessária uma vivência longa para que São Luís o arrebatasse com a violência de que fala o crítico. Dobal atribui ao poeta uma das mais altas responsabilidades sociais: a de transmissor da tradição, a de guardião da memória social. Sem um referencial cultural determinado, não há poesia possível para Dobal. Trata-se de um poeta inapto para abstrações, inimigo de ensimesmamentos e perquirições metafísicas.

Há uma anotação em *Viagem imperfeita* (In: *Obra completa II – prosa*, 1999), seu livro de memórias de viagens, que dá conta precisamente deste aspecto: “De novo o domingo, as planuras sem fim e tudo de repente não é mais paisagem, é uma imagem poética (‘campos desnudos como el alma mía’) de um espanhol que entendia mais de sua alma do que destes campos”. Dobal era o contrário: entendia mais dos campos, e das cidades, do que de sua alma.

Referências

- ARENDDT, Hannah. “A crise na educação”. In: *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ARISTÓTELES. “Poética”. In: *Aristóteles*. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSI, Alfredo. “A interpretação da obra literária”. In: *Folha de S. Paulo*, 5/3/1988.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2003.
- _____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- DOBAL, Hindemburgo. *Obra completa I – poesia*. Teresina: Corisco; Prefeitura de Teresina, 1997.
- _____. *Obra completa II – prosa*. Teresina: Corisco; Prefeitura de Teresina, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- _____. “Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, pp. 7-19.

- NUNES, Manoel Paulo. “O universo poético de H. Dobal”. In: *Tradição e invenção: discursos acadêmicos – nova série*. Teresina: Projeto Petrônio Portella, FUNDEC: 1998.
- PAZ, Octavio. *Sóror Juana Inés de la Cruz: as armadilhas da fé*. São Paulo: Mandarim, 1998.
- RIBAS, Ranieri. *Campo de cinzas: realismo fenomênico e função épica na poesia de H. Dobal*. Teresina, s.d. (mimeografado).
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.