



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE  
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

**DAMARES DO NASCIMENTO FERNANDES COSTA**

**POÉTICA DA MEMÓRIA N'A *COMARCA DAS PEDRAS*,  
DE HILDEBERTO BARBOSA FILHO**

**Campina Grande – PB**

**Mai de 2014**

**DAMARES DO NASCIMENTO FERNANDES COSTA**

**POÉTICA DA MEMÓRIA N'A *COMARCA DAS PEDRAS*,  
DE HILDEBERTO BARBOSA FILHO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), da Universidade Estadual da Paraíba, com Área de concentração em Literatura e Hermenêutica, para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

Orientador: Prof. Dr. Eli Brandão da Silva

**Campina Grande – PB**

**Mai de 2014**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

837 Costa, Damares do Nascimento Fernandes  
Poética da memória n'a Comarca das Pedras, de Hildeberto  
Barbosa Filho [manuscrito] / Damares do Nascimento Fernandes  
Costa. - 2014.  
102 p.

Digitado.  
Dissertação (Letras) - Universidade Estadual da Paraíba,  
Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2014.  
"Orientação: Prof. Dr. Eli Brandão da Silva, Pró-Reitoria de  
Pós-Graduação".

1. Retórica Poética 2. Memória. 3. Metáfora I. Título.

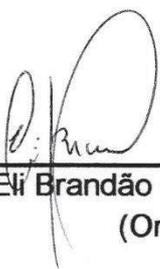
21. ed. CDD 808.1

**DAMARES DO NASCIMENTO FERNANDES COSTA**

**POÉTICA DA MEMÓRIA N'A COMARCA DAS PEDRAS,  
DE HILDEBERTO BARBOSA FILHO**

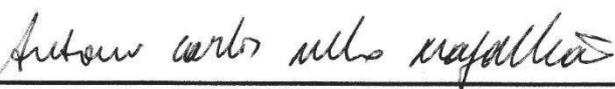
Aprovada em 08 / 05 / 2014

**BANCA EXAMINADORA**



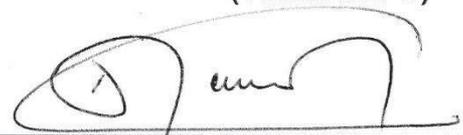
---

Dr. Eli Brandão da Silva UEPB/PPGLI  
(Orientador)



---

Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães UEPB/PPGLI  
(Titular/UEPB)



---

Douglas Rodrigues da Conceição  
(Titular/UEPA)

*Dedico a Geoffrey, meu amado, meu presente - para sempre...*

## AGRADECIMENTOS

Como agradecer a quem direta ou indiretamente contribuiu para a realização de uma etapa tão importante em minha vida? O mais singelo agradecimento é ainda muito pouco, pois, o sentimento é muito vasto para se dizer apenas “obrigada”. “Os sentimentos vastos não tem nome<sup>1</sup>”!

Transbordante desse sentimento vasto, agradeço primeiramente ao Deus da minha vida, aquele com quem converso e ele me responde com seus sinais e, algumas vezes, com seu silêncio. Quem me faz navegar nas águas da sabedoria e mergulhar n’Ele próprio. A Ele, que sobre todas as coisas, É o que É<sup>2</sup>: minha indizível gratidão – transformada em glória.

À família, minha base de tudo:

Minha vó Antonieta (*in memorian*), porque sua doce e-terna lembrança ressignifica os tempos de menina.

À minha mãe Neimy, fortaleza existencial, exemplo de fé, de superação, quem sempre me incentivou nos estudos e na arte desde o início de tudo, sem ela eu não teria conseguido.

Ao meu pai Raimundo, pela criação e por todos os incentivos dados desde sempre...

Às minhas tias, Neuza e Silvia, que com dedicação e amor ora liam meus escritos, ora se dispunham a longas e proveitosas conversas sobre poesia e memória.

Ao meu esposo Geoffrey, que com tanto amor, paciência e admirável compreensão me deu forças para prosseguir, sempre colocando flores nos caminhos pedregosos...

---

<sup>1</sup> HILST, Hilda. Rútilos. São Paulo: Globo, 1993.

<sup>2</sup> “Eu SOU o que SOU” (Êxodo 3.14 – Bíblia Sagrada)

Ao professor Eli Brandão, por acreditar na minha pesquisa e por me incentivar e aceitar me acompanhar nos caminhos das pedras, desde a graduação...

A todos os professores do PPGLI, em especial ao professor Antônio Carlos, pelas indispensáveis contribuições em minha formação como pesquisadora.

A todos os colegas e familiares.

Às minhas cidades da infância, Souza e seu sol escaldante; Pocinhos e suas pedras, ermas e eternas...

A todos, mais que grata,

“Muita coisa importante falta nome” (João Guimarães Rosa)

*Murmuro para mim mesma:  
"é tudo imaginação!"  
Mas sei que tudo é memória...  
(Cecília Meireles)*

*Quem ama inventa as coisas a que ama...  
(Mário Quintana)*

*Somos nossa memória,  
somos esse quimérico museu de formas inconstantes,  
essa pilha de espelhos rotos.*

*(Jorge Luís Borges)*

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar a manifestação e, sobretudo, as significações simbólico-metafóricas que conceituam/tematizam a memória na obra poética do autor paraibano Hildeberto Barbosa Filho. A principal obra do autor escolhida para a pesquisa é o poema-obra *A Comarca das Pedras*, de 1997, em que a manifestação da memória se dá como presença de uma ausência, caracterizada por uma imagem de outrora bastante modificada pela memória fundida no espelho do imaginário. Essa imagem traz à tona as experiências pregressas arraigadas na alma, configurando a memória como “doída e reinventada”, tematização que se espalha por mais algumas de suas obras. Considera-se que as experiências do passado são simbolicamente transformadas na poesia, possibilitando a criação, a partir da memória, de espaços imaginários, cujas imagens compreendem todo o universo: todos os seres e os mundos e todos os tempos em correspondência, todo o universo conflui para a linguagem poética, que para além de interpretar, revela a nossa condição humana. Além dessas postulações sobre a poesia, ancoradas na crítica de Octávio Paz (2012, 1994, 1990), apoiaremos teoricamente as concepções de memória presentes na obra do poeta paraibano em autores como Santo Agostinho (*Confissões*), Ricoeur (2007) e Walter Benjamin (1987). As imagens do passado são reconstruídas nos poemas matizando uma percepção da vida que tem na memória a possibilidade de presentificação de uma ausência, possibilitando o revivescimento da própria vida que se vai e se esvai, num jogo tensional entre a perenidade da memória e a dura conscientização da mobilidade temporal que ela suscita. Essa característica paradoxal da memória está imagetivamente posta na obra Hildebertiana como pedra. Esse símbolo sugere a abertura de amplas possibilidades significativas tanto da memória quanto da própria vida e do próprio fazer poético. As possibilidades da memória, enquanto símbolo pétreo na obra Hildebertiana, podem ser duplamente consideradas como manifestação memorial e como tematização metafórica.

**Palavras-chave:** Poesia, Memória, Metáfora, Pedra

## ABSTRACT

This work aims to analyze the expression and especially the symbolic and metaphorical meanings that conceptualize / thematize the memory in the poetic work of Hildeberto Barbosa Filho. The main work of the author chosen for the research is the poem *A Comarca das Pedras*, 1997, in which the manifestation of memory is given as the presence of an absence, characterized by an image of the past highly modified by memory fused on imaginary mirror. This image brings up the previous experiences rooted in the soul, setting the memory as "ached and reinvented" thematization that spreads over some of his works. It is considered that the experiences of the past are symbolically transformed in poetry, enabling the creation, from memory, of imaginary spaces, whose images, through the poetic language, comprise the entire universe: all beings and worlds and all times in correspondence, the whole universe converge to the poetic language, that apart from interpreting, reveals our human condition. Besides these postulations about poetry, anchored in the critical of Octavio Paz (2012, 1994, 1990), we will theoretically support the concepts of memory present in the work of the poet Hildeberto Barbosa Filho and authors such as St. Augustine (*Confissões*), Ricoeur (2007) and Walter Benjamin (1987). The images of the past are reconstructed in the poems by tinting a perception of life that has in memory the possibility of the presentification of an absence, allowing the revival of life that goes and vanishes, in a tension match between the continuity of memory and hard awareness of the temporal mobility it raises. This paradoxical feature of memory is imagetically put in the work of Hildeberto as stone. This symbol suggests the opening of large significant opportunities both memory and life itself and the very act of creating poetry. The possibilities of memory while stonelike symbol in the work of Hildeberto can be considered doubly as memorial manifestation and as metaphorical thematization.

**Keywords:** Poetry, Memory, Metaphor, Stone

# SUMÁRIO

|  |     |
|--|-----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....  | 12  |
| <b>1. POESIA: O “CERCO DA MEMÓRIA”</b> .....   | 20  |
| 1.1. O POETA, O POEMA E A POESIA .....   | 20  |
| 1.2. HORIZONTES DA MEMÓRIA .....   | 26  |
| 1.2.1. A dimensão existencial da memória e do tempo em Santo Agostinho .....                     | 26  |
| 1.2.2. O passado vivo no presente: uma abordagem fenomenológica da memória em Paul Ricoeur ..... | 31  |
| 1.2.3. A memória como metáfora em Walter Benjamin.....   | 35  |
| 1.3. MUITO ALÉM DAS IMAGENS: A MEMÓRIA, A POESIA E UM <i>DURO PASSADO QUE NÃO PASSA</i> .....    | 38  |
| <b>2. A PEDRA DA MEMÓRIA: SÍMBOLOS E METÁFORAS NA POESIA</b> .....                               | 46  |
| 2.1 UMA POÉTICA DAS PEDRAS .....   | 46  |
| 2.1 A PEDRA COMO SÍMBOLO, O SÍMBOLO NA METÁFORA .....  | 50  |
| 2.2 VOZES DAS PEDRAS E DA MEMÓRIA: UM DIÁLOGO COM OUTROS TEXTOS.....                             | 58  |
| 2.2.1 Memorial das pedras.....   | 58  |
| 2.2.2 A pedra como símbolo de resistência temporal numa poética resistente.....                  | 62  |
| 2.2.3 A pedra e a angústia ante a dinâmica da memória .....                                      | 64  |
| <b>3. COM A MARCA DA VIDA: MEMÓRIA, METÁFORAS E POESIA</b> .....                                 | 69  |
| 3.1 COMO MARCA NA MEMÓRIA: REFLEXÕES SOBRE A CIDADE POÉTICA.....                                 | 70  |
| 3.2 METÁFORAS POÉTICAS: A MEMÓRIA DA CIDADE .....  | 78  |
| 3.3 A CIDADE DAS PEDRAS INFINITAS: ESPAÇO IMAGINÁRIO DA MEMÓRIA.....                             | 90  |
| <b>CONCLUSÃO</b> .....   | 96  |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....  | 101 |

## INTRODUÇÃO

Memória doída e reinventada,  
Flua nas águas da sextina, flua...  
Nada mais pedra que a terra nua.  
(BARBOSA FILHO, 2012)

No poema-obra *A Comarca das pedras*, do paraibano Hildeberto Barbosa Filho, a cidade do passado, a “terra nua” é marcada e manifestada pela imagem da pedra, metáfora que revela uma memória doída e reinventada, como expressa o terceto final da sextina presente na parte X do poema, citado na epígrafe acima. A obra em questão pode ser entendida como “uma grande metáfora das relações do poeta com uma cidade do interior paraibano, Aroeiras...” (ANDRADE, 2001, p. 214), entretanto, nossa leitura não se pauta na busca de verdades biográficas do escritor, pois entendemos que “uma cidade/ é algo mais que suas ruas/ [...] praças/ [...] pedras” e que “uma cidade/ é algo mais que a possibilidade/ do poema” (BARBOSA FILHO, *A comarca das Pedras*, 1997, I, p. 191)<sup>3</sup>. Assim, a memória dessa cidade da infância é construída por *algo mais* que o próprio poema, é manifestação metafórica, é “imagem carregada de emotividade, do reencontro ansiado por todo homem, com a cidade-infância, expressa no lirismo que se adentra pela obra” (ANDRADE, 2001, p. 224), sendo também interpretada como revelação poética da própria condição humana.

Nesse sentido, Octávio Paz (2012) afirma que a imagem poética provoca uma revelação de si que o homem faz a si mesmo. A memória poética do autor nordestino integra-se na poesia articulando a construção de imagens no pacto entre o real e a ficção. Essa memória que se poetiza é construtora de imagens

---

<sup>3</sup> As referências à obra de Hildeberto Barbosa Filho partem do livro de poesia reunida do autor *Nem morrer é remédio*, lançado em 2012 pela editora Ideia. No livro, cada obra poética possui a data em que foi escrita. Para fins específicos, nesse trabalho, quando nos referirmos a determinada obra do autor, presentes como já informado na poesia reunida de 2012, referenciaremos, na primeira menção, o nome do autor, o nome da obra entre parênteses e em itálico, a data em que ela foi escrita (exceto nas epígrafes, em que aparecerão autor e ano da poesia reunida), o algarismo que represente a parte específica da obra, caso necessite, e a página em que ela se encontra no livro de poesia reunida. Na segunda menção em diante, de uma mesma obra, não referenciaremos mais o nome do autor nem o ano em que a obra foi escrita.

reveladoras de verdades fundamentais que tocam o humano. Nesse caso, a poesia articula o paradoxo da memória: a eternização do tempo perdido e a consciência que se constrói tendo como base a angústia ante a condição irreversível da própria condição humana, inscrita na sua temporalidade e na dinâmica do *duro passado que não passa*.

As imagens do passado são reconstruídas nos poemas de Hildeberto matizando uma percepção de vida que tem na memória a possibilidade de presentificação de uma ausência, possibilitando o revivescimento da própria vida que se vai e se esvai, num jogo tensional entre a *durabilidade*, pela memória, das coisas vividas e a *dura* conscientização da mobilidade temporal que ela suscita. Essa característica paradoxal da memória está imagetivamente posta na obra Hildebertiana como pedra. Tal símbolo sugere a abertura de amplas possibilidades significativas tanto da memória quanto da própria vida e do próprio fazer poético. As possibilidades da memória, enquanto símbolo pétreo – e também outros símbolos desenvolvidos a partir desse símbolo ou metáfora central - na obra Hildebertiana, podem ser duplamente considerados como manifestação memorial e como tematização metafórica. Isso porque as imagens da cidade do passado cristalizam-se nas pedras presentes na geografia dessa mesma cidade da infância, pedras essas transformadas em matéria de poesia, erguida no poema. A pedra também simboliza a própria memória, tematizada na obra do autor, podendo ser considerada metáfora principal, metáfora de raiz – nos termos de Ricoeur (2009) - de onde surgem diversas outras metáforas da memória, construindo uma rede de metáforas que procedem tanto dessa pedra recorrente quanto das proximidades semânticas das metáforas pétreas com outras metáforas nos textos.

Nesses termos, o objetivo central da pesquisa é analisar a manifestação da memória da “cidade de pedras” e, sobretudo, as tematizações da memória, que se ergue em base simbólico-metafórica e dimensiona significações existenciais na obra poética desse escritor paraibano. A principal obra do autor escolhida para a pesquisa é o poema-obra *A Comarca das Pedras*, de 1997, em que a manifestação da memória se dá como presença de uma ausência, caracterizada por uma imagem de outrora bastante modificada pela memória fundida no espelho do imaginário. Essa imagem traz à tona as experiências

pregressas arraigadas na alma, vivenciadas na cidade da infância, configurando a memória como “doída e reinventada”, tematização que se espalha - embora não com a mesma nomenclatura, mas com aproximações de sentido - por obras como *Sete canções agrestes* (primeira série de poemas da obra *Caligrafia das léguas*, de 1999), *Ofertório dos bens naturais*, de 1998, não deixando de mencionar alguns importantes poemas de uma de suas obras fundamentais, *Ira de viver* (2000).

Os critérios para a escolha dessas obras se deram, primeiro: pela manifestação recorrente da memória que, mais do que um receptáculo de imagens, constitui-se como um exercício poético, que ao por em face de si a presença da cidade do passado, através de imagens, ritmo, símbolos e metáforas, propulsiona uma conscientização da fragilidade da existência humana face à irreversibilidade do tempo, assumindo, na poesia, uma dimensão existencial, que reflete a angústia e o espasmo ante a própria dinâmica de presentificação do passado transformado em metáfora no presente vivo do texto poético. Principalmente em *A Comarca das Pedras* a manifestação da memória, dada nesses termos, relaciona-se com concepções específicas da memória que se vê através das metáforas. Ou seja, essa mesma manifestação sugere uma tematização específica, que concebe a memória como doída e reinventada. Essa concepção de memória, que também se observa em suas manifestações imagéticas nos poemas, é consolidada nos enunciados poéticos com metáforas que especificam a memória do poeta. Por exemplo: em “Nada te fere tanto como a terra/ adubada no feno da memória”(A *Comarca Das Pedras*,X, p. 202), a memória doída e reinventada pode ter sua característica ampliada pelo significado atribuído a “feno”, sendo este uma erva ceifada e seca usada para alimentar animais. Uma imagem belíssima e extremamente significativa!

O segundo critério para a escolha das obras acima citadas se deu pela recorrência da pedra<sup>4</sup>, que, dentre tantas outras imagens, sugere mais do que

---

<sup>4</sup> O segundo critério não se aplica à obra *Ofertório dos bens naturais* (1998), o que importa nessa obra são outras imagens do passado, reconstruídas e manifestadas no poema, que consolidam uma memória doída e reinventada – embora que não seja utilizado esse termo nos poemas- tematizada um ano antes na obra *A Comarca das Pedras* (1997). Faremos uma leitura inicial da memória em Hildeberto a partir da análise de *Ofertório dos bens naturais*, no tópico 3 do primeiro capítulo.

uma característica geográfica da cidade da infância ou cor local, fundamentando toda a dinâmica do passado no presente em um horizonte existencial na poesia Hildebertiana. Essa imagem constitui-se como manifestação pétrea do passado, pois, principalmente em *A Comarca* tudo vira pedra na presentificação do ausente: nuvens, estrelas, homens, cidade, a lágrima, o amor, a própria memória. Essa última, metaforizada e semanticamente ampliada no poema. Assim, a pedra, elemento estético fundamental na obra de Hildeberto, provoca em *A Comarca das Pedras* uma explosão pétrea, petrificando posteriormente, embora com menos intensidade, suas demais produções poéticas. Tanto em *A Comarca* quanto nas outras obras que selecionamos para a pesquisa, a memória é imagetivamente erguida com elementos simbólicos de cunho existencial, dada a análise que empreendemos. Tanto o feno, como a pedra, como a fonte mutilada metaforiza uma concepção de memória doída e reinventada. Invasora memória que se ergue no poema, memória que cristaliza, ou melhor, petrifica aquilo que se confirma ser o ponto seminal da poesia Hildebertiana: o canto de volta à terra de origem. Esse canto é feito com dor de angustiada perda/pedra (dureza, secura, pó!) e com louvor rítmico pela possibilidade de petrificar os momentos perdidos na arte poética.

Para cumprirmos o objetivo de analisar a manifestação e concepção/tematização da memória na obra desse paraibano, dividimos nossa dissertação em três capítulos que pontuam questões referentes à poesia, à memória, ao símbolo e à metáfora. No que se refere à poesia: a linguagem que desvela verdades fundamentais da existência; à memória: suas dimensões existenciais e metafóricas; ao símbolo e à metáfora: a compreensão e interpretação de atributos essenciais da memória na poesia.

O capítulo 1, intitulado POESIA: O CERCO DA MEMÓRIA, segue por um caminho teórico-metodológico que ancora a temática da memória viabilizada por uma crítica à linguagem poética, considerando, nas perspectivas de Ricoeur e Octávio Paz, as características fundamentais dessa linguagem. Assim, no primeiro tópico desse capítulo são expostas questões referentes à relação entre o poeta e a atividade poética, considerando que a marca indelével do passado de um poeta, as captações interiores que ele faz do seu

passado são transformadas pela palavra poética. As experiências do passado são simbolicamente transformadas na poesia, que projeta um novo mundo para além da realidade rememorada.

No tópico seguinte do mesmo capítulo, consideram-se os aspectos existenciais da memória em Santo Agostinho, autor que centraliza a memória como fundamento que possibilita tanto as formas de conhecimento quanto, sobretudo, a dimensão existencial da vida humana. A memória representa para ele algo que converte o presente e o próprio tempo em um horizonte de possibilidades. Dessa forma, compreende-se, na esteira de Agostinho e confirma-se essa concepção na poética Hildebertiana, que devido a esse horizonte de possibilidades do tempo que a memória revela, a existência é uma totalidade que se atualiza constantemente, embora permaneça sua incompletude ou inacabamento e que a memória põe o homem frente a frente com a sua própria existência. Consideram-se também as contribuições da fenomenologia da memória de Paul Ricoeur, que, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), debruça-se sobre o enigma do passado, ressaltando a característica temporal em que se insere a memória: o passado não é apenas aquilo que passou, extinguindo-se, mas, aquilo que perdura, uma vez que, o que constitui, de fato, a reflexão do autor sobre memória é a insistência no presente, pois é no presente que a imaginação ressignifica a experiência passada, cristalizando nessa abordagem temporal uma vontade de vida, que opõe à fragilidade da existência a esperança da perduração dos fatos pela memória *viva*. Finalizo o tópico destacando algumas concepções de Walter Benjamin sobre memória, considerando que, para o autor, lembrar não é reviver o idêntico, mas reconstruir as experiências e reviver a força da experiência que se cristaliza e se expressa em uma metáfora no presente.

No último tópico do capítulo é feito um breve recorte da crítica literária em torno da poesia de Hildeberto, que confirma uma perspectiva da memória que se anuncia em uma transcendência das imagens sensíveis e/ou evocadas do passado, configurando as características peculiares da memória em uma poesia marcada por relações significativas entre a linguagem e a existência. Faz-se uma leitura inicial da memória em alguns poemas da obra *ofertório dos bens naturais*, que se insere em uma perspectiva analítica da memória como

modelada pela imaginação e, também alguns poemas presentes em outros livros do autor, apresentando, conseqüentemente, uma imagem que, dentre tantas outras, se destaca como o principal sustentáculo para as memórias do passado nessa poética: a pedra. O que justifica as questões que se apresentam no capítulo 2.

No segundo capítulo, A PEDRA DA MEMÓRIA: SÍMBOLOS E METÁFORAS NA POESIA, são trazidas algumas considerações que confirmam a pedra interligada à memória como um elemento simbólico frutífero na poesia de Hildeberto. A poética Hildebertiana pode ser considerada uma poética das pedras, essas assumem em toda a poesia do autor um arsenal de significações que compõe uma unidade poética. O próprio fazer poético está imerso na gama de possibilidades semânticas que pode assumir a pedra. Nesse sentido, a memória poética, arraigada na simbólica da pedra, imbrica-se à reflexão sobre a própria criação artística. As imagens poéticas agem na obra de Hildeberto como a possibilidade de o homem conhecer-se a si mesmo, conforme assinala Octávio Paz (2012), ao falar sobre as características da atividade poética no que concerne à conquista do ser na prática artística. O aprendizado que as imagens pétreas proporcionam constitui um paradoxo verificável no próprio fazer poético: a questão da temporalidade. A poesia, através do ritmo, engendra uma possibilidade de recriação cíclica das experiências: a função dos versos “consiste em re-criar o tempo” (PAZ, 2012, p. 71). É uma das possibilidades semânticas do símbolo da pedra: a resistência temporal. Essa característica interliga-se à consciência da temporalidade humana, pois, “a palavra poética é ritmo, temporalidade emanando e engendrando incessantemente. E, sendo ritmo, é imagem que abraça os opostos, vida e morte em um único dizer” (PAZ, 2012, p. 155). Assim, o paradoxo da imagem da pedra na poesia de Hildeberto participa dessa mesma condição paradoxal: é vida – ritmo, recriação, resistência, perenidade dos instantes – e morte – imagem que mostra a condição dilacerada da própria existência, imagem de angústia – Hildeberto, ao atribuir à memória a imagem da pedra, concebe-a com essa simultaneidade poética: vida e morte expressas pelo ritmo-imagem que revela o que somos.

Ainda nesse capítulo, pontuamos algumas questões referentes ao símbolo e à metáfora nas acepções de Ricoeur (2005, 2009) e Durand(1993), pois se considera que a significação do ato poético consiste em criação (pelo poeta) e recriação (pelo leitor). Dessa forma, do outro lado da prática artística: a leitura, Ricoeur assinala que a compreensão humana só é possível através da mediação dos signos, símbolos e textos. Portanto expomos algumas considerações sobre questões referentes à metáfora e ao símbolo, visto ser a pedra um símbolo clarificado pela metáfora poética. Além disso, fazemos uma leitura da imagem da pedra em outros textos poéticos - de autores como: João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade e trechos da própria bíblia sagrada -, que servem para ampliar a nossa compreensão dessa simbólica arraigada n'A *Comarca*.

No terceiro capítulo, COM A MARCA DA VIDA: MEMÓRIA, METÁFORAS E POESIA, explanamos o trabalho com a linguagem que Hildeberto desenvolve e que tematiza a memória doída e reinventada, analisando mais detidamente o poema *A Comarca das Pedras*. Assim, construiremos uma leitura da memória analisando os delineamentos estéticos que faz emergir no texto a manifestação de um passado, cuja cidade da infância é a sua matriz central. Através da rede de metáforas em que essa cidade é reconstruída e ressignificada, destacaremos os recursos que rompem com o dizer convencional que fazem surgir uma poética marcada pela memória de pedra, promovendo o contato de significações entre a linguagem e os fios da existência, o que vai determinar a caracterização de uma memória doída e reinventada que se tematiza e se frutifica nessas construções. Nesse sentido, partimos do pressuposto que, a manifestação da cidade erguida metaforicamente no poema, diz-nos algo mais acerca da própria memória. Consideram-se as questões de SER buscadas na cidade poética, que conduzem às reflexões de SER do próprio homem, propondo um caminho interpretativo baseado nas postulações de Martin Heidegger sobre o ser e a linguagem. Atribui-se à memória o *status* de “conscientizadora” do homem, ao pô-lo em face de sua própria existência. A revelação conscientizadora possibilita a criação poética. Pela linguagem o homem desvela o ser das coisas

e o seu próprio ser. Esse processo abre possibilidades de existência que reconcilia todos os opostos constituintes do mundo.

Diante disso, consideramos que a poesia de Hildeberto Barbosa Filho, marcada pela pedra de uma terra onde o poeta viveu, é reinvenção dessa própria terra. A comarca é um espaço poético-imaginário construído pela memória que revela o ser em sua mais dolorosa e vitoriosa realidade: a paradoxal humanidade limitada e eterna do homem.

## 1. POESIA: O “CERCO DA MEMÓRIA”

Na obra do poeta, a memória é recriada na poesia por meio das articulações imagéticas desenvolvidas metaforicamente. O jogo de imagens da pedra, que petrifica as palavras do poema, petrifica simbolicamente a própria memória que se abre em uma gama de possibilidades semânticas. Assim, como já exposto anteriormente, nosso objetivo baseia-se em uma análise da memória focalizando o “algo mais” que ela própria traz a tona no percurso poético em que se cria. Considerando que a memória não é apenas um receptáculo de imagens, mas que, a própria inventividade que ela desenvolve no transcorrer temporal, transformando as imagens do passado em uma metáfora no presente, condiz com a sua dimensão existencial, verificável no texto poético. Nessa perspectiva, a memória atua como fonte geradora de metáforas - tecidas pelo trabalho com a linguagem que Hildeberto desenvolve com maestria. O teor significativo da memória é, assim, suscitado pelo caráter cognitivo da metáfora poética, visto ter ela sempre algo “mais” a dizer acerca da realidade.

Considerando a memória como uma inventividade natural que ancora as vivências ressignificadas à obra poética Hildebertiana e esta, por sua vez, constitui uma carga de dupla inventividade, uma vez que a memória se poetiza, apresentaremos a seguir, algumas contribuições teóricas sobre a atividade poética, que atestam a tematização da memória “doída e reinventada” presentes na obra do autor paraibano.

### 1.1. O POETA, O POEMA E A POESIA

O poeta é um hiato  
Entre a seca e a neblina...

A poesia é o cerco da memória...  
(BARBOSA FILHO, 2012)

O poeta capta o mundo através de um olhar interior. A literatura é feita de impressões que foram colhidas em determinada época e que foram transformadas pela palavra. Esse olhar do poeta confere um caráter subjetivo ao fazer poético ao passo que, a palavra poética quando redescreve as experiências, estas se tornam universais, revelando valor de impessoalidade ao sujeito de criação. O fazer artístico de Hildeberto Barbosa Filho caracteriza-se nessas afirmações.

Em entrevista dada ao jornalista Saulo Queiroz, em 2010<sup>5</sup>, Hildeberto pontua sua concepção de poesia ao afirmar as captações interiores que o poeta faz do mundo e que são transformadas no poema. Ele postula que essas captações são as percepções que todo poeta carrega consigo, sendo a cidade de Aroeiras, seu “berço de pedra”, uma compreensão geográfica marcada pela poeira, pela pedra, pela aridez, pela atmosfera agreste que sempre percorrem com ele, “o motivo mais sólido” de toda sua poesia. O contato com a terra de origem tornou-se marca indelével na vida do escritor paraibano, que reflete em sua poesia essas vivências. Ao reunir imagens poéticas - pétreas - dessa cidade da infância, o autor pondera na escrita o seu percurso poético existencial.

Embora se considere a experiência do poeta como ponto de partida para a poesia - pois esta não pode mais ser considerada como uma mensagem por si mesma, anulando a realidade - não pretendemos uma leitura orientada por elos biográficos, caracterizada por um aspecto psicologizante de explicar a obra pela experiência pessoal do escritor. Mas, interpondo-se nos limites entre a criação poética e o poema como “ser de palavras” (PAZ, 2012, p. 191), considera-se que a experiência individual do autor assume caráter simbólico na forma de poesia e traduz valores universais. Concordando com Ricoeur (2005, p. 337): “A essa busca quase sempre impossível, sempre frustrada, de uma intenção dissimulada atrás da obra, oponho uma busca que se dirige ao mundo desvelado diante da obra”. Desse modo, com o discurso fixado na escrita pressupõe-se uma desvinculação da intenção do autor ao significado da inscrição. Essa dissociação dá à inscrição o sinônimo de autonomia semântica

---

<sup>5</sup> Entrevista do programa diversidade da TV Itararé, filiada da TV cultura, disponível em <http://acasocaos.blogspot.com.br/2011/02/entrevista-com-hildeberto-barbosa-filho.html>

do texto, “que resulta da desconexão da intenção mental do autor relativamente ao significado verbal do texto” (RICOEUR, 2009, p. 47), assim, o que o autor quis dizer significa menos para o hermenêuta do que o que o texto significa.

Entretanto, o apagamento da ancoragem semântica na psicologia do autor no processo interpretativo não condiz com a perda de importância do significado autoral. Há uma tensionalidade significativa nesse processo, não podendo ser conduzido ao extremo de uma falácia intencional nem de uma falácia do texto absoluto. Conforme Octávio Paz assinala, o poema remete sempre a algo externo a ele e não teria sentido sem a realidade que o cerca, embora tal realidade externa não encerre o sentido de um poema. Com efeito, “o poema, ser de palavras, vai além das palavras, e a história não esgota o sentido do poema; porém o poema não teria sentido – nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta” (2012, p. 191). O poeta não escapa à história, suas experiências mais secretas e individuais transformam-se em palavras sociais.

Do mesmo modo que o texto é autônomo semanticamente, ou seja, “liberta a sua significação da tutela da intenção mental, liberta também a sua referência dos limites da referência situacional” (RICOEUR, 2009, p. 55), possibilitando a criação de mundos e não apenas de situações. Os textos poéticos falam acerca do mundo, apagando a referência ostensiva e descritiva, possibilitando assim, uma referência para aspectos de nosso ser no mundo que só pode ser dito por alusão, por meio dos valores referenciais de metáforas e símbolos. Dessa forma, o texto, ao libertar-se da intenção de seu autor e também do seu “auditório originário” revela um destino do discurso, como afirma Ricoeur, projetando um mundo, alargando o nosso horizonte de existência.

A poesia configura, portanto, outra maneira de habitar e expressar o mundo, com uma linguagem que cria outro mundo, cujas relações internas têm como paradigma a metáfora, sendo a própria metáfora, como uma “poderosa estranha palavra”, o “coração” da literatura (SILVA, 2001, p. 137). A transformação de uma imagem do passado em metáfora poética faz parte do esforço de criação e transformação na literatura, a transformação da poesia em poema (PAZ, 2012). Essa relação entre poesia e realidade remete ao conceito

de mimesis de Aristóteles, cujo projeto mimético baseia-se num “fazer”. Ricoeur afirma que, para Aristóteles, sempre onde há um fazer, há *mimesis*. Assim, ela não é imitação no sentido de cópia, pois “o fazer é sempre produção de uma coisa singular” (RICOEUR, 2005, p. 66), perfazendo um processo de construção. Desse modo, a *mimesis* Aristotélica liga-se à questão da referência no texto poético, já mencionada acima, e baseia-se na transformação do real em verdade do imaginário, em “potência de revelação ontológica da poesia” (RICOEUR, 2005, p. 74). Assim, operada na metáfora, ela não se restringe a uma suspensão da realidade, mas opera principalmente na redescritção de outra realidade ao suspender a referencialidade primeira, fazendo surgir uma referência de segunda ordem<sup>6</sup>. Baseados nessas postulações pode-se afirmar que os elementos recolhidos das vivências de Hildeberto Barbosa na sequidão do cariri são recriados na memória e transformados pela linguagem, fazendo vir à tona um mundo que se projeta para além da realidade que cerca o poeta.

Nesse sentido, a poesia, apesar de ressoar as experiências vividas de um agente singular, torna-se coletiva, universal, reveladora de uma verdade. A poesia transforma a experiência em visão, música e símbolo, pois “o poema é um caracol onde ressoa a música do mundo...” (PAZ, 2012, p. 21). Os metros e rimas de um poema são apenas correspondências do universo, da harmonia universal que, muitas vezes, por si só já contém o poético, são poesia sem ser poema. Nesse caso, o poeta é o fio que conduz e transforma essa corrente poética revelando uma obra: o poema, “poesia erguida”, criação. Só no poema a poesia “se isola e se revela plenamente”, e, ainda, o poema “é o ponto de encontro entre a poesia e o homem” (PAZ, 2012, p. 22). Nele, as palavras são transmutadas, tornam-se, para além de um sentido ou significação, imagens.

Ao falar sobre a atividade poética, Octávio Paz, em *La outra voz*, postula que,

A la inversa del cuadro, el poema no muestra imágenes ni figuras: es un conjuro verbal que provoca en el lector o en el oyente, un surtidor de imágenes mentales. La poesía se oye con los oídos pero se ve con el entendimiento. Sus imágenes son criaturas anfibas: son ideas e son formas, son sonidos e son silencio. (PAZ, 1990, p. 134)

---

<sup>6</sup> No segundo capítulo, quando formos estudar a pedra como imagem da memória na poesia, será desenvolvido de forma mais ampla o estudo sobre as metáforas.

Essas imagens vistas com o entendimento são desveladoras de verdades existenciais que tocam o humano. Assim como a experiência religiosa, a poética é um salto decisivo, um “salto mortal” (PAZ, 2012), que configura uma mudança de natureza, uma volta à natureza original. Essa volta que a poesia configura exprime a nossa condição primitiva, aquilo que nos faz humanos: a contingência e a finitude. Dessa forma, conjecturamos que Hildeberto Barbosa Filho constrói sua poesia com elementos integrantes de sua memória, fundida no espelho do imaginário: as pedras que cobrem a cidade da infância e que suscitam uma poesia própria, conduzidas pelo poeta ao poema, revelando uma preocupação existencial urgente: a irreversibilidade do tempo, certificando-se de que somente o poema/memória tece o “ímoto tempo”.

Considerando que “La poesia es la memória hecha imagen e la imagen convertida em voz” (PAZ, 1990, p. 144), pode-se afirmar que essa outra voz advinda da imagem que procede da memória é a voz da descoberta da verdade da própria condição humana, visto ser ela a voz “Del hombre que esta dormido em el fondo de cada hombre” (PAZ, 1990, p. 144), revelando dolorosamente no poema *A Comarca das Pedras* a irreversibilidade do tempo. Nessa perspectiva, o poeta nomeia sua memória poética como uma “memória doída e reinventada” porque a poesia é dor desvelada pela memória. Mas não é só isso: é reinvenção de instantes, é tempo recriando-se a cada instante. A memória poética é o espiral que liga os tempos e os eterniza em imagens. O grito de eternidade que a memória poética proporciona através de suas recriações configura o ritmo poético como sentido do ser-temporal do homem, sempre voltando, renascendo, recriando-se através da poesia.

O sujeito lírico, em *A Comarca das Pedras*, ao assombrar-se diante da consciência de perda da cidade da infância devido à ação temporal - “Ó cidade longínqua que te espanta!/ ó dor da perda que se precipita” (*A Comarca das Pedras*, XIII, p. 204) -, reconhece que somente a poesia pode reviver o passado, voltar o tempo: “Nada mais longe que a pedra nua/ só na redoma do Canto, cantá-la/ é possível cantar pelo poema...” (*A Comarca das Pedras*, X, p. 203). Essa volta se faz através de imagem: “O céu limpo e vazio,/ é um oceano suspenso/ sobre as pedras” (*A Comarca das Pedras*, VII, p. 198). E ritmo: “Esta

cidade é tudo, teu segredo/ fincado em cada pedra de lajedo/ **desse duro passado que não passa**” (*A Comarca das Pedras*, XIII, p. 205. *Grifo nosso*). O ritmo presente em todo o poema constitui algo mais que medida. Segundo Octávio Paz, o ritmo provoca uma espera, e nos impele em direção a algo que não sabemos, desse modo, ele não pode ser uma medida vazia, ele é sentido de algo, “o ritmo não é medida, é tempo original”, de modo que,

O tempo não está fora de nós, nem é algo que passa diante dos nossos olhos como os ponteiros do relógio: nós somos o tempo, não são os anos que passam, mas nós que passamos. O tempo possui uma direção, um sentido, porque ele é nós mesmos. O ritmo realiza uma operação contrária à de relógios e calendários: o tempo deixa de ser medida abstrata e volta a ser o que ele é: algo concreto e dotado de uma direção. Contínuo emanar, perpétuo ir além, o tempo é um permanente transcender-se.(PAZ, 2012, p. 64).

Nesse sentido, nós mesmos nos vertemos no ritmo e nos lançamos com ele em direção a algo, pois “o ritmo é sentido e diz ‘algo’” (PAZ, 2012, p. 65). No contínuo emanar rítmico, o *tempo perdido* é recriado na poesia<sup>7</sup>. O que se perde, paradoxalmente não se perde: “Algo do que passou inda perdura/ sob o lânguido delta da memória./ No imoto tempo que o poema tece/ o que perdi ainda permanece” (BARBOSA FILHO, *Ira de Viver*, 2000, XXX, p. 290). Esse paradoxo temporal faz parte de sua essência, que é sempre o “mais” e a negação do “mais”, pois, “o tempo afirma o sentido de um modo paradoxal: possui um sentido – o ir além, sempre fora de si –que não cessa de negar a si mesmo como sentido. Destrói-se e ao se destruir, repete-se, mas cada repetição é uma mudança” (PAZ, 2012, p. 64). Poeticamente esse paradoxo se revela como uma memória fincada sob um lânguido delta, em terras inconsistentes nas embocaduras do rio do tempo. A inconsistência da memória poética se modela pelo imaginário do poeta fazendo permanecer, através do ritmo poético, o que foi perdido.

Em conformidade com as considerações acima expostas, o tópico seguinte sistematizará horizontes da memória, considerando os aspectos existenciais da memória em Santo Agostinho e as contribuições da

---

<sup>7</sup> “O que dizem as palavras do poeta já está sendo dito pelo ritmo em que essas palavras se apoiam. E mais: essas palavras surgem naturalmente do ritmo, como a flor do seu caule.” (PAZ, 2012, p. 65).

fenomenologia da memória de Paul Ricoeur e concepções Benjaminianas sobre memória como metáfora. Buscando estabelecer um ponto de contato entre as referidas teorias, tendo em vista a realização de uma hermenêutica da memória que condiz com o fundamento central da dimensão existencial da vida e enquanto termo que metaforicamente reconstrói um passado, interpretado na plausibilidade do texto poético. Nossas observações seguintes partem desse contexto das proposições do presente tópico sobre poesia, dos quais participa a questão da memória: memória é um aspecto da criação poética e, na obra de Hildeberto, é também imagem simbólica reveladora de uma verdade. Memória é poesia e vice-versa.

## 1.2. HORIZONTES DA MEMÓRIA

### 1.2.1. A dimensão existencial da memória e do tempo em Santo Agostinho

O meu verso guarda  
Um cariri na memória  
(BARBOSA FILHO, 2012)

O tema da memória é vastamente desenvolvido no livro X das Confissões de Santo Agostinho. O filósofo cristão elabora em sua busca de Deus<sup>8</sup>, duas espécies de memória: as imagens corpóreas (sensíveis) e a faculdade intelectual. Essas espécies de memória são constituídas de uma amplidão semântica singular, que diz respeito à capacidade de condensar o que foi captado pelos sentidos, de reunir ideias e juízos inteligíveis, de firmar o privilégio da interioridade – visto que a fenomenologia da memória não pode se firmar sem uma busca dolorosa da interioridade: *ego sum, quimemini, ego animus*<sup>9</sup> -, e de efetivar na memória a busca de Deus. Para Agostinho, a

---

<sup>8</sup> O significado último das confissões se revela na busca de Deus *Quarere Deum* (*procurar a Deus*). É este o movimento mais radical da vida no filósofo cristão (ESPÓSITO, 2009). Ricoeur afirma que, a dimensão da memória em Agostinho é firmada na busca de Deus, pois “é na memória que Deus é primeiramente buscado” (RICOEUR, 2007, p. 109), essa busca não possibilita o privilégio total da interioridade, na medida em que ela dá à meditação sobre a memória, uma dimensão de altura e de verticalidade.

<sup>9</sup> “Sou eu quem me lembro, eu o espírito” (RICOEUR, 2007, p. 109)

memória é uma potência, algo infinitamente amplo e cuja profundidade é inacessível, própria do espírito, de forma que, reconhece o filósofo, “não chego, porém, a apreender todo o meu ser” (Confissões, X, p. 217). Ou seja, as incontáveis imagens de tudo o que está presente na memória é pertencente ao homem, que por sua vez, não apreende a vastidão total dessas imagens e, conseqüentemente, não apreende a si próprio, ao seu próprio ser. Eis a magnitude da memória celebrada pelo filósofo.

As imagens presentes na memória constituem alguns aspectos. Primeiro, o aspecto sensível, que absorve as inumeráveis imagens apreendidas pela nossa percepção e também tudo o que é produzido pelo pensamento, “imagens trazidas por percepções de toda espécie, aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer diminuindo ou até variando de qualquer modo os objetos que os sentidos atingiram” (Confissões, X, p. 215); A memória também é descrita como um “grande receptáculo”, onde estão presentes todas as imagens da realidade, derivadas pelos sentidos.

Com efeito, o que é reunido pela memória não se limita às imagens das impressões sensíveis, estendem-se às noções intelectuais: aquilo que é aprendido e sabido. Esse segundo aspecto corresponde ao caráter intelectual da memória, que se caracteriza como repositório de todos os conhecimentos adquiridos, ressaltando, nesse caso, a espacialidade da memória, como um espaço não físico: “estes conhecimentos estão como que retirados num lugar mais íntimo, que não é lugar. Ora eu não trago comigo suas imagens, mas suas próprias realidades” (Confissões, X, p. 218). A memória intelectual consiste em uma posse direta do objeto ao passo que a memória sensível caracteriza-se por uma posse indireta, embora, ainda garanta a presença racional do objeto ao sujeito de rememoração. A convocação das lembranças que o filósofo descreve, ao tratar das noções e dos próprios inteligíveis que voltam ao espírito, relaciona-se com a questão do ato de pensar (*cogito*). Agostinho chama de *cogitare* à atividade de junção ou recondução da dispersão. A memória contém todos os objetos de conhecimento, antes que o intelecto declare conhecer. Assim, o significado originário do pensamento

encontra-se na etimologia do verbo *cogitare*, que o filósofo relaciona à capacidade de coligir as noções dispersas<sup>10</sup>.

Outro aspecto da memória diz respeito à lembrança das afeições da alma. A memória lembra-se da alegria sem alegria, da tristeza sem tristeza. Esse aspecto condiz com o encontro do homem consigo mesmo efetivado na memória, lugares e atos realizados e afeições sentidas<sup>11</sup>. Agostinho procura nos “vastos campos da memória” um aspecto excelente da existência que diz respeito a uma totalidade inominável, a um conteúdo infinito, nunca visto ou apreendido: a busca de Deus, que condiz com a busca de uma vida feliz. A vida feliz, designada pelo termo *beata vita*, em lugar de um conteúdo objetivo condiz com um contínuo apelo à existência, concedido pela memória. Uma vez que, ao evidenciar a presença de uma ausência, a memória confere um sentido global aos diferentes momentos da existência, revelando o sentido original dessa mesma existência. Disso se compreende que o passado, o presente e o futuro correspondam a três faces de uma mesma presença, isto é, seus três modos possíveis. O que implica dizer que a memória Agostiniana não designa somente um simples repositório de imagens – realidades e conhecimentos passados – nem a possibilidade de evocá-los novamente de maneira voluntária. O que está em causa é uma memória que presentifica a realidade de outrora. Compreende-se, então, que a vida não é retomada na memória como instantes ordenados sucessivamente. Devido a uma tripartição do tempo presente, a memória revela possibilidades temporais que conduzem à reflexão de que a existência é uma totalidade<sup>12</sup> que se atualiza constantemente, embora

---

<sup>10</sup> “Quantas dessas espécies nos traz a nossa memória, as quais já antes havíamos encontrado e - como já me exprimi – as tivemos como que à mão! Nós somos de parecer que já aprendemos e conhecemos estas coisas. Mas, se deixar de as recordar, ainda que seja por pequeno espaço de tempo, de novo imergem e como que se escapam para esconderijos mais profundos. E, assim, como se fossem novos, é necessário pensar, segunda vez, nesses conhecimentos existentes na memória – pois não tem outra habitação – e junta-los (*cogenda*) novamente, para que se possa saber. Quer dizer, precisamos de os coligir (*colligenda*), subtraindo-os a uma espécie de dispersão. E daqui, *cogenda, cogo*, é que vem *cogitare*... (Confissões, X, p. 220)

<sup>11</sup> O encontro consigo mesmo, com o passado, condiz com uma memória feliz, como é postulado por Ricoeur (2007). Entretanto, o esquecimento ameaça essa magnitude da memória celebrada por Agostinho. Em sua análise, o filósofo concebe que é a memória que retém o esquecimento, estabelecendo uma importante relação entre memória e esquecimento – esquecimento também de Deus.

<sup>12</sup> Essa questão da totalidade é vista por Ricoeur, ao analisar a expressão *Ganzseinkommen* (o “ser-todo possível do Dasein Heideggeriano), como “por todo é preciso entender não sistema fechado, mas integralidade, e, nesse sentido, abertura. E abertura dando sempre lugar à

permaneça sua incompletude ou inacabamento. Essa possibilidade temporal da memória põe o homem frente a frente com sua própria existência.

À possibilidade de presentificação da memória corresponde uma nova maneira de ver o tempo, como é exposto no livro XI das *Confissões*. A base desse livro é a aporética relação entre o homem e o tempo<sup>13</sup>. O que é o tempo? Essa é a principal pergunta feita pelo filósofo sobre a natureza do tempo. Um mistério que não precisa ser resolvido para que o homem possa habitá-lo, sentir os seus efeitos, contudo, quando se objetiva resolvê-lo ele se converte em uma incompreensível aporia,

E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. (*Confissões*, XI, p. 265)

Agostinho questiona a afirmação de que o passado e o futuro existem se o *já* não ser e o *ainda* não ser são respectivamente a condição necessária daquilo que tais tempos representam: “De que modo existem aqueles dois tempos — o passado e o futuro —, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio?”. E o presente? Se sua condição transitória é característica de uma distinção da eternidade, aquilo que é presente se constitui pela iminência de deixar de ser, por isso, “o tempo verdadeiramente existe, porque tende a não ser” (*Confissões*, XI, p. 265). A natureza do tempo é assim analisada de forma indeterminada pelo filósofo, permanecendo oculta.

Presente, passado e futuro estão, portanto, destituídos de qualquer corpulência existencial, caracterizam-se como simples conteúdo. Desse modo, é impossível pôr-se neles<sup>14</sup>, pois não constituem uma dimensão de possibilidade,

---

ocorrência do ‘excedente’ ... logo, ao inacabamento” (RICOEUR, 2007, p. 368). Essa interpretação da totalidade como abertura e, por isso, inacabamento cabe perfeitamente a essa análise, que fazemos da memória em Agostinho, da existência como uma totalidade.

<sup>13</sup> Apesar de a análise Agostiniana de tempo ter como pano de fundo a questão da eternidade, optamos por destacar a questão do tempo da questão da eternidade, fazendo uma leitura apenas dessa primeira questão.

<sup>14</sup> Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, empreende uma interpretação do livro XI das *Confissões*. Ele afirma que a questão que se impõe não é inocente, “consiste em buscar um

Se existem coisas futuras e passadas, quero saber onde elas estão. Se ainda o não posso compreender, sei todavia que em qualquer parte onde estiverem, aí não são futuras nem pretéritas, mas presentes. Pois, se também aí são futuras, ainda lá não estão; e, se nesse lugar são pretéritas, já lá não estão. Por conseguinte, em qualquer parte onde estiverem, quaisquer que elas sejam, não podem existir senão no presente. Ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata, não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de vestígio. Por conseguinte, a minha infância, que já não existe presentemente, existe no passado que já não é. Porém a sua imagem, quando a evoco e se torna objeto de alguma descrição, vejo-a no tempo presente, porque ainda está na minha memória. (Confissões, XI, p. 269)

A dimensão existencial do tempo, em que a memória também se insere, implica a abertura de uma gama de possibilidades, visto que a presentificação tanto do futuro quanto do passado não requer um apoio cronológico do presente, isto é, não se trata de uma sucessão de presentes que insere o futuro e o passado em sua teia temporal, o agora. Mas, diz respeito, principalmente, a distintas modalidades daquilo que se presentifica, corroborando a dinâmica das possibilidades, no futuro como uma expectativa e no passado como uma recordação, passado este cujo presente se dá pelas palavras concebidas pelas imagens. Nessa perspectiva, para que se cumpra essa dimensão existencial do tempo, o autor denomina diferentes modos da presença do tempo no presente,

O que agora claramente transparece é que nem há tempos futuros nem pretéritos. É impróprio afirmar que os tempos são três: pretérito, presente e futuro. Mas talvez fosse próprio dizer que os tempos são três: presente das coisas passadas, presente das presentes, presente das futuras. Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão presente das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras. Se me é lícito empregar tais expressões, vejo então três tempos e confesso que são três. (Confissões, XI, p. 270)

Essa distinta terminologia que o autor atribui ao tempo corresponde à impossibilidade de compreensão da natureza temporal que ele próprio

---

sítio para as coisas presentes e passadas, na medida em que são narradas e preditas” chegando a “situar na alma as qualidades temporais implicadas na narração e na predição” (RICOEUR, 1994, p. 28)

empreende. Isso remete a indeterminação quanto ao lugar em que se encontra o tempo passado e futuro. Ora, o que é a previsão? É por conta de uma espera presente que as coisas futuras se presentificam na alma como porvir. A expectativa é, pois, análoga à memória e constitui uma imagem antecipatória. E recordar? Que seria? Ter uma imagem do passado, um vestígio no presente. Essa imagem é uma impressão provocada pelos acontecimentos passados, deixadas no espírito. Tanto a imagem antecipatória quanto a imagem do passado se constituem como estrutura enigmática.

Prossigamos em nossa pesquisa com uma análise dessa imagem enigmática do passado firmada, a seguir, nas concepções filosóficas e fenomenológicas de Paul Ricoeur.

### **1.2.2. O passado vivo no presente: uma abordagem fenomenológica da memória em Paul Ricoeur**

A memória  
É o Oásis  
No deserto da história  
(BARBOSA FILHO, 2012)

Em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), o filósofo Paul Ricoeur debruça-se sobre o enigma do passado, ressaltando a característica temporal em que se insere a memória: o passado não é apenas aquilo que passou, extinguindo-se, mas aquilo que perdura, pois, “Aquele que foi já não pode mais não ter sido: doravante, esse fato misterioso, profundamente obscuro de ter sido é o seu viático para a eternidade” (JANKELEVICH *apud* RICOEUR, 2007, p. 13).

Na primeira parte do livro, o autor empreende um estudo fenomenológico<sup>15</sup>, através de uma abordagem cognitiva da memória<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> O livro é composto por três grandes estudos específicos: fenomenologia da memória, epistemologia da história, hermenêutica da condição histórica. Valer-nos-emos, nesse estudo, da primeira parte mencionada, retomando, oportunamente, algumas passagens das demais partes, mas sem expandi-las.

Questões como: Por que a memória surge em forma de imagem e como explicar o movimento de dissociação e de associação da memória e da imaginação? São trabalhadas por Ricoeur no campo da fenomenologia. Assim, nas margens de uma crítica da imaginação, ele procede a uma dissociação da imaginação e da memória. A ideia diretriz dessa dissociação é a diferença, que ele chama de eidética<sup>17</sup>, na qual imaginação (fantástico, ficção, irreal, utópico) e memória (realidade anterior, realidade constituinte da marca temporal, etc.) empreendem suas intencionalidades e objetivos. A imaginação pretende a ficcionalização dos fatos incorporando neles o caráter fantástico. A memória tem como intenção trazer algo da anterioridade, mesmo que para isso utilize-se de meios encontrados nos campos da imaginação. Assim, considera-se que há uma (re)apresentação, (re)significação, (re)criação dos fatos de outrora, decorrentes dessa ligação entre memória e imaginação. A memória conserva, a imaginação amplia, remodela. Nesse caso, o viés cognitivo a que é dada a memória faz com que ela atue na reconstrução (presente) da imagem do passado. Concordamos juntamente com Ricoeur, que a realidade do passado é recriada no espelho do imaginário, este funde e imprime sob sua ótica as lembranças, que mesmo reconstruídas recuperam a atmosfera da realidade de outrora. Essa atmosfera, que Ricoeur vai chamar de reconhecimento, é o que dá valor de verdade à memória. A realidade guardada como lembrança não busca ou não sente uma imagem fantasiosa, irreal. No entanto, memória e imaginação fundem-se na (des)organização das imagens.

Ricoeur esboça uma fenomenologia fragmentada, propondo uma série de pares oposicionais, que tem a relação com o tempo como o último fio condutor. Dentre eles, o par de oposições constituído pela dupla evocação/busca,

Entendamos por evocação o aparecimento atual de uma lembrança. É a esta que Aristóteles destinava o termo *mneme*, designando por *Anamnesis* o que chamaremos mais adiante, de busca ou recordação. E ele caracterizava a *mneme* como

---

<sup>16</sup> Ricoeur adverte, no início de seu estudo fenomenológico, que estrutura seu empreendimento em torno de duas perguntas: “De *que* há lembrança? De *quem* é a memória?” (RICOEUR, 2007, p. 23). Inicialmente, nos valeremos da questão objetiva da memória, pautada em uma abordagem cognitiva, deixando em suspenso a questão egológica.

<sup>17</sup> Nomenclatura geralmente utilizada por Husserl: o eidos, a essência pura das coisas (RICOEUR, 2007).

*pathos*, como afecção [...] Portanto, é em oposição à busca que a evocação é uma afecção. (RICOEUR, 2007, p. 47)

No poema *A Comarca das Pedras*, quando o sujeito lírico canta a cidade que “se espalha em minhas veias” (*A Comarca das Pedras*, II, p. 192), ou ainda, “aquela cidade,/ que ficou pra trás,/ ficou, mas invade/ teus nacos de paz// invade e o faz/ qual louca doença/ porteira suspensa/ pra teus ancestrais” (*A Comarca das Pedras*, III, p. 193), observamos uma configuração da memória como *pathos*, memória que aparece de forma invasiva nos versos, fazendo perdurar aquilo que se esvai. Ricoeur afirma que a evocação traz a carga do enigma da presença atual de um ausente constituído pela anterioridade, do que foi “anteriormente percebido, experimentado, aprendido” (RICOEUR, 2007, p. 45). Os verbos *espalhar*, *ficar* e *invadir* – nos versos acima - caracterizam-se como exemplos dessa evocação afetiva que se efetiva como marca da anterioridade presente na atualidade. Eles atestam a própria temporalidade humana.

O segundo par dessa oposição, a busca, designada por Aristóteles como *Anamnesis*, é comparada ao que se constitui por recordação na experiência cotidiana. A parte V de “*A Comarca das Pedras*” expressa em todos os versos um esforço de recordação, a busca pela cidade do passado e a família que se foi: “Se qualquer cidade/ se acha na lembrança”,/ que lembrança achar/ da cidade minha?” (*A Comarca das Pedras*, V, p. 195). Há um esforço deliberado para *achar* a lembrança da cidade, lembranças tecidas por imagens poéticas do pai, do avô, das pedras, do olhar da mãe que “me cortava como o vento/ que do cariri a noite/ esfria...”. Todo o passado “ficou pra trás”, mas “as pedras ainda fazem coro/ no gume das serras” (*A Comarca das Pedras*, V, p. 196). O coro feito pelas pedras-memória é a “saudade que medra”, cresce e se amplia na “memória/mutilada fonte” (*A Comarca das Pedras*, II, p. 193), que apresenta o passado através da memória das pedras<sup>18</sup>. A mutilada fonte da memória expressa a ligação intrínseca da memória com o esquecimento.

O esquecimento é tido como “aquilo contra o que é dirigido o esforço de recordação” (RICOEUR, 2007, p. 46). Ricoeur afirma: “buscamos aquilo que

---

<sup>18</sup> Apesar do esforço de recordação, as imagens da memória são outras, são pedras. A pedra como imagem da memória e sua configuração simbólica será explanada no segundo capítulo.

tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária de recordação” (RICOEUR, 2007, p. 46). O esquecimento é colocado por Ricoeur sob a égide dupla de um “esquecimento por apagamento dos rastros” e “esquecimento de reserva”. A noção de esquecimento de reserva condensa uma persistência dos rastros deixados pelas experiências vividas. Essas inscrições consistem na “persistência das impressões primeiras enquanto passividades: um acontecimento nos marcou, tocou, afetou e a marca afetiva permanece em nosso espírito” (RICOEUR, 2007, p. 436). Essa persistência conserva a marca da ausência e da distância, como nos afirma o filósofo: “Essas inscrições-afecções conteriam o segredo do enigma do rastro mnemônico: seriam o depositário da significação mais dissimulada, embora mais originária, do verbo “permanecer”, sinônimo de “durar”” (RICOEUR, 2007, p. 436). A durabilidade da afecção anterior, marca afetiva e efetiva no espírito, permite a leitura do fenômeno mnemônico reversível – o esquecimento de reserva – como o fenômeno do inesquecível, que *se espalha nas veias* do homem.

O rastro indica, simultaneamente, a presença da ausência e a ausência da presença, o passado possui, assim, um estatuto ontológico enigmático que adere às imagens e coloca uma dúvida sobre a constituição da memória. Dessa forma, o paradoxo causador da aporia da memória é a imagem. Qual a característica dessa imagem? Ela é uma (re)apresentação da experiência apreendida pelos sentidos. Enquanto (re)apresentação não se pretende apresentar-se tal qual a experiência real apreendida. A experiência anterior está presente mesmo ausente e o que dá valor de veracidade a essa representação do passado é o que, na esteira Bergsoniana, Ricoeur chama de reconhecimento, que seria a sobrevivência ou o revivescimento das imagens. Encontrar a lembrança reconhecendo nela a experiência, não importa se (re)apresentada ou (re)significada, é o pequeno milagre da memória, “Enquanto milagre, também ele pode faltar”, ou seja, podemos ser arremetidos ao esquecimento ou ao esvaecimento das imagens, no entanto,

Quando ele se produz, sob os dedos que folheiam um álbum de fotos, ou quando do encontro inesperado de uma pessoa conhecida, ou quando da evocação silenciosa de um ser ausente ou desaparecido para sempre, escapa o grito: “É ela! É ele!” E a mesma saudação acompanha gradualmente, sob

cores menos vivas, um acontecimento rememorado, uma habilidade reconquistada, um estado de coisas de novo promovido à “reconhecimento”. Todo o fazer-memória resume-se assim no reconhecimento.

(RICOEUR, 2007, p. 502)

Esse reconhecimento da lembrança traduz-se como memória feliz, a estrela norteadora de toda fenomenologia da memória ricoeuriana, pois dela se confirma o aspecto de fidelidade da memória, mesmo aparentando ser algo proveniente da imaginação. Pois, o que constitui, de fato, a reflexão de Ricoeur sobre memória (história e esquecimento) é a insistência no presente, pois é no presente que a imaginação ressignifica a experiência passada, cristalizando nessa abordagem temporal uma vontade de vida, que opõe à fragilidade da existência a esperança da perduração dos fatos pela memória *viva*.

Como vimos, as nossas lembranças são (re)apresentações do que ficou impresso em nós no passado. A preocupação cognitiva da retomada do passado insere a memória na esteira do imaginário pela capacidade da mente de (re)significar as marcas, os dados arquivados na memória, podendo ser remetido ou fazer-se remeter ao passado. A memória transforma os momentos bons ou ruins que foram vividos, sem que necessariamente essa transformação seja sinônima de irrealidade, mas, sinônima de recriação de um novo momento que, mesmo se modificando por seu aspecto inacabado, se eterniza. Como nos afirma Walter Benjamin: “Pois o acontecido vivido é finito [...] ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites” (BENJAMIM, 1994).

### **1.2.3. A memória como metáfora em Walter Benjamin**

Minha terra é minha falta...  
Como tatear no labirinto  
Da memória, sua epiderme  
De cinzas?  
(BARBOSA FILHO, 2012)

Inicialmente queremos destacar que há uma abordagem mimética no trato com a memória em Walter Benjamin, em que a relação com o passado não se baseia na busca de uma identidade imutável, mas em semelhanças e analogias do passado no presente, concordando com Gagnebin:

A originalidade da teoria benjaminiana está em supor uma história da capacidade mimética. Em outras palavras, as semelhanças não existem em si, imutáveis e eternas, mas são descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de maneira diferente, de acordo com as épocas.

(GAGNEBIN, 1997, p. 83)

Assim, lembrar não é reviver o idêntico, mas reconstruir as experiências e reviver, sim, a força da experiência que se cristaliza e se expressa em uma metáfora no presente.

A noção de verdade da memória como metáfora apresenta-se em consonância com uma concepção de linguagem que se verifica não mais como exatidão da descrição, mas sim como elaboração de sentido, “seja ele inventado na liberdade da imaginação ou descoberto na ordenação do real” (GAGNEBIN, 1997, p. 10). Essas relações entre metáfora e memória remetem à relação intrínseca entre memória e linguagem como já postulava Santo Agostinho (Confissões, XI, p. 269): “ainda que se narrem os acontecimentos verídicos já passados, a memória relata não os próprios acontecimentos que já decorreram, mas sim as palavras concebidas pelas imagens daqueles fatos”. Assim, memória remete à presença de um ausente relatada pelas palavras, pois a linguagem só remete ao real porque presentifica sua ausência. Algo como uma presentificação linguística da experiência excedente, pautada pelas relações de semelhanças e analogias.

A busca de semelhanças para além de uma busca de identidades é uma busca cujo modelo é pautado no inconsciente, no mundo dos sonhos. Como nos afirma o próprio Benjamin, em sua análise da “imagem de Proust”,

...Os verdadeiros signos em que se descobre o domínio da semelhança, não estão onde ele os descobre, de modo sempre desconcertante e inesperado, nas obras, nas fisionomias e nas maneiras de falar. A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os

acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si. As crianças conhecem um indício desse mundo, a meia que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando está enrolada na gaveta de roupas, e é ao mesmo tempo, bolsa e conteúdo. E, assim, como as crianças não se cansam de transformar, com um só gesto, a bolsa e o que está dentro dela, numa terceira coisa – a meia -, assim também Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem que saciava sua curiosidade, ou sua nostalgia...

(BENJAMIN, 1987, p. 39)

Assim como no exemplo da meia na gaveta mostrado por Benjamin, o passado é outro, embora continue sendo o mesmo. No prefácio de *Magia e técnica, arte e política*, de Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin nos afirma que “o golpe de gênio de Proust está em não ter escrito “memórias”, mas, justamente uma “busca””, busca essa, das analogias e semelhanças entre o passado e o presente. Como analisa a estudiosa de Benjamin, Proust não encontra o passado idêntico a si mesmo, mas,

A presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo. A tarefa do escritor não é, portanto, simplesmente lembrar os acontecimentos, mas “subtraí-los às contingências do tempo em uma metáfora”.

(BENJAMIN, 1987, p. 16)

O passado é atualizado no presente, imerso num mundo de novas possibilidades, é inacabado, é flexível. Situa-se no campo do devir histórico, rompendo certa linearidade nas concepções dos fatos anteriormente ocorridos. Segundo Gilles Deleuze (1997, p. 11)

Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. Pode-se instaurar uma zona de vizinhança com não importa o que, sob a condição de criar os meios literários para tanto, [...]. O devir está sempre "entre" ou "no meio"...

A memória Benjaminiana não está pautada em uma característica de imobilidade ou em fatos linearizados, é um devir, algo que está balizado pela “zona de vizinhança” – semelhança – em detrimento de certa identidade, imitação, ou a cópia-mímese, no sentido platônico do termo. A análise de Benjamin sobre o passado em Proust elabora-o em uma experiência individual: a experiência vivida, a *Erlebnis* (BENJAMIN, 1987). Entretanto, essa experiência vivida, particular e privada transforma-se de forma dialética em uma busca universal, pois “o aprofundamento abissal na lembrança despoja-o de seu caráter contingente e limitado que, em um primeiro momento, tornara-o possível” (BENJAMIN, 1987, p. 12). A memória do passado é assim, algo ilimitado que está sempre em vias de fazer-se, nunca completar-se. Possibilitando esse movimento de busca, que constitui tanto o indivíduo que rememora quanto o que ouve ou lê um poema.

### 1.3.MUITO ALÉM DAS IMAGENS: A MEMÓRIA, A POESIA E UM *DURO PASSADO QUE NÃO PASSA*

A casa está viva.  
Inteira como uma lenda,  
Intacta como uma pedra,  
Perfeita como o deserto.

Afinal, somos nós que ruímos.  
(BARBOSA FILHO, 2012)

Como já afirmamos anteriormente, a memória firma-se na égide do imaginário. Nesse sentido, a criação artística elabora-se nos entornos de uma memória modelada pela imaginação. Esse componente inventivo da memória assegura que a obra de Hildeberto possui uma carga dupla de invenção, poetizando as memórias do vivido. Não se caracteriza como um resgate memorialista do passado, pautado em um teor autobiográfico, pois, suas imagens revelam uma transcendência do real, embora a ele se refira.

Nessa perspectiva, a linguagem literária possibilita o emergir das memórias através do tecido textual e das relações imagéticas e significativas

do texto, universalizando-a. É assim em *A Comarca das Pedras*, é assim em alguns outros poemas do autor cujo tema da memória se faz presente. Tema esse bastante recorrente vale ressaltar. O que nos conduz a tecermos algumas considerações iniciais sobre as características da memória presentes na obra poética de Hildeberto, lendo alguns poemas da obra *ofertório dos bens naturais*, que se insere em uma perspectiva analítica da memória como modelada pela imaginação e, também alguns poemas presentes em outros livros do autor, todos os textos distinguidos pelo caráter melancólico que tematiza a memória, não apenas como um receptáculo de imagens, mas como o lugar propício de revelação humana, evidenciado pelo aspecto de presentificação da realidade passada como uma metáfora no presente.

De acordo com o crítico de literatura Janilto Andrade sobre *A Comarca das Pedras*,

“No lirismo da *Comarca*, a linguagem rompe os limites do intimismo subjetivista, ao abrir-se em descoberta da verdade última e implacável da própria condição humana, cuja saga se precipita inexoravelmente, para a revelação dolorosa da irreversibilidade do tempo”. (ANDRADE, 2001, p. 210)

No itinerário de toda obra poética Hildebertiana, o trabalho com a linguagem merece ser destacado, considerando que o autor desenvolve recursos que rompem com o dizer convencional, fazendo surgir uma poesia “marcada por uma aliança de significações entre jogos de linguagem e as tramas da existência...” assim, sobre o livro de poesia reunida do autor *Nem morrer é remédio* (2012), informa o escritor Ângelo Monteiro,

A poesia, ainda ali reclama a própria presença, mesmo quando nada se espere dela, face à irremediabilidade de toda condição vivente. Pois, a poesia ainda se constitui um elemento de salvação por nos permitir preservar, pela memória, o que pode sobrar da mortalidade.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Trecho transcrito, retirado de uma vídeo-aula sobre grandes poemas brasileiros, dentre os quais os de Hildeberto se inserem. Na aula em questão, é lido um trecho do artigo de Ângelo Monteiro, intitulado *A poesia é sem remédio*, sobre a obra reunida de Hildeberto Barbosa Filho “Nem morrer é remédio”. Disponível em <http://centrolandmark.com/estudos-online/literatura/literatura-luso-brasileira/grandes-poemas-brasileiros/1274-14-sele%C3%A7%C3%A3o-de-hildeberto-barbosa-filho.html>

A poesia “se eleva para além dos limites da própria existência” (ANDRADE, 2001, p. 211), assim, Hildeberto pontua em sua poesia imagens líricas de uma volta ao passado, reinventando poeticamente pela memória as coisas que já se passaram, retomando o calor inicial já tão ressignificado no presente.

A obra *Ofertório dos bens naturais* de 1998, escrita um ano após *A Comarca das Pedras*, cristaliza um universo de imagens líricas do passado reconfiguradas no poema. Divide-se em três partes distintas: “Oratório do rio”, “Casa dos minuetos” e “A silenciosa sinfonia das coisas”. Pelo teor imagético presente na obra não tem como não associá-la às imagens Bachelardianas, que tem na interioridade e exterioridade dos espaços a dinâmica despertada pelas imagens. O autor de “A poética do espaço” é reencontrado por Hildeberto que, por sua vez, descobre no imaginário de Bachelard um padrão não propriamente definitivo para os seus delineamentos poéticos.

Na primeira parte, “Oratório do rio”, o autor reinventa por intermédio da imaginação a “memória que acalenta o rio... o rio que guardei/ dos verões da infância” (poema intitulado *Os seixos dos sonhos*), enfatizando sua presença *pesar da distância*, num jogo linguístico entre o advérbio e o substantivo “apesar de” (oposição não impeditiva) e “pesar” (tristeza, dor). O rio é redescrito como “uma espada/ de espelhos/ espalhada/ pela pele da terra”, que apoia na oclusiva “p” a objetividade melancólica de uma espada cortante, ressaltando uma plasticidade. Duas considerações a respeito desses versos. Primeira, eles evocam o rio “sem plumas” Cabralino também redescrito como “uma espada de líquido espesso”, cuja cidade é “fecundada/ por aquela espada/ que se derrama” (CABRAL, 1978, p. 165,166). A metáfora presente nos dois autores “o rio é (como) uma espada” remete tanto a um aspecto de flagelo<sup>20</sup>, como também designa a palavra, o verbo (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2012). Esse teor simbólico sugere uma conotação existencial das atribuições da metáfora do rio: a redescrição de um elemento presente no passado, reinventado pela memória modelada pela imaginação, que se apoia simbolicamente em outra significação que tem o rio ou as águas mais

---

<sup>20</sup> “Na tradição bíblica, a espada faz parte dos três flagelos: guerra-fome-pestes” (CHEVALIER; GUEERBRANT, 2012, p. 393)

especificamente: a metaforização da passagem do tempo, a fugacidade e mobilidade Heraclitiana. O aspecto simbólico-metafórico é nossa segunda consideração, que constitui o aspecto recriador da memória inserida no seio da criação artística. A estética Hildebertiana é, assim, mediada pela imaginação, que se funda na evocação das lembranças e na (re)construção de imagens do passado adornadas pela fantasia. Imagens estas que se dimensionam como busca existencial firmada na própria memória.

Na segunda parte, “Casa dos minuetos”, a casa da infância é redescrita com imagens que refletem a angústia existencial do poeta quanto ao tempo. Os versos “fica da casa/ o cupim dos abismos/ que a vida apascenta/ no odor da memória” constituem-se por imagens que sugerem essa preocupação com o tempo que nos corrói e arruína como o cupim, apascentado pela vida no *odor da memória*. A palavra “odor” em uma perspectiva racional representa relações com os sentidos, o olfato é usado para ativar essa memória. Mas, as imagens de todo verso pedem uma significação mais profunda, precisando que se encontre algo latente em odor da memória, algo que não se manifesta de imediato. Se irracionalmente atribuímos ao verso a expressão “Ó dor” da memória, talvez encontremos a manifestação do que o sentimento poético sustenta na leitura desses versos. A memória é doída, o odor é a dor manifesta. Essa dor é causada pelas perdas provocadas pelo tempo. Assim é, também, nas imagens com as quais o poeta reinventa a casa do passado: “Fica da casa.../a cumeeira exilada/ donde pula a infância// as varandas intensas/ polidas de ausência...” e mais,

A casa é tudo  
Um rio memorial se alonga  
Em cada fibra de cal

O tempo nos telhados,  
Indômitos luas,  
Ventos vestidos de sombra.  
Nas janelas  
O orvalho apascenta as estrelas,  
Acalenta os fantasmas  
Com seu leite de relva  
[...]  
O hálito dos mortos  
Nas abóbodas recende  
O passado que não passa.

(BARBOSA FILHO, *Ofertório dos bens naturais*, 1998, p. 221)

Tais imagens, que presentificam um passado *que não passa*, refletem a ligação sentimental<sup>21</sup> do sujeito lírico com sua casa de origem. A reconstrução que poderia resultar em uma atividade feliz, recobre-se de belíssimas imagens que tem como pano de fundo uma profunda queixa em relação ao tempo que nos rui e rói (como o faz o cupim), atribuindo à memória o aspecto de persistência e de “cortinas de vidro espelhando a entrada”. Só a memória é capaz de colocar um NÃO no meio da dinâmica *passado-passa* e, através disso, mostrar ao homem no espelho do tempo, sua face dilacerada, “ruída”, pois a vida está dialeticamente posta nos entremeios do tempo, *rio temporário*, e da memória, que pereniza o que ficou para traz. Por isso, afirma o poeta: “A casa está viva... afinal, somos nós que ruímos”.

A relação entre memória e tempo desse *passado que não passa* também pode ser encontrada nesse outro poema presente em *Ira de Viver*,

XXX

Algo do que passou inda perdura  
(teclas de vasto rio que se transmuda  
E é o mesmo, eis o tempo, água muda)  
Sob a cálida carne de uma sílaba  
Enunciada, vogais de imóvel leito  
Que não passa, e se avoluma e se esgarça  
Por entre o ávido idioma e a pedra úmida  
De tua ausência, essa infinda espuma,  
Espessos traços, e toscos e tantálicos  
Sinais de musgo e lodo que me calam.  
Algo do que passou inda perdura  
Sob o lânguido delta da memória,  
No imoto tempo que o poema tece  
O que perdi ainda permanece.

(*Ira de viver*, XXX, p. 290)

O verbo perdurar remete à revivescência das imagens, nas acepções de Ricoeur e à presentificação do passado que abre no presente uma gama de possibilidades, como apreendemos na esteira de Agostinho. Esse verbo e todo

---

<sup>21</sup> Retomamos Bachelard, quando este afirma que: “Para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imaginação emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade”. (BACHELARD, 1987, p. 237).

o poema é uma tradução melancólica do sentimento poético em relação a essa perplexidade que é o *duro passado que não passa*. O passado perdura no poema, *sob a cálida carne de uma sílaba*, avolumando-se por entre o *ávido idioma*, demonstrando uma característica, talvez a principal dessa poética: o incessante retorno do passado, a restauração do tempo, que constitui a dupla atividade inventiva do poeta. Duas imagens nos interessam nesse poema, a segunda, mais do que a primeira. Primeiro, a imagem do tempo como rio, já mencionado anteriormente. A característica desse tempo é a mudança e a permanência. O rio é um constante fluir ocasionado pelas águas, que Bachelard associa à ideia de morte<sup>22</sup> e que Jorge Luís Borges associa à sombra do próprio homem<sup>23</sup>. Em segundo lugar, a pedra. *A pedra úmida* da ausência, que possibilita a construção de uma poética resistente. Essa pedra é a memória que faz o que passou perdurar no poema, como vemos no poema *XIII*, da obra *A Comarca das pedras* (p. 204):

Tanto tempo na distância tanta,  
Em sonhos a cidade te visita,  
Perdida paisagem que encanta  
As pedras d'uma lembrança infinita

Em toda a obra de Hildeberto, a pedra é uma imagem constante, é a base da memória em muitos poemas, construída em um processo alquímico<sup>24</sup> de transmutação de um elemento qualquer em imagem de memória, “matéria de poesia”. Assim, o tempo passado, o tempo perdido é recuperado pela pedra poetizada pelo poeta. A própria pedra é poesia,

No silêncio da pedra  
Há um sequestro de vida  
A simetria que medra  
Da pedra bruta ou polida

É silêncio encarcerado

---

<sup>22</sup> “Vamos seguir em seus detalhes a vida de uma água imaginada, a vida de uma substância assaz personalizada por uma poderosa imaginação material; vamos ver que ela reúne os esquemas da vida atraída pela morte, da vida que quer morrer. Mais exatamente, vamos ver que a água fornece o símbolo de uma vida especial atraída por uma morte especial.” (BACHELARD, 1997, p. 51)

<sup>23</sup> “O rio me arrebatou e sou esse rio./ De matéria perecível fui feito, de misterioso tempo./ Talvez o manancial esteja em mim./ Talvez de minha sombra,/ fatais e ilusórios surjam os dias.” (BORGES, 1998, p. 10).

<sup>24</sup> Sobre a tradição da prática da alquimia, Umberto Eco (2000).

Dessa beleza contida  
Que d'uma pedra nascia

Lenda do tempo passado  
Lenda de sonho tecida  
Pedra talhada é poesia

(BARBOSA FILHO, *Caligrafia das léguas*, 1999, p. 243)

Firmada sobre essa base da poesia como imaginação criadora e restauradora do tempo perdido, a imagem da pedra, na obra *A Comarca das Pedras* constitui-se como manifestação de uma poética da memória, que revela a "... verdade última e implacável da própria condição humana" (ANDRADE, 2001, p. 210). A pedra é símbolo, imagem da memória, metáfora na poesia, que transforma a experiência vivida.

*N'A Comarca* tudo vira pedra:

(As nuvens  
De pedra.

As estrelas  
De pedra.  
A lua,  
Pedra branca  
No vazio do céu.

(*A Comarca das Pedras*, XIV, p. 206)

Essas pedras da memória perfazem o fazer poético do escritor paraibano, que capta na cidade da infância uma atmosfera agreste e seca transformando-a pela memória em imagem de pedra, através da "zona de vizinhança" que estabelece. Assim, a "memória doída e reinventada" nomeada no próprio texto poético caracteriza-se por esse símbolo que, no poema, metaforiza tanto as imagens do passado, ressignificando-o, quanto a própria inventividade da poesia, trazendo novos sentidos existenciais dessa volta à cidade-ninho.

Assim, como a memória/imagem do passado é ilimitada e está sempre em vias de fazer-se e considerando que cada leitura reescreve o texto, prosseguimos em nosso estudo com uma leitura da memória n'*A Comarca das pedras* e em outros poemas de Hildeberto observando a presença marcante da pedra, dada a sua recorrência, como imagem metafórica do passado e como

símbolo da própria memória doída e reinventada. Assim, no capítulo seguinte traremos algumas considerações sobre essa pedra da memória a partir da relação entre símbolo e metáfora para delinear os sentidos plausíveis da poética da memória – de pedra - presente em *A Comarca das Pedras* e em outros poemas de Hildeberto Barbosa Filho.

## 2. A PEDRA DA MEMÓRIA: SÍMBOLOS E METÁFORAS NA POESIA

### 2.1 UMA POÉTICA DAS PEDRAS

Lenda do tempo passado  
Lenda de sonho tecida  
Pedra talhada é poesia  
(BARBOSA FILHO, 2012)

A imagem da pedra marca sobremaneira os poemas de Hildeberto Barbosa, a partir de *A Comarca das Pedras* (1997). Essa imagem aparece estreitamente ligada à temática da memória e da terra da infância. Nos demais livros após esse ano a pedra continuou como imagem marcante, mas não em forma de explosão pétreo como se viu no livro de 1997, em que a presença dessa imagem configurou-a como um dos elementos fundamentais da estética do autor e como símbolo de resistência à passagem do tempo, que é constantemente restaurado pela palavra poética<sup>25</sup>. Símbolo, cujo substrato de sentido é potencializado pelas metáforas, atuando como um tipo de sustentáculo às memórias do poeta. Essa memória está arraigada na evocação da terra de origem, como afirma o próprio Hildeberto, sobre o que é essencial em sua criação poética,

Penso que o ponto seminal, mesmo sabendo que posso estar enganado, uma vez que nem sempre é o autor quem melhor conhece a sua obra. Penso, dizia, que o ponto seminal se cristaliza em toda uma ambígua mitografia, tecida na evocação da terra de origem.

(BARBOSA FILHO, 1999, p. 7)

---

<sup>25</sup> Nos livros anteriores à *Comarca das Pedras* - *A Geometria da Paixão* (1986), *O livro da agonia e outros poemas* (1991), *São teus estes boleros* (1992), *O exílio dos dias* (1994) e *Desolado lobo* (1996)- A temática da memória, o motivo da terra da infância estão presentes, assim como, em menor proporção, a pedra. Entretanto, essa imagem não se apresentava com os sentidos que atribuímos após *A comarca* cuja ligação estreita da pedra com a memória da cidade da infância torna-se uma constante. Atribuímos à imagem da pedra uma das características estéticas fundamentais do autor, muito mais pela sua presença marcante na *Comarca* do que pela sua recorrência constante no conjunto da obra. Os motivos do verso Hildebertiano são muitos, as imagens se multiplicam – água, terra, rio, vento – entretanto, onde aparece a pedra (no percurso de toda obra), aparece também a memória, a cidade, o tempo, a angústia. E é isso o que primordialmente nos interessa.

A centralidade da terra de origem é sustentada pela imagem pétreia de toda experiência vivida nesse início marcante e motivador de toda sua poesia. A evocação da terra de origem, tema central, é sustentada na memória pela pedra, imagem central que fundamenta a própria memória,

Tantas terras cruzaram a porteira  
Do tempo, lembranças emparedadas.  
Só Aroeiras, seus longes nas calçadas,  
Jaz no tempo parada, pedra inteira.

(*A comarca das pedras*, XI, p. 203)

Pela complexidade em que se sustenta tal símbolo, seu significado na poesia Hildebertiana ultrapassa os sentidos de restauração do tempo. Ele configura um lirismo dilacerado face à irremissibilidade da condição humana. Assim, a pedra da memória assume, em toda sua obra, e, mais especificamente em *A Comarca das Pedras*, alguns sentidos diversos que compõe uma unidade poética: sustentáculo das lembranças da cidade da infância, resistência temporal e durabilidade pela palavra poética, angústia ante a própria dinâmica da memória (a presentificação de uma ausência) que se poetiza. Dessa forma, o próprio fazer poético está imerso na gama de possibilidades semânticas que pode assumir a pedra. Como resistência ao corrosivo tempo e à inevitável morte: “A terra/ está grávida/ de seus mortos// os mortos/ nutrem o tempo/ sob as pedras// As pedras/ apascentam/ a eternidade// que beleza!” (BARBOSA FILHO, *Eros no aquário*, 2002, p. 310), e como imagem do passado e angustiada consciência de perda,

Berço de pedra, mudou-se o meu  
Destino, e ficaste ainda mais longe,  
Outra luz enfileirando-se pelas serras  
Sob o noturno céu coagulado de estrelas.  
(A terra se estende vasta e deserta...)  
Vem de tuas noites uma tristeza antiga  
Que perdura e arde pela noite adentro,  
pela insônia, pelo sonho, pelo pesadelo.  
Instalada estás no horto da memória  
A dizer-me, num verso de poeira e cinza,  
Que és pedra, pura pedra que resiste  
Ao salitrado tempo e à corrosiva morte.  
Aroeiras, caminhas comigo vida a fora,  
E estranhamente te perco a cada hora.

(*Ira de viver*, VIII, p. 279)

O aprendizado de perenidade e angústia que a pedra proporciona é desencadeado pela queixa ante o fluir temporal – tal qual Santo Agostinho ante sua finitude diante da eternidade divina – e a transcendência de coisas perdidas, ou seja, do próprio tempo, pela criação poética, que eterniza o tempo perdido na arte “Somente as pedras te fazem única/ e inteira no avelós do tempo” (*Caligrafia das léguas*, p. 235) e “Nada mais longe que a pedra nua/ só na redoma do canto cantá-la” (*A comarca das pedras*, X, p. 203). Considerando que a pedra liga-se à memória como apoio, como símbolo de resistência e durabilidade e como reflexão angustiada ante a própria memória e à própria poesia e que “ter uma cidade/ como ainda tenho a minha/ é outra **educação pela pedra**” (*A Comarca das Pedras*, VIII, p. 201- **grifo nosso**), pode-se afirmar que a memória [de pedra] age na poética Hildebertiana como possibilidade de o homem compreender-se a si mesmo diante de sua própria irreversível condição temporal e diante da conscientização de que só a arte (e a memória) petrifica e eterniza as experiências que marcaram como pedra a vida.

Nessa perspectiva, a memória poética arraigada na simbólica da pedra, com os diversos sentidos que assume essa imagem metafórica do passado, faz parte de todo um movimento de conquista do ser, através da consciência, de uma auto-criação humana possível de ser experienciada no decorrer da vida. Octávio Paz faz algumas considerações sobre essa condição do poeta ao afirmar que a experiência poética é uma revelação de nossa condição original, logo, descoberta de nós mesmos, possibilitando uma criação do ser,

O nosso ser só consiste em uma possibilidade de ser. Só resta ao ser o ser-se. Sua falta original – ser fundamento de uma negatividade – o obriga a criar sua abundancia ou plenitude. O homem é carência de ser, mas também conquista do ser. O homem é impelido a nomear e criar o ser. Esta é a sua condição: poder ser. E nisto consiste o poder da sua condição. Em suma, nossa condição original não é só carência nem tampouco abundância, mas possibilidade. A liberdade do homem se funda e consiste em ser só possibilidade. Realizar essa possibilidade é ser, criar a si mesmo.

(PAZ, 2012, p. 161)

O poeta apoia-se em si mesmo para criar o ser, ele constrói-se através de suas memórias. O retorno à condição original é possibilidade, é ser, e poder ser é “recompôr, silente, a misteriosa gana/ de existir” (BARBOSA FILHO, *A geometria da paixão*, 1986, p. 36). A construção que o poeta busca em toda sua obra é da recriação de si através do próprio verso: “eu sou como o meu verso:/ ruas, noites, tormenta [...] no meu verso, quem me procura não me reconhece,/ mas me depara inteiro./ eu estou onde estou:/ no meu verso” (BARBOSA FILHO, *O livro da agonia e outros poemas*, 1991, p. 71). E das memórias pétreas recriadas no poema: “Pedra que me educou com seu olhar/ de mãe severa que amando marca/ para sempre o jeito aguado de amar” (*A Comarca das Pedras*, XI, p. 203).

A possibilidade de conquista do nosso próprio ser que o ato poético nos abre é a possibilidade de transcendência de nossa condição. Assim, a atividade poética revela a finitude como um lado dessa condição e a vida como o outro lado, pois o morrer está contido no viver, sendo o “sentido último do poetizar” a apreensão da vida e da morte não mais como opostos. A possibilidade entre o nascer e o morrer é o existir, dessa forma, a poesia nos abre uma possibilidade que é “um viver que implica e contém o morrer, um ser isto que é também ser aquilo” (PAZ, 2012, p. 162). Manifestar os opostos é a tarefa do homem e do poeta, espaço que a poesia abre entre vida e morte, isto e aquilo. As imagens poéticas permitem ao poeta a plena realização dessas oposições. Assim, amparados nessas concepções de Octávio Paz, podemos afirmar que a poesia de Hildeberto Barbosa possibilita uma transcendência de sua condição pela reconciliação dos opostos, vida e morte, uma vez que “a poesia não nos dá a vida eterna, mas nos faz vislumbrar aquilo que Nietzsche chamava de “a incomparável vivacidade da vida” (PAZ, 2012, p. 162). A imagem pétreia que percorre o itinerário poético da memória na poesia Hildebertiana caracteriza-se como núcleo de oposição entre vida e morte, unindo o fio entre o início e o fim de tudo, a poesia possibilita, nos entremeios da existência, nem a vida eterna nem a morte eterna, mas um ser próprio que é isto e aquilo, vida e morte. As imagens pétreas submetem a unidade à pluralidade dessa possibilidade de ser. As perdas do passado, a dolorosa consciência de finitude e a possibilidade de eternizar os momentos perdidos

são simbolizadas pela pedra numa tensão própria da poesia: a vida e a morte. Essa tensão dos opostos é uma busca firmada pela memória, que tenta recompor, “silente”, a própria vida, mesmo em face da morte. Sem dúvida, a memória poética Hildebertiana é muito mais do que mera recordação, constitui um lirismo propício à redescoberta do ser e recriação de si, operados pela metáfora poética da pedra.

Do outro lado da prática artística, a leitura, a compreensão humana se dá mediante duas categorias possíveis, conforme assinala Ricoeur: a consciência e a temporalidade, sendo a consciência de si um dos objetivos primordiais dos seres humanos, que implica um desenvolvimento, uma amplificação constante, tal desenvolvimento faz da consciência tempo. O homem é, assim, habitado pelo tempo, existe pela recordação dos fatos passados, memória, e pela expectativa de um devir, futuro: “a casa está viva.../ Afinal, somos nós que ruímos” (*Ofertório dos bens naturais*, p. 223). Dessa forma, “a consciência é, para o homem, consciência de si, desvendada ao longo da vida, no tempo”. (CESAR, 2011). A hermenêutica Ricoeuriana se dá como uma constatação do si, apreendido como a característica central do ser humano, mediante o exame da metáfora e da narrativa, focalizando o pensar sobre a linguagem simbólica, campo hermenêutico por excelência. Nesse sentido, a compreensão de si só é possível através da mediação dos signos, símbolos e textos (RICOEUR, 1989). Assim, trataremos no próximo tópico de algumas considerações acerca do símbolo e da metáfora com base nas postulações teóricas de Ricoeur e Durand.

## 2.2. A PEDRA COMO SÍMBOLO, O SÍMBOLO NA METÁFORA

A poesia  
Estava armada, poeta!

Armada  
Com as foices da metáfora...  
(BARBOSA FILHO, 2012)

Todo e qualquer objeto pode revestir-se de valor simbólico. Assim como um nascer do sol num poema de Wordsworth é mais do que um fenômeno

meteorológico e o mar nos poemas de Cecília Meireles e Sophia Andresen significa mais do que uma grande extensão de água, a pedra em Hildeberto significa mais do que um aspecto geográfico da cidade da infância. É símbolo. Mas, o que é um símbolo? Durand (1993, p. 16) define como

...Signo que remete para um indizível e invisível significado e, deste modo, sendo obrigado a encarnar concretamente esta adequação que lhe escapa, e isto através do jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas, que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação.

Tal concepção segue a linha de raciocínio de Ricoeur que também afirma que o símbolo remete “o seu elemento linguístico para alguma coisa mais” (RICOEUR, 2009, p. 78). O símbolo, nessas perspectivas, enquadra-se na categoria de signo dentro de um campo diferente do campo do signo convencional. O símbolo é um signo com dupla intencionalidade.

Durand estuda o símbolo no âmbito das concepções de uma cultura do imaginário. Em *A imaginação simbólica* o autor ressalta duas maneiras que a consciência tem para representar o mundo: uma *direta*, que diz respeito à presença (espiritual, perceptiva, sensível) e outra *indireta*, que diz respeito à ausência, quando “a coisa não pode apresentar-se em carne e osso à sensibilidade” (DURAND, 1993, p. 7). Nesses casos, o que falta à sensibilidade, à simples percepção é representado na consciência pela imagem - isso não estaria muito distante do que o autor chama de símbolo. O autor ainda categoriza os signos convencionais, que são, em sua maioria, apenas “subterfúgios de economia”: um sinal, uma palavra, um algoritmo representam definições conceituais mais extensas. Além disso, considera-se a arbitrariedade do signo, bem como a perda do seu caráter arbitrário quando remetido a elementos abstratos como: justiça e verdade. Nesses casos, recorre-se a signos complexos dotados de alegorias, emblemas, apólogos. O símbolo distingue-se do signo, essencialmente, pelo caráter arbitrário deste último, que deixa significante e significado alheios um ao outro.

Nesse sentido, o autor diferencia dois tipos de signos: os *signos arbitrários* (realidade visível) e os *signos alegóricos* (realidade pouco visível/apresentável). Acrescentando nessas relações a *imaginação simbólica* (realidade ausente) “Quando o significado não é de modo algum apresentável e

o signo só pode referir-se a um sentido e não a uma coisa sensível” (DURAND, 1993, p. 10).

A partir da tênue diferença entre símbolo e alegoria, o autor estabelece uma relação comparativa, em que a alegoria, partiria de uma ideia abstrata para chegar à figura enquanto o símbolo seria a figura que já é fonte de ideias.

Porque o que é próprio do símbolo é ser, além do caráter centrífugo da figura alegórica em relação à sensação, centrípeto. O símbolo é como a alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, epifania, isto é, aparição através do e no significante, do indizível.

(DURAND, 1993, p. 11)

O domínio de predileção do simbolismo faz parte do *não sensível*, o *não apresentável*, *indizível* e *inacessível*. Por isso que o símbolo, em última instância, só é válido por si mesmo, visto que a imagem simbólica é transfiguração de uma representação que “faz aparecer um sentido secreto, é a epifania de um mistério” (DURAND, 1993, p. 12). Mas, se a imaginação simbólica faz parte de uma realidade ausente, como conceber o aparecimento de um sentido secreto, epifânico?

Durand expõe duas divisões que podem ser observadas no símbolo e que responderia a essa questão: o símbolo teria uma metade visível, o significante, carregado de concretude, e outra invisível, que seria o significado, concebível, mas não representável. Essas duas metades do símbolo fazem parte de um duplo imperialismo, visto que tanto o significante quanto o significado simbólicos abrem-se em extensões infinitas, que se caracterizam por certa redundância, repetição de caráter não tautológico, mas aperfeiçoador, até mesmo recriador.

Dessa feita podemos resumir aqui, o quadro esquemático que o autor elabora a partir dos modos do pensamento indireto, contemplando apenas as relações entre significante, significado e símbolo. Assim, o significante seria para o símbolo: Não arbitrário, não convencional, o que reconduz à significação, exclusivo, suficiente e inadequado ou parabólico; O significado: impossível de ser captado pelo pensamento direto e de ser dado fora do

processo simbólico; A relação entre significante e significado nesse processo: epifania.

O caráter epifânico e a relação entre significante e significado no processo simbólico remetem à estrutura de duplo sentido do símbolo na perspectiva de Paul Ricoeur. Ele chama de símbolo “toda estrutura de significação em que um sentido direto, primário, literal, designa, por acréscimo, outro sentido indireto, secundário, figurado, que só pode ser apreendido através do primeiro” (RICOEUR, 2009, p. 67). O autor percebe algo de semântico e de não semântico no símbolo, o mesmo que ocorre com a metáfora<sup>26</sup>.

O caráter duplo que divide o símbolo em um universo de ordem linguística e em outro de ordem não linguística é uma das dificuldades que incorre o estudo dos símbolos<sup>27</sup>. A possibilidade de construção de uma semântica dos símbolos em termos de sentido ou significado comprova o caráter da ordem linguística. A natureza não linguística refere-se sempre a uma coisa além<sup>28</sup>. Essa complexidade externa dos símbolos é clarificada à luz da teoria da metáfora. Primeiro, identificando o cerne semântico de todo símbolo, mesmo que seja de natureza diferente, baseado na estrutura de sentido que opera nas metáforas. Em segundo, por meio de um método de contraste, em que o funcionamento metafórico da linguagem permite isolar o estrato não linguístico dos símbolos, ou seja, o princípio de sua disseminação. Assim, toda forma de símbolo é relacionada à linguagem e assegurada a sua unidade por meio de uma diretriz que distingue entre sentido literal e sentido metafórico, operada pela expressão metafórica que permite, por meio dessa diretriz, identificar os traços semânticos de um símbolo. Essa teia relacional infere uma diferença entre símbolo e metáfora. Esta é uma “invenção livre do discurso” e aquele está ligado ao cosmos, “a metáfora ocorre dentro do universo já purificado do *logos*, ao passo que o símbolo hesita na linha divisória entre o *bios* e o *logos*.” (RICOEUR, 2009, p. 85).

---

<sup>26</sup> A teoria dos símbolos permite ao autor completar a teoria da metáfora.

<sup>27</sup> Outra dificuldade que o autor estabelece é a pertença do símbolo a demasiados campos da investigação. Sejam eles, a psicanálise, a poética, a história das religiões.

<sup>28</sup> No caso da psicanálise, conflitos psíquicos ocultos; no do crítico literário, o intuito de relacionar literatura e linguagem; no do historiador das religiões, de ver o símbolo como manifestações do sagrado.

Um conjunto de intersignificações resgata a metáfora da total evanescência, permitindo-a expressar a diferente temporalidade dos símbolos ou a sua insistência. Na tradição hebraica, por exemplo, Deus é chamado de Senhor, rei, pastor, pai, juiz, e também Rocha, fortaleza, etc. Esse processo é gerador de uma rede de metáforas de raiz que, ao conjugar metáforas parciais e permitir indefinidas interpretações, forma as metáforas dominantes e organiza a lenta evolução do nível simbólico e metafórico.

Uma observação se faz necessária. Em *A Comarca das Pedras* uma metáfora dá origem a outras. Necessariamente as metáforas da pedra são uma espécie de metáforas dominantes em todo poema. Dominam a poeticidade da obra e encontram-se como base significativa de uma gama de metáforas que se desenvolvem a partir delas. É o que Ricoeur vai chamar de “rede de metáforas”. Por exemplo, acreditamos que a expressão “A comarca das pedras”, que está latente a “Aquela cidade com alma de pedra” contem a metáfora principal de toda a obra. A partir desta se desenvolvem metáforas como “Tua cidade/ é como uma cruz partida...” ou “tua cidade/ se alonga como uma cobra magra”, retornando à metáfora da pedra: “As nuvens/ de pedra//as estrelas/ de pedra...”. Nesse sentido, essa rede de metáforas pode ocorrer no interior do texto poético tanto como desenvolvimento da metáfora principal, a “metáfora de raiz”, quanto como um desenrolar de campos semânticos aproximados, assim, a significação presente na expressão metafórica “A cidade com alma de pedra” se estende às expressões posteriores que metaforizam a cidade ora como uma cobra magra, ora como uma cruz partida. O sentido de dor e tristeza adere à expressão melancólica.

Nessa perspectiva, um conjunto de metáforas apresenta uma constituição hierárquica original, além de constituir a rede, em que subjazem vários tipos de organização. Dependendo, conforme Ricoeur assinala, de se “considerarmos as metáforas em frases isoladas, ou como subjacentes a dado poema, ou como as metáforas dominantes de um poeta, ou as metáforas típicas de uma comunidade linguística particular ou de determinada cultura” (2009, p. 92). Ricoeur intui que certas experiências humanas constituem um simbolismo imediato que subsidia a mais primitiva ordem metafórica. Tal

simbolismo originário liga-se ao mais imutável modo humano de estar no mundo. O autor assinala indicações de que,

A experiência simbólica exige um trabalho de sentido, a partir da metáfora, um trabalho que ela em parte fornece mediante a sua rede organizacional e os seus níveis hierárquicos. Tudo indica que os sistemas simbólicos constituem um reservatório de sentido, cujo potencial metafórico importa ainda mencionar. E, de fato, a história das palavras e da cultura parece indicar que, se a linguagem nunca constitui o estrato mais superficial da nossa experiência simbólica, este estrato profundo apenas se torna acessível a nós na medida em que se forma e articula a um nível lingüístico e literário, uma vez que as metáforas mais insistentes se pegam ao entrelaçamento da infra-estrutura simbólica e da superestrutura metafórica. (RICOEUR, 2009, p. 93,94)

Assim, o estrato profundo dos sistemas simbólicos, que fazem parte do universo das experiências, pode ser identificado no momento de sua articulação em um plano lingüístico e literário. Ricoeur denomina de metáforas insistentes aquelas que mais se aproximam das profundidades simbólicas da existência, denominando as que “devem o seu privilégio de revelar aquilo a que as coisas se assemelham a sua organização em enredos e níveis hierárquicos” (RICOEUR, 2009, p. 97). Concluindo que, em relação ao símbolo, há mais na metáfora, porque ela clarifica os seus significados semânticos. Mas, também declara haver mais no símbolo do que na metáfora porque esta é uma forma bizarra de predicação, onde se deposita o poder simbólico. O símbolo continua a ser um fenômeno bidimensional, com uma face semântica e outra não semântica. Dessa forma, o símbolo se liga de forma não presente na metáfora, sendo esta sua superfície lingüística.

Desse modo, podemos assinalar que a pedra é um símbolo que se presentifica na poesia como imagem da memória e cuja superfície lingüística é a linguagem metafórica, paradigma do texto poético, que abre a essa imagem da memória uma gama de possibilidades semânticas. Considerando que há uma ampliação da metáfora de simples figura a enunciado com referência, conectando-se ao símbolo, o professor Eli Brandão Silva (2001, p. 164) postula que a obra poética “é o tecido onde beleza, verdade e vida se encontram, se unem seja para buscar um tempo perdido, como sugeriu Proust, seja para desvelar os possíveis humanos, como sugeriu Ricoeur”. Assim, a linguagem

poética possibilita a experiencição do real, dissimulados pela linguagem cotidiana. Experiencia-se, dessa forma, a superfície linguística dos símbolos que querem vir à linguagem e são trazidos pela poesia, considerando que,

A experiência humana não cabe numa palavra, não cabe num enunciado, não cabe numa obra, mas o poema-obra tem o poder de transfigurar a vida, graças a um aspecto de curto-circuito operado entre o ver como... característico do enunciado metafórico e ser como... correlato ontológico desse ultimo.(SILVA, 2001, p. 164)

“O ver como é o liame positivo entre *veículo e conteúdo*” (RICOEUR, 2005, p. 324), através de uma relação intuitiva, mantém juntos o sentido e a imagem e pode ser tomado como metade pensamento e metade experiência. E por esse caráter de semi pensamento e semi experiência o “ver como” agrega a luz do sentido à plenitude da imagem, ligando verbal e não verbal na função imaginante da linguagem.

A imagem poética torna-se, na fenomenologia de Bachelard um ser pertencente à linguagem, um “acontecimento do *logos*”, e ainda,

Assim a imagem que a leitura do poema nos oferece faz-se verdadeiramente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Recebemo-la, mas nascemos para a impressão de que poderíamos criá-la, de que deveríamos criá-la. A imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser. (BACHELARD, 1978, p. 198)

A fenomenologia da imaginação de Bachelard “segue o fio de “ressonância” da imagem poética na profundidade da existência”, conforme afirma Ricoeur (2005, p. 328). A imagem poética em Bachelard como “aurora da palavra”, que transporta-nos à origem do ser falante vai de encontro aos pressupostos de Octávio Paz sobre a poesia enquanto capaz de nos fazer voltar à origem do nosso ser, sendo a palavra poética, revestida de imagem, a que nos exprime e nos transporta à origem, revelando-nos de quem somos filhos, metaforicamente, do barro (PAZ, 1994).

Se o sentido de uma metáfora se forma na “espessura do imaginário liberado pelo poema” (RICOEUR, 2005, p. 328) e esse imaginário insere-se em um nível ontológico, como o proposto por Bachelard, podemos dizer,

juntamente com Ricoeur, que a metáfora não se restringe a suspender a realidade natural, mas de, “ao abrir o sentido para o imaginário, ela abrir também para uma dimensão da realidade que não coincide com aquela a que a linguagem ordinária visa sob o nome de realidade natural” (RICOEUR, 2005, p. 322). Dessa forma, a fusão sentido-imagem em uma metáfora, decorrente da tensão entre duas forças presentes na linguagem cria uma inovação semântica ao suspender a referência primeira e fazer surgir uma referência de segundo grau, que tem o poder de redescrever o mundo.

A linguagem poética possibilita, portanto, a recriação ontológica da existência, a redescrição da realidade através dessa referencialidade. O poeta tem o poder de suscitar e modelar o imaginário através da linguagem. É isso que Ricoeur (2005) postula como denotação de segunda ordem, pois a obra literária só desvela um mundo “sob a condição de que se suspenda a referência do discurso descritivo”. Esse postulado conduz ao problema da metáfora,

È possível, com efeito, que o enunciado metafórico seja precisamente aquele que mostra com clareza a relação entre referência suspensa e referência desvelada. Do mesmo modo que o enunciado metafórico é aquele que conquista seu sentido como metafórico sobre as ruínas do que se pode chamar, por simetria, sua referência literal. (RICOEUR, 2005, p. 338)

Essa denotação de segunda ordem é denominada mais propriamente como “denotação metafórica”. A referência do enunciado metafórico é mediada pelo poema enquanto uma totalidade “ordenada, genérica e singular” e, ainda, “é na medida em que a metáfora é um *poema em miniatura*, segundo a afirmação de Beardsley, que ela diz algo sobre algo” (RICOEUR, 2005, p. 339).

A metáfora é, sobretudo, uma ampliação da estrutura constitutiva da própria linguagem, a saber: o seu aspecto cognitivo. Assim como o sentido literal e o sentido figurativo no interior de uma metáfora atuam de forma tensiva e interacional, produzindo do choque interativo e da impertinência semântica a inovação semântica, através da autodestruição do sentido literal, a obra literária participa dessa mesma tensão. A referência literal deve ser suspensa para que a função heurística opere sua redescrição do mundo real, pois, “A obra se

constitui buscando apagar o mundo, mas isto apenas ocorre na medida em que ela mesma constrói um outro mundo” (SILVA, 2001, p. 148).

Assim, a revelação metafórica pode ser verificada como lugar privilegiado de uma ontologia da ação, pois, “a expressão *viva* é o que diz a existência *viva*” (RICOEUR, 2005, p. 75), dessa forma, a obra poética e sua linguagem metafórica tem o poder de revelar a vida do homem ao próprio homem, tudo isso operado pela conjugação de “ver como” e “ser como”.

O projeto hermenêutico de Ricoeur evidencia um aspecto que estabelece uma aliança entre a ontologia da compreensão e a epistemologia da interpretação. Colocando em oposição à exaltação cartesiana do cogito um cogito ferido, cuja concepção de não soberania do sujeito implica dizer que o lugar onde a experiência humana se diz é a língua, pois não há um sujeito mestre do que diz, o discurso do sujeito representa o veículo pelo qual algo superior se diz. Conforme assinalam Chevalier e Gueerbrant (2012), o símbolo é um elemento inovador que convida a uma “transformação em profundidade”. Considerando que a obra poética é metáfora e símbolo (SILVA, 2001) e que a ideia de uma transformação em profundidade coaduna com a ideia de compreensão de si e do mundo mediada pelos signos, símbolos e textos, conforme já assinalamos anteriormente, podemos analisar em diversos sentidos assumidos pela pedra na poética Hildebertiana - ora como sustentáculo memorial, resistência temporal e reflexão angustiada e espasmódica ante a dinâmica da memória - essa possibilidade de transformação e compreensão através do confronto entre intérprete e obra – transformação de ambos. Considerando uma construção do sentido a partir do substrato linguístico do símbolo possibilitado pela metáfora, pois esta se constitui como potencial do reservatório de sentido do símbolo.

## 2.3. VOZES DAS PEDRAS E DA MEMÓRIA: UM DIÁLOGO COM OUTROS TEXTOS

### 2.3.1. Memorial das pedras

As pedras imóveis me enviam  
Uma benção ancestral (...)

Pedras sagradas da minha cidade (...)  
Eu a desejaria sobre meu túmulo  
E no silêncio da morte,  
Você, uma pedra viva, e eu  
Teríamos uma fala  
Do começo das eras  
(CORALINA, 2001)

As pedras simbolizam, dentre outras coisas, os acontecimentos anteriores já passados. Ecléa Bosi (2004) assinala que as pedras fazem parte dos afetos das pessoas velhas, e as lembranças que elas contam estão apoiadas sobre as pedras da cidade. A sustentação que as pedras dão à memória do poeta pode ser confirmada com os versos abaixo,

O céu, limpo e vazio  
É um oceano suspenso  
Sobre as pedras  
  
As pedras, ermas e eternas  
São as nuas muralhas  
da terra

(*A Comarca das Pedras*, VII, p. 198)

Pode-se dizer que essas pedras que compõem, no poema, a paisagem da cidade são as pedras cuja memória também está suspensa sobre elas. Elas sustentam a memória da cidade nessa paisagem “onde as pedras cravaram sua perene/ moradia...” (*Caligrafia das léguas*, p. 235) e despertam no poeta a volta à infância, ao princípio de tudo, podendo reconstituir as sensações de outrora, perdidas no passar dos anos e que as pedras conservam inteira no tempo. Essa estabilidade temporal e espacial - que, como iremos confirmar posteriormente, remete a um sentido mais profundo que constitui a memória de pedra como um elemento de resistência poética – condiz com o que Ecléa Bosi afirma sobre a memória das sociedades antigas que se firmavam através da estabilidade espacial. Nestas sociedades acreditava-se que a convivência com os seres não se perderia devido a grande quantidade de membros da família e à estabilidade da vizinhança, garantindo, de alguma forma, a permanência dos espaços. Em *A Comarca das Pedras*, as pedras, o calcário das veredas da cidade, são um apoio memorial a esse espaço marcado pela afetividade,

(Aroeiras não é paisagem na parede,  
Nem nasceu anjo torto o seu filho.  
Suas veredas têm calcário

E toda saudade se perdeu nos grotões  
Sem história.

O avô morreu  
O pai morreu  
Os casarões envelheceram,  
Mas as pedras ainda fazem coro  
No gume das serras).

(A Comarca das Pedras, V, p. 196)

As pedras são um sustentáculo da memória justamente por sua característica de resistência temporal<sup>29</sup>. Ecléa Bosi ainda afirma que, mesmo que todos os elementos que compunham a cidade sejam destruídos, como as casas, os muros, os velhos casarões, os calçamentos de pedra, o vínculo entre esses objetos e o homem não poderão ser destruídos, “à resistência muda das coisas, à teimosia das pedras, une-se a rebeldia da memória que as repõe em seu lugar antigo” (BOSI, 1994, p. 452).

Essa sustentação pétrea da memória também está presente na bíblia da tradição judaica, onde a pedra aparece como elemento memorial: “E porás as duas pedras nas ombreiras do éfode, por pedras de memória para os filhos de Israel; e Arão levará os seus nomes sobre ambos os seus ombros, para memória diante do SENHOR.” (Êxodo 28,12). Dentre outras associações interpretativas que se possa fazer em demais passagens da palavra pedra<sup>30</sup> na bíblia sagrada, aqui nos interessa o aspecto da pedra enquanto símbolo memorial utilizada pelo escritor bíblico, ora para dimensionar o sustentáculo pactual do homem com Deus, ora para estabelecer uma imagem material que serviria de apoio externo a uma memória construída coletivamente.

---

<sup>29</sup> Os sentidos da pedra da memória na poesia Hildebertiana não podem ser delimitados metodicamente em poemas de modo separado. Por exemplo, nos poemas expostos nesse tópico encontramos a pedra como sustentáculo memorial ao mesmo tempo em que se pode percebê-la com o sentido de resistência temporal bem como de elemento que reflete a angústia no canto poético devido a ação temporal. A divisão desses sentidos da pedra da memória em subtópicos se deu por questões didáticas e de organização teórica.

<sup>30</sup> O substantivo *eben* usado para designar pedra no idioma hebraico aparece 260 vezes no antigo testamento, mais na prosa do que na poesia. No antigo testamento grego, tal palavra é traduzida por *lithos*, referindo-se às pedras que podem ser transportadas. A grande quantidade de pedras na região da palestina marcou de tal maneira a consciência do escritor antigo que serviu de elemento poético e simbólico em sua literatura. (Dicionário Vine, p. 223, 2002) Na Palestina, muitas eram as funções da pedra: material de construção (Gn 11.3), tampa de poço (Gn. 29.3), recipiente para armazenamento (Ex. 7.19), peso (Dt. 25.13), tumbas de pedra (Is. 14.19), pena de morte: apedrejamento, etc.

A palestina, famosa por haver pedras por todos os lugares, tem como elemento de construção principal a pedra. Os altares para cultos e memoriais eram feitos de pedras não trabalhadas, pois esculpir as pedras para esse fim seria profaná-las, de modo que, a pedra talhada<sup>31</sup> era símbolo de servidão e de trevas, a pedra bruta, símbolo de liberdade. Era comum o uso dessas pedras como colunas. Jacó ergueu uma coluna com pedras, Betel, que simbolizava a presença de Deus naquele lugar e em sua vida, servindo como o sustentáculo de um pacto, a testemunha pétrea, um memorial de pedras. As doze pedras tiradas do meio do rio Jordão, como se vê em Josué 4, também simbolizavam um pacto memorial: “E disse-lhes: passai diante da arca do Senhor, vosso Deus, ao meio do Jordão; e levante cada um uma pedra [...] assim, que estas pedras serão para sempre por memorial aos filhos de Israel” (Josué 4:5-7).

Essas pedras serviam de imagem material da memória, um apoio externo que nos remete à questão da memória coletiva preconizada por Maurice Halbwachs. Autor, que em *A memória Coletiva* (2006) concebe o pensamento que atribui a memória a uma entidade coletiva, chamada grupo ou sociedade. Afirmando que, para se lembrar precisa-se dos outros, Halbwachs (2006, p. 72) distingue duas memórias, a individual, considerando que “para evocar seu próprio passado, em geral a pessoa precisa recorrer às lembranças de outras, e se transporta a pontos de referência que existem fora de si, determinados pela sociedade”. E a memória coletiva, que constitui os fatos que ocupam um lugar na memória da nação, mas que não foram assistidos pelo indivíduo que os rememora, de modo que, “quando os evoco, sou obrigado a me remeter inteiramente à memória dos outros, e esta não entra aqui para completar ou reforçar a minha, mas é a única fonte do que posso repetir sobre a questão” (HALBWACHS, 2006, p. 72).

A pedra simboliza na tradição bíblica, tanto uma memória construída coletivamente, como no trecho exposto do livro de Josué, quanto uma memória individual de Jacó ao erguer a coluna de Betel, utilizando a pedra como ponto de referência existente fora de si. Os dois exemplos referenciam a pedra como um memorial que prolonga um acontecimento, logo, um memorial eterno. No

---

<sup>31</sup> Para Hildeberto, “Pedra talhada é poesia”. O que pode suscitar uma discussão sobre a característica profana da pedra talhada como poesia.

novo testamento cristão sua simbologia é reforçada pela figura simbólica de Cristo: a “pedra de tropeço”, conforme afirmam os apóstolos Paulo e Pedro (Romanos 9:33 e I Pedro 2:8). Também a afirmação do próprio Jesus: “Tu és **Pedro**” (*petros* – Substantivo próprio, no grego) “e sobre esta **pedra**” (*petra* – massa de rocha)<sup>32</sup>. A pedra reforça o sentido de solidez, fundação segura atribuída a Cristo e, pode-se dizer que, o próprio Cristo reforça, no pensamento ocidental, o aspecto de perenidade e indestrutibilidade desse símbolo.

### **2.3.2. A pedra como símbolo de resistência temporal numa poética resistente**

Procura a ordem  
Que vês na pedra:  
Nada se gasta  
Mas permanece  
(MELO NETO, 1978)

Em seu estudo, de caráter psicológico, sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto, Lauro Escorel (2001) pontua as virtudes da pedra adotadas pelo poeta citado, considerando-a como símbolo de tudo o que resiste à “dissimetria e ao desequilíbrio, propondo ao homem um ideal de unidade e de permanência, de integridade e de ordem, de silêncio e de paz” (ESCOREL, 2001, p. 21). A pedra pode ser considerada metáfora central na poética cabralina, devido à sua recorrência obsessiva e assume em *A educação pela pedra* paradigma moral e estético. Escorel observa, apoiado nas contribuições da psicologia Junguiana, que a pedra simboliza a experiência que o homem pode ter de algo eterno e duradouro, imortal e inalterável. Assim, esse elemento simbólico assume na poesia do autor pernambucano uma característica que remete à preocupação em dominar o tempo, preservar o passado, sendo considerada metáfora da memória,

Procura a ordem  
Que vês na pedra:  
Nada se gasta  
Mas permanece

---

<sup>32</sup> Os vocábulos em Hebraico e em grego foram do *Dicionário VINE – significado exegético e expositivo das palavras do antigo e do novo testamento*, organizado por W. E. Vine.

Essa presença  
Que reconheces  
Não se devora  
Tudo em que cresces

Nem mesmo cresce  
Pois permanece  
Fora do tempo  
Que não a mede,

Pesado sólido  
Que ao fluido vence,  
Que sempre ao fundo  
Das coisas desce.

Procura a ordem  
desse silêncio  
que imóvel fala:  
silêncio, puro.

De pura espécie,  
Voz de silêncio,  
Mais do que a ausência  
Que as vozes ferem.

(MELO NETO, *Pequena ode mineral*, Antologia poética, 1978)

A “desordem na alma/ que se atropela/ sob esta carne/ que transparece” (MELO NETO, 1978) só pode ser vencida pela adoção das “virtudes da pedra”, nas palavras de Escorel. A resistência ao desequilíbrio e à desordem é simbolizada pela pedra que se espalha pela poética de Cabral. O poeta tenta se afastar da dispersão, da fluidez e da irracionalidade através da palavra mineral que “permanece fora do tempo” e apoia sua antilírica.

Sobre a base antilírica da poesia cabralina, Escorel afirma que,

O sol, a luz, a saúde, eis aí o ideal supremo de Cabral de Melo, o qual explica seu crescente intelectualismo, recurso extremo de uma natureza rica de afetividade, temerosa de ser tragada pela onda insidiosa das emoções autênticas e espontâneas, que fervem no seu eu profundo. O ato de escrever, em consequência, se transforma para o poeta, paradoxalmente, em um método de evitar a poesia. (ESCOREL, 2001, p. 26)

O ideal Cabralino de sol, luz, saúde permeia sua tentativa de frear a ação do tempo através da palavra mineral, a pedra, aliada da luta contra o tempo. Assim, a poesia Cabralina, alicerçada na racionalidade, tenta conter

qualquer teia emocional, afetiva que revele a fluidez temporal. A pedra é, portanto, símbolo da resistência tanto temporal quanto poética.

Em Hildeberto Barbosa Filho, a poética das pedras também está fundamentada como símbolo de resistência temporal que cria uma poética resistente, capaz de alicerçar a emotividade lírica, da qual o poeta não tenta fugir, através da palavra mineral que utiliza. Vimos que Cabral tenta evitar a poesia, mas a poesia – com seus mistérios, sonhos, devaneios, irracionalidades – o persegue insistentemente. Ele cede aos encantos da poesia, mas utiliza a palavra mineral como símbolo de esterilização de toda e qualquer afetividade. Hildeberto não tenta esterilizar o sentimento, pelo contrário, em sua obra, a pedra é responsável por um lirismo extremado, cuja afetividade, emocionalismo, sonhos, devaneios, se deparam com um símbolo ambíguo. A dureza da pedra é característica tanto da existência dura e seca do ser humano (ou do poeta em uma cidade do cariri nordestino), quanto símbolo de resistência temporal. A pedra que permeia aquela cidade do cariri sugere que a própria vida é seca e dura porque passa, a vida vai embora. Somente a poesia pode pereniza-la. O poeta busca a poesia, talhando o símbolo da pedra e trazendo-o para a linguagem, estancando, através das palavras de pedra, a fluidez – como o faz João Cabral. O estancar, por sua vez, não significa livrar a poesia da mobilidade fluida do tempo. Paradoxalmente a fluidez está presente no próprio ato de memorizar, de tentar petrificar os momentos idos e vividos. Ela se apresenta na poética Hildebertiana como sentimento angustiado ante a própria consciência de presentificação do passado. A vida dura e seca que a pedra representa, sugere também dor e a seca angústia poética em descobrir-se sozinho na estrada do tempo. No meio dessa estrada, desse caminho, o poeta encontra uma pedra. Aquela pedra do passado. A pedra da infância. Como esquecer? Como esquecer que “a vida é pétrea”?

### **2.3.3. A pedra e a angústia ante a dinâmica da memória**

Um rosto que padece tão perto das pedras já é pedra ele próprio!  
(CAMUS, 2013)

A vivificação do passado no presente vivo é a dinâmica da memória metaforizada pela pedra na poesia de Hildeberto. A conscientização do absurdo que é a vida, com todas as suas idas e vindas e perdas, participa desse processo na memória poética. A dureza da pedra mostra ao homem que ele é pó, é cinza, é pedra. Dessa forma, a memória do sujeito lírico o coloca frente a frente com a sua própria existência,

Nada mais triste que a terra nua  
Nua e de sol crestada, triste sol  
Que a vida seca, anula e apaga.  
Nada mais triste, ó calcinada terra,  
Nua d'árvores, mas de sol vestida,  
Coberta de nuvens dilaceradas.

(...)

Memória doída e reinventada  
É relicário para além das pedras,  
Para além do pó da terra, do pó  
Do poema, ser vestido de sol,  
Alumiando o negror que te habita  
A cidade das pedras infinitas.

*(A Comarca das Pedras, X, p. 202)*

Ele canta aquela cidade com tristeza, a geografia da cidade sugere um dilaceramento da própria existência, nada fere mais o sujeito lírico que a cidade das pedras infinitas, que está na memória. Essa tristeza se transforma em canto de dor e angústia:

Tanto tempo na distância tanta,  
Em sonhos a cidade te visita,  
Perdida paisagem que encanta  
As pedras d'uma lembrança infinita.  
Ó cidade longínqua que te espanta!  
Ó dor da perda que se precipita  
Nas vozes agônicas da garganta  
Do agônico verso que te habita.

E habita com raras águas poucas,  
Terras áridas, melodias roucas,  
Feridos pássaros em rude caça.

Esta cidade é tudo, teu segredo  
Fincado em cada pedra de lajedo  
Desse duro passado que não passa.

*(A Comarca das Pedras, XIII, p. 204-205)*

O espanto, a dor e a agonia estão presentes nesses versos e podem ser vivenciados pela “melodia rouca” que o “r” brando intervocálico e nos dígrafos propicia a partir da terceira estrofe: “raras”, “áridas”, “feridos”, “pássaros”, “segredo”, “pedra” e “duro”. Essas palavras propõem uma dificuldade vocálica que representam um grito rouco de dor e espanto, ou ainda, sugerem um trabalhoso martelar de pedras. O passado no presente vivo faz o homem conscientizar-se desse martelar de pedras do tempo e saber que as pedras simbolizam essa perenidade do passado, mas que também, essa própria perenidade é a consciência do absurdo que emerge dos versos de dor e angústia que se vivencia. O poeta descobre, ora nesse grito agônico do agônico verso, ora no trabalhoso martelar de pedras, que a vida é pétrea. É eterna na memória poética, mas também, é tristeza e angústia arraigada na alma. As pedras exprimem o peso da existência.

Isso não é novidade. Em seu mais famoso poema, “No meio do caminho”, Drummond também faz uma pedra banal exprimir o peso de viver, em uma tentativa poética de exploração e de interpretação do estar no mundo. O poema, considerado por Arnaldo Saraiva “um exemplo raríssimo na literatura universal” (*Uma pedra no meio do caminho – biografia de um poema*, p. 18, 1967), versa sobre uma pedra encontrada no meio do caminho. Drummond não especifica de que pedra se trata como Hildeberto o faz: “Aquela cidade com alma de pedra” – embora em ambos os casos se trate de uma imagem da memória<sup>33</sup> - nem que se trata do “caminho da nossa vida”, sobre o qual fala Dante. Entretanto, o poema sugere muito mais do que diz, através do símbolo e das repetições. A pedra em Drummond sugere, por meio de uma concreção através da palavra pedra - posta simetricamente em versos do poema, do primeiro ao último, do segundo e do penúltimo, etc. -, os movimentos contínuos da bestialidade da existência na qual se insere o poeta.

A melancolia vivenciada nos versos “No meio do caminho tinha uma pedra/ tinha uma pedra no meio do caminho”, reportam-nos à perda de um fundamento existencial, sendo a pedra banal o único fundamento. O absurdo é a perda de todo esse fundamento, como nos afirma Camus: “Numa esquina

---

<sup>33</sup> Drummond: “Nunca me esquecerei desse acontecimento...”; Hildeberto: “Memória doída e reinventada... as nuvens de pedra...os rostos de pedra...”

qualquer, o sentimento do absurdo pode bater no rosto de um homem qualquer” (2013, p. 25). O encontro com uma pedra possibilitou, na poesia, esse “bofetão” da absurdidade da vida, a “lassidão tingida de assombro” (CAMUS, 2013, p. 27). A pedra que a memória de Drummond traz a tona simboliza a “quebra do invólucro do ovo”, a consciência do absurdo<sup>34</sup>. Essa pedra da memória faz parte da consciência poética em face de uma existência dilacerada.

O poeta exprime a consciência angustiada do absurdo que é a vida, adotando as virtudes simbólicas da pedra. Assim como o faz Hildeberto, que, no texto, se depara com o tempo, olha para trás e vê que foi levado por ele. Sobre isso Camus afirma que,

Da mesma maneira, e em todos os dias de uma vida sem brilho, o tempo nos leva. Mas sempre chega uma hora em que temos que levá-lo. Vivemos no futuro [...] Chega o dia em que o homem constata ou diz que tem trinta anos. Afirma assim a sua juventude. Mas, no mesmo movimento situa-se em relação ao tempo. Ocupa nele o seu lugar. Reconhece que está num certo momento de uma curva que, admite, precisa percorrer. Pertence ao tempo e reconhece seu pior inimigo nesse horror que o invade. O amanhã, ele ansiava o amanhã, quando tudo em si deveria rejeitá-lo. Essa revolta da carne é o absurdo. (CAMUS, 2013, p. 28)

O absurdo está presente nos gritos pétreos e agônicos dos versos Hildebertianos e na repetição exaustiva da pedra no meio do caminho de Drummond. Essa angústia do absurdo é representada pela ira de viver que alimenta a poesia de Hildeberto “A ira de viver me alimenta lira/ E seu bárbaro batuque de humana/ Mágoa...” (*Ira de Viver*, XVII, p. 283).

---

<sup>34</sup> Isso nos remete ao mito de Sísifo. Este foi condenado pelos deuses a empurrar uma pedra enorme e vê-la despencando em alguns instantes, tendo que reerguê-la novamente, de forma rotineira. De acordo, com Camus, o herói desse mito é consciente, o que o faz dar-se conta do absurdo que é a vida. Da mesma forma conscientiza-se Drummond, ao deparar-se com a pedra no meio do caminho e ao (re)apresentá-la no poema com uma concreção linguística, através das repetições, que sugerem esse apelo rotineiro da consciência do absurdo. Daí vem uma carga pesada para se carregar, é o desespero, que através das lembranças se ergue, “Também imagino Sísifo voltando para a sua rocha, e a dor existia desde o princípio. Quando as imagens da terra se aferram com muita força à lembrança, quando o chamado da felicidade torna-se premente demais, então a tristeza se ergue no coração do homem: é a vitória da rocha, é a própria rocha”.

O poeta pode ser considerado alguém que, como Sísifo, rola a pedra, a pedra da memória, num incessante trabalho infinito, em que a palavra e o amor selam o seu destino,

Vejo-te, Sísifo, cativo do estranho  
Idioma em que rolar a pedra é mais  
Que atirar-se ao abismo. A palavra,  
Com seus largos labirintos, e o amor,  
Nunca tateada alfazema, selam-te  
O destino de desvairado Prometeu  
No sublime epitáfio do poema.  
Persegues o ser, El hacedor...,  
No órfico emblema de cada verso  
Vertido no sangue de devassas perdas,  
Tantas perdas que te modelam o verbo,  
A geografia. E no álcool da hora  
Extrema, sagrada hora do poema,  
Ah! Ser de angústia, ser de desespero,  
Te fazes cúmplice de ti próprio  
Quando já eras doublê de ti mesmo.

(*Ira de Viver*, XII, p. 281)

Poeta das perdas, Sísifo que rola as pedras da memória, desvairado Prometeu. As perdas e as pedras modelam a poesia, modelam a geografia. O (res)sentimento das perdas é como pedras roladas num lacerante trabalho poético, que ambigualmente se enuncia como algo fincado no coração, “Aroeiras,/ lacerante pedra,/ que não consigo remover/ de meu coração”. (*Eros no Aquário*, p. 327). A cidade da infância é, assim, a grande pedra que a memória conserva e dissolve como pó no tempo, pedra-fundamento, pedra-perda. O que de importante se enuncia dessa cidade? Quais as relações entre a tematização de memória, a criação poética e a existência humana, que se cria nessas construções poéticas? Quais metáforas reconstroem a cidade? Quais metáforas tematizam a memória dessa cidade de pedras? O que as imagens (re)criadas da cidade da infância podem dizer acerca do fazer poético? Da memória? Da vida?

### 3. COM A MARCA DA VIDA: MEMÓRIA, METÁFORAS E POESIA

A Comarca das Pedras é um longo poema constituído por 14 partes, com quantidades de estrofes variáveis. Em cada parte, a cidade é o tema principal. Ela se estende deitada como uma mulher “no leito roxo das trevas”, estendendo suas ruas em cada página como “os músculos de uma procissão/doente.”, e também, “se alonga como uma cobra magra” (*a Comarca das Pedras*, VI, p. 197) na dimensão infinda e crua da memória inscrita no poema. Com um arsenal de imagens dilacerantes – *cruz, cobra, deserto, bússola, pedra* - a cidade é recriada sobre as pedras da memória.

Esse grande tema citadino - que remete ao que parece ser o ponto chave da obra Hildebertiana: o retorno à terra de origem - leva a uma compreensão muito mais ampla a respeito da memória poética. Ao expor questões sobre a constituição de ser da cidade, o poema propõe uma investigação sobre a própria memória e, conseqüentemente sobre o próprio ser do homem. Todas as imagens da terra de origem – inclusive a pedra, estudada no capítulo anterior – Permitem um maior aprofundamento sobre a memória e sua ambígua característica duplamente analisável nas reflexões sobre o fazer poético do que sobre a própria cidade. Embora a cidade seja aparentemente a grande “estrela” do poema e de boa parte da obra de Hildeberto, o que temos construído ao longo de todo esse trabalho é uma base de reflexão ao que está subjacente a essa manifestação explícita nos poemas.

Voltando ao nosso objetivo, analisar a manifestação e, sobretudo a tematização da memória, clarifica-se essa sugestão de que a manifestação da cidade das pedras conduz a uma reflexão específica da memória na poética desse autor.

Dessa forma, o que pretendemos nesse ultimo capítulo é percorrer o itinerário de imagens da terra de origem, buscando uma reflexão mais apurada em torno da memória e de sua relação com o fazer poético, que se firmam como possibilidade de pensamento e de busca da verdade originária do ser do humano, uma vez que,

O poeta fala das coisas que são suas e do seu mundo, mesmo que nos fale de outros mundos [...] ao mesmo tempo, e com essas mesmas palavras, o poeta diz outra coisa: revela o homem. Essa revelação é o significado último de todo poema e quase nunca é dita de maneira explícita, mas é o fundamento de todo o dizer poético. Nas imagens e ritmos transparece, com maior ou menor nitidez, uma revelação que não se refere mais àquilo que as palavras dizem, mas a algo anterior e no qual se apoiam todas as palavras do poema: a condição última do homem, esse movimento que o lança para a frente sem cessar...(PAZ, 2012, p. 195)

A revelação poética encarna-se nas palavras do poema, fala-nos de algo quando nos quer dizer outra coisa, mas, para que essa “outra coisa” seja dita é necessário que nos fale, como afirma Octávio Paz (2012), disto e daquilo. É uma produtiva ambiguidade que promove a revelação. Segundo o escritor mexicano, o que alimenta o poema nada mais é que uma linguagem histórica, “referência e significação que alude a um mundo histórico fechado...” (2012, p. 192). Entretanto, paralelo a isso, o arsenal de palavras, circunstâncias, objetos e homens constituintes de uma história parte de um princípio, ou seja, “de uma palavra que o funda e lhe dá sentido” (PAZ, 2012, p. 192).

Esse princípio não possui um grau de historicidade ou de pertença ao passado, mas constitui-se como uma presença presente e disposta a encarnar-se. Uma categoria temporal flutuante nas e pelas palavras. Na Comarca, a cidade referencia-se como a terra da infância do poeta, Aroeiras. Mas, essa referência histórica está possuída por categorias metafóricas que transcendem a categoria referencial histórica. E, justamente por tratar-se de uma imagem da memória poética, que ela tem muito a dizer a respeito da vida do homem, da poesia e do próprio fazer poético, dadas as características atribuídas à memória em nosso estudo, inclusive pelos filósofos mencionados ao longo do trabalho.

### 3.1. COMO MARCA NA MEMÓRIA: REFLEXÕES SOBRE A CIDADE POÉTICA

Toda memória é perda  
E toda perda é sagração.  
(BARBOSA FILHO, 2012)

Na parte I de “A Comarca das Pedras” inicia-se nosso percurso pedregoso. O sujeito lírico expõe nessa primeira parte uma espécie de prelúdio da obra, respondendo à questão subentendida: o que é uma cidade? A resposta poética destrói o conceito literal, abolindo o lugar geométrico e transcendendo qualquer concepção aparente, seja ela,

*geográfica:*

uma cidade  
é algo mais que suas ruas.  
é algo mais que suas praças.  
é algo mais que suas pedras.

*Humana:*

Uma cidade  
é algo mais que os homens  
que a habitam,  
que a visitam,  
que a esquecem.

*Abstrata:*

Uma cidade  
é algo mais que o desejo  
de nela ficar para sempre  
é algo mais que o sonho  
de deixa-la para sempre  
é algo mais que a sua perda  
para sempre

*Linguística:*

Uma cidade  
é algo mais que a possibilidade  
do poema  
é algo mais que a longevidade  
do poema  
é algo mais que a soledade  
do poema.

*temporal:*

Uma cidade  
é algo mais que suas manhãs  
por onde a vida recomeça.  
é algo mais que suas noites  
por onde a vida se dispersa.  
é algo mais que o seu tempo  
por onde a memória se alicerça.

Em cinco estrofes, cinco pilares que não respondem à pergunta subentendida: o que é uma cidade? E, finalmente, a estrofe última que sustenta uma tautologia vazia que não corresponde a algo conceitual:

**uma cidade é uma cidade é uma cidade**  
e nela tudo cabe não importa a sua idade  
nem a sombra do vivido e do perdido.

Não por acaso, a conclusão poética para a definição da cidade incorre em uma não conclusão, pois ela, a cidade, é algo mais. O poeta sabe que as coisas aparentes não tem sentido, carecem de explicação. No terceto final dessa primeira parte, atesta-se a falta de sentido das coisas e as impossibilidades de certeza. Nesse quesito, o filósofo Albert Camus nos expõe, em *O mito de Sísifo*, uma visão bem peculiar relacionando essa carência de sentido das coisas ao absurdo,

...surge a estranheza: perceber que o mundo é denso, entrever a que ponto uma pedra é estranha, irredutível para nós, com que intensidade a natureza, uma paisagem pode se negar a nós. No fundo de toda beleza jaz algo de desumano, e essas colinas, a doçura do céu, esses desenhos de árvores, eis que no mesmo instante perdem o sentido ilusório com que os revestimos, agora mais longínquos que um paraíso perdido. A hostilidade primitiva do mundo, através dos milênios, remonta até nós. Por um segundo não o entendemos mais, porque durante séculos só entendemos nele as figuras e desenhos que lhe fornecíamos previamente, porque agora já nos faltam forças para usar esse artifício. O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo. Aqueles cenários disfarçados pelo hábito voltam a ser o que são. Afastam-se de nós. (CAMUS, 2013, p. 28)

A cidade em que se viveu na infância é sinônima de estranhamento. Isto é o absurdo, para Camus. Quando, em determinado momento, pós-infância, o homem volta-se para trás, percebe que se passou muito tempo e situa-se em relação ao tempo, a carne se revolta e pondera: - aquele passado, aquela infância, aquela cidade é algo mais – algo mais do que se pensava que era na própria infância<sup>35</sup>. Então, como num exercício de memória refaz-se o trajeto e conclui que o algo mais presente naquela cidade é o sem sentido e que todas

---

<sup>35</sup> Esse pensamento pode ser estendido à concepção de uma infância não apenas física-temporal, mas também uma infância da própria consciência, amadurecida pela conscientização que a memória concede ao homem.

as coisas a que o pensamento tenta atribuir sentido não passam de uma inutilidade descabida que culmina em uma tautologia vazia. A “exigência de familiaridade” e o “apetite de clareza” do ser humano comum opõem-se ao grau de absurdidade que o ser humano consciente atribui à falta de sentido própria das coisas. O sujeito lírico Hildebertiano, consciente do absurdo que é a vida – que lança o homem para fora de seu abrigo inicial em direção ao mundo finito e inóspito – não tenta definir o berço-mãe de onde saiu. Sua busca não é pela resolução ou pela explicação, tanto é que “uma cidade é uma cidade é uma cidade” nada explica, nada resolve. O lugar geométrico é abolido porque o homem absurdo está acorrentado, ele não pode ver o sentido íntimo, o sentido profundo das coisas, pois não quer se agarrar a nada que esteja para além de suas certezas. Apenas nesse terceto final da primeira parte a realidade de uma existência absurda é revelada.

Camus afirma que “o deleite absurdo por excelência é a criação” (2013, p. 97) e, citando Nietzsche, conclui “A arte, e nada mais do que a arte [...] temos a arte para não morrer ante a verdade” (NIETZSCHE *apud* CAMUS, 2013, p. 97). Nesse sentido, a arte é a chance de recriação das experiências e a possibilidade de reviver, uma vez que “criar é viver duas vezes” (CAMUS, 2013, p. 98) e o ser humano tenta recriar, repetir e imitar a sua própria realidade. Vimos anteriormente que essa mimesis não é uma imitação no sentido de cópia, mas de revivescimento da força da experiência. A obra de arte nasce quando a imagem do passado vem à memória: mudada, transformada, ressignificada, e o homem renuncia racionalizá-la. Ele lembra e descreve. A analogia, dilema do poético, está no limite das mediações da memória-imaginação e da criação artística. Dessa forma, a criação poética é uma filosofia posta em imagens: o passado é analogamente descrito no texto e pensado como imagem, através das palavras.

Uma vez abolido o lugar geométrico da cidade do passado, percebe-se que ela é algo mais porque está no centro de uma reflexão empreendida na memória de um ser humano consciente da absurdidade do mundo. O que está em causa não é a cidade – lugar real geométrico – mas, a cidade – lugar imaginário da memória. Esse “algo mais” que remete a algo extremo só é cabível pelas imagens, e, embora transcendente, acorrenta o homem ainda

mais ao labirinto da absurdidade da vida, é uma transcendência possível no plano histórico, humano. Sim, a memória, nesse caso específico, não é um pássaro que voa ao encontro de uma verdade além do homem<sup>36</sup>, pois, o “algo mais” que ela suscita não condiz com a tentativa de recuperação de algum paraíso perdido, que possibilitaria ao homem ter esperança: nesse caso, na cidade tudo cabe, menos a *utopia*<sup>37</sup>. Ao contrário disso, a memória é uma corrente que prende o homem ainda mais à sua humanidade, pois ela, assim como a poesia – ora, a poesia é memória – revela ao homem a sua condição humana: humilhada, finita, dilacerada.



O artista cria para fixar a falta de sentido que é a vida. De Camus apreendemos isso, por hora. Agora, importa considerarmos não apenas a própria falta de sentido, mas a linguagem que fixa no poema essa falta de sentido direto, explicativo, resoluto. A tautologia expressa no terceto que expomos revela essa falta de sentido fulgurante. Entretanto, ela mesma condensa uma concepção flutuante empregada pela linguagem que fala. Heidegger (2003, p. 14) nos afirma: “em sua essência, a linguagem não é expressão e nem atividade do homem. A linguagem fala. O que buscamos no poema é o falar da linguagem. O que procuramos se encontra, portanto, na poética do que se diz”. O que encontramos então na criação “uma cidade é uma cidade é uma cidade”? O que isso nos revela? O que a linguagem pode nos falar sobre essa “coisa-cidade”, cuja tautologia não expõe uma definição de sentido, ao contrário, fixa uma falta de sentido?

A cidade é algo mais porque a memória a transforma em uma dimensão inumerável de possibilidades e o poema abre nesse espaço de possibilidades o caminho para o homem realizar uma experiência pensante com a linguagem. A resposta à suposta pergunta “o que é uma cidade?” sugere um prelúdio ou mesmo uma preparação para as possibilidades metafóricas que a memória

---

<sup>36</sup> Essa ideia nos remete às postulações Agostinianas de que a memória empreende a busca de Deus, condiz com a busca de uma vida feliz, busca essa que possibilita ao homem o encontro consigo mesmo. Dessa feita, a busca pelo “algo mais”, feita pela memória, leva o homem a uma transcendência, cujo plano não é “fora”, mas “dentro” (não na vida psicológica interior): relativo ao humano, inerente ao próprio homem.

<sup>37</sup> Em um trabalho monográfico anterior, defendi a possibilidade de contornos utópicos na memória da *Comarca*. Hoje, estou convencida, pelo fio de interpretação seguido, que essa possibilidade utópica não pode ser confirmada.

manifestará ao longo de todo o poema, mostrando que a cidade da memória carece de sentido explicativo, mas, as imagens metafóricas podem descrever, recriar essa cidade carente de explicação.

Seguindo esse raciocínio, sugerimos, em nossa própria análise, uma possível imagem para o verso responsivo “uma cidade é uma cidade é uma cidade”: uma brincadeira de rodas como uma ciranda, em que cada palavra acorrenta-se a outra. Dentro dessa ciranda, a memória prepara-se para a criação de outras dimensões para a concepção de cidade, espalhadas nas demais partes do poema (da II a XIV). Cada oração desse verso, que implica o SER da cidade sugere um desenrolar de concepções metafóricas dentro dessas outras e dentro das outras muitas outras formando uma rede múltipla, talvez infinita, que as partes seguintes do poema apresentarão.

Na ladainha repetitiva da nossa “ciranda”: “uma cidade é uma cidade é uma cidade”, as palavras fixam a falta de sentido direto, como se, à espreita de um iminente desvelamento, elas dançassem em volta de si mesmas como um ritual de preparação. Uma cidade que está na memória, fonte de recriação e ressignificação, é alguma “coisa” que não pode ser dita de modo convencional, porque o homem, consciente do absurdo que é a vida, rejeita qualquer tentativa de explicação, que só tenderia a certa unificação de alguma verdade. A cidade é sempre mais. O ser “sempre mais” constitui-se como o não dito e só pode ser dito pela poesia, que institui o âmago da verdade do ser. A poesia posiciona-se como fundação do ser pela linguagem ao dizer a palavra “original”, genuinamente humana. É importante ressaltar que, quando a cidade da memória é apresentada na poesia pelas metáforas e símbolos, o que entra na berlinda da nossa reflexão não é unicamente as possibilidades de ser da cidade, mas a própria constituição da memória, com suas imagens recriadas, que desvelam o ser do próprio homem.

Um dos fundamentos da teoria Heideggeriana sobre a linguagem – mais precisamente em sua obra *A Caminho da linguagem* - é que, a poesia, linguagem não instrumentalizada, constrói um mundo em um terreno virgem, lugar de retorno ao pensamento original. Para o filósofo, a poesia encaminha o ser humano a realizar uma experiência com a linguagem, podendo, dessa forma, voltar a usufruir da experiência original do pensamento, uma vez que “o

que se diz genuinamente é o poema” (HEIDEGGER, 2003, p. 12), somente no poema é possível encontrar a fala da linguagem. Essa mesma linguagem, para Heidegger, é a essência originária da verdade que abre sentido ao homem,

A poesia, segundo Heidegger, revela o sentido das coisas ao criar um mundo, onde “mundo” não significa a totalidade dos fatos, mas sim um espaço de sentidos que aloca ao homem e às coisas seus lugares apropriados. (HARRIES, 1992, p. 91)

A linguagem, para Heidegger, é a morada do ser, dá um lugar próprio ao homem e às coisas. Tradicionalmente, o ser é sinônimo de existência. Entretanto, para o Heidegger de *Ser e tempo*, o ser é a contraposição de uma coisa ao nada. O ser não pode ser definido tampouco se abre a determinações em seu sentido *por* nem *como* outra coisa. O ser só pode ser delimitado a partir de seu sentido como ele mesmo, como nos confirma Emanuel Carneiro Leão na apresentação da 7ª edição de “Ser e tempo”, de Martin Heidegger (1998, p. 14):

...O ser sempre se esquia e desvia em todos os desempenhos de apreendê-lo, em qualquer esforço por representá-lo e defini-lo. Pois tudo que fazemos ou deixamos de fazer serve para nos distanciar. E nunca terminamos de nos afastar. Pois não temos escolha. Somos colhidos pela tração do retraimento. E, na força desta tração, significamos o sentido do ser. Por isso, só nos resta encarar de frente o ser no movimento de seu sentido a fim de não perde-lo de vista e esquecer-lo nas obnubilações do tempo. Os percalços e peripécias do tempo nos proporcionam o horizonte de doação do sentido que se dá, na medida em que se retrai.

A manifestação de sentido do ser se dá pelo movimento de esquia do próprio ser, isto é, o ser não pode ser explicado nem seu problema solucionado, mas é nessa não resolução que se apreende o seu sentido. No poema, a manifestação de sentido que surge constitui o pensamento poético em torno dessa cidade da memória. A poesia mostra imagetivamente que a falta de sentido direto para a cidade da infância resulta de sua recriação pela memória. Aquele *ente* do passado não faz mais parte de uma realidade concreta, a sua recriação pela memória transforma-se, no poema, em elemento decisivo para o desvelamento do ser do homem. Nesse sentido, para além das características geográficas e estruturais, a cidade do passado, presentificada

pela memória poética, tem uma característica conceitual *circular* determinante da reflexão central sobre a memória no poema. A imagem sugerida pelo ritmo dos versos repetitivos “Uma cidade é uma cidade é uma cidade” é algo como um círculo. Esse vazio conceitual abarca uma totalidade circular constante. Todavia, a circularidade ainda não completa fundamentalmente o sentido imaginário-geométrico<sup>38</sup> da cidade poética da memória. Pensemos numa espiral, cuja característica de movimento circular se torna evidente. O inacabamento, a tautologia, o fim e o recomeço sempre iguais e desiguais. Tudo isso é rítmico. Esse ritmo espiralar conduz-nos, como um prelúdio - uma preparação à interpretação - à reflexão reveladora da verdade existencial humana.

O que é uma cidade? O sentido está nos vestígios espiralares deixados pelo ritmo. Sendo ritmo temporalidade emanando, essa cidade da infância, que está envolta pelo tempo e pela memória, é uma (co)marca que determina e *marca* a vida, concernente tanto à concepção de abrigo inicial que ela suscita quanto à conscientização da temporalidade finita-infinita, pela memória. Nesse sentido, a concepção poética dessa cidade vai de encontro ao próprio ser do homem: não é o que foi ou que está sendo desde que foi, mas o que vai se fazendo. Para Heidegger, a questão do sentido do ser é colocada tendo como agente questionador o que ele chama de *Dasein*. Assim, quem faz a pergunta sobre o sentido do ser somos nós mesmos. Benedito Nunes (2002, p. 11) assinala que quando fazemos essa pergunta “se estabelece uma relação circular entre quem questiona e o questionado, entre quem interroga, o ente que somos, e o ser interrogado”.

Considerando que a memória, na esteira Agostiniana, é a condição-base do entendimento e do conhecimento de si, alocada como fundamento da identidade humana, e que se constitui como a possibilidade de uma presença, pode-se afirmar que, ao se questionar sobre o SER de uma recriação da memória, o sujeito lírico questiona sobre seu próprio ser. Ora, se a memória é uma totalidade relacional que põe o homem em face de si mesmo, a indagação

---

<sup>38</sup> Geométrico aqui, não se refere a uma característica concreta da forma, mas a *forma-imagem* da apresentação poética da cidade que nossa análise propõe.

subentendida é uma abertura de possibilidades de descoberta de si mesmo a partir do ser daquela cidade com alma de pedra, emparedada na memória.

Nessa perspectiva, o tópico seguinte apresentará as proposições poéticas que dizem o algo mais da cidade da infância, considerando que, uma *coisa* quando apresentada como uma *coisa* transcendente é alocada em um espaço de sentido. Tal espaço institui o modo como se apresentam as coisas, o SER das coisas, nas acepções Heideggerianas. Lembrando que “ser” aqui não se refere à existência, mas à maneira como as coisas existentes se tornam presentes” (HARRIES, 1992, p. 172).

A cidade poética não está fundamentalmente presente no mundo exterior, mas na memória que a presentifica e na linguagem que a nomeia originariamente. Aquela cidade do passado, recriada na memória pela imaginação, faz-se presente no poema, cuja linguagem metafórica movimenta um desvelamento do ser. O que essa cidade da memória pode dizer sobre o homem, utilizando como artifício a própria memória? Algo que transcende a linguagem? A revelação poética não só diz a cidade, diz também algo mais sobre a memória e sua dimensão existencial. Podemos alcançar o lado semântico dessa revelação. Vamos às metáforas!

### 3.2. METÁFORAS POÉTICAS: A MEMÓRIA DA CIDADE

...Deserdado, tanto  
te procurei em tantas imagens  
que o devaneio deságua. Pedra,  
reluzes na caligrafia amputada.  
[...] agora, sim, te vejo translúcida  
e tangível no rio deste luto inextinguível.  
(BARBOSA FILHO, 2012)

A relação do sujeito lírico com a cidade da infância é expressa por uma angústia ante a própria existência poética, a dilacerante capacidade de reter no verso “o imoto tempo” e de vê-lo esvaír-se na ambiguidade das palavras e das imagens finitas e eternas. Assim, caminharemos sobre as veredas de calcário da “Comarca das Pedras”, enfatizando uma rede de imagens metafóricas que recriam a cidade do passado, sustentadas por uma imagem central, uma

metáfora de raiz, exposta desde o segundo capítulo: a pedra. Nesse sentido, pode-se afirmar que as metáforas que recriam a cidade conceituam a própria memória e se acumulam às outras metáforas atribuídas especificamente a essa temática.

No presente tópico focaremos nossa análise tanto nas imagens que a criação poética capta da memória quanto no próprio movimento existencial da memória que, sutilmente, o poeta expõe no texto. Refletindo em torno dessa (re)criação poética que, através das imagens do passado presentificadas e do próprio movimento de presentificação, diz algo a mais a respeito do ser do humano enraizado na criação poética da memória. Apesar de a pedra ser imagem predominante no poema, em algumas partes a criação poética se vale de outras imagens ricamente significativas que, ora se distanciam daquela imagem central, formando um par oposicional, em nossa análise interpretativa: água X pedra; ora convergem multiplicando os sentidos: cruz, cobra, deserto, bússola, sol, sombra, terra X pedra. Assim, sem nos atermos a exaustivas análises interpretativas, eis algumas dessas manifestações metafóricas da cidade,

#### *Cruz*

Tua cidade  
É como uma cruz partida,  
Uma cruz pesada, uma cruz  
Doída.

#### *Cobra*

Tua cidade  
Se alonga como uma cobra magra.  
É infecunda e é faminta

#### *Deserto,*

Alarga-se como um deserto  
Para o nada, e no deserto  
De si mesma acaba.

#### *Bússola*

Norte, Sul, Leste, Oeste,  
Tua cidade  
É tua bússola

#### *Personificação humana*

(A ladeira desce do alto  
E te abre a barriga de mulher deitada  
No leito roxo das trevas.

As casas espiam das janelas  
Os namorados mortos  
Os que pastam suicídios  
Os que esboçam, inevitável,  
Os carvões do crime.

As ruas se estendem  
Como os músculos de uma procissão  
Doente  
Ao som de lubriscos  
Dobrados  
Que a cartilagem do tempo estragou.

Mais uma vez e sempre, *Pedra*,

Aquela cidade  
Com alma de pedra  
É a mó da saudade  
Lembrança que medra  
[...]  
Tua paisagem, geografia primeira,  
São montanhas de pedras desterradas,  
Namorada do sol, enamoradas  
Nuvens da memória derradeira.

As imagens da cidade de pedras medram – crescem, se ampliam e se multiplicam. Essas recriações concentram em *pedra-medra* um poder que *amedronta* o sujeito lírico (embora, “medra” signifique literalmente crescimento, e não medo). Essa cidade manifestada nos possibilita pensar o “algo mais” que a memória suscita. Cada uma dessas manifestações são pequenas pedras que fazem parte da grande pedra que é a comarca. Elas são fruto de uma memória consciente em face de uma existência dilacerada. Tais manifestações metafóricas da memória no poema opõem-se à tautologia vazia da tentativa de conceituação da cidade alocando o verbo SER em toda a parte I.

Antes dos versos que dizem o ser da cidade metaforicamente, na parte II do poema expressa-se uma dinâmica da memória que revela o movimento poético temporal que traz a imagem do passado ao homem: a ação que a aquela cidade – ainda - exerce sobre o sujeito lírico,

Uma cidade  
Me acompanha vida afora  
Como a sombra acompanha o homem,

Como a dor enlouquece o homem,  
Como o cão é fiel ao homem.

(*A Comarca das Pedras*, II, p. 192)

Se antes o sujeito falava de dentro da cidade, mas não a apreendia em seu ser - ele estava nela, ela não estava nele - agora, ele fala de fora e aquela comarca está dentro dele, como uma marca<sup>39</sup>. Note-se que o verbo ACOMPANHAR diz respeito à ação sofrida pelo homem em relação à cidade. Essa imagem da memória caminha, não em direção ao homem, ele não a traz de volta. Ela caminha junto dele, pois há uma relação de companhia, de parceria, poderíamos até dizer de um caminhar *lado a lado*. O sujeito lírico compara essa companhia da cidade à sombra: segunda natureza do homem e das coisas<sup>40</sup>, assim, o movimento presentificador da cidade é comparado à alma do homem, sua sombra, sinal de sua existência e de sua mortalidade<sup>41</sup>. Dessa forma, a imagem, ou mais precisamente o movimento que traz a imagem ao homem, parece ser algo mais próximo do que uma simples companhia lado a lado, como mostram as duas últimas estrofes dessa parte,

Uma cidade  
se espalha em minhas veias  
como as águas de uma barragem destruída  
como o chumbo da morte pela vida,  
como o cupim que a madeira rói e arruína.

Uma cidade  
Se espalha em minhas veias  
Como sangra a água de um açude,  
Como se entrega o morto ao ataúde,  
Como a lágrima que a todos se destina

(*A Comarca das Pedras*, II, p. 192)

Há uma diluição daquela tautologia “uma cidade é uma cidade é uma cidade”, onde tudo cabe, no homem. Os enigmas da memória começam a ser revelados nesses trechos e a cidade indizível abre-se em possibilidades de

---

<sup>39</sup> Na parte VIII, o sujeito lírico enfatiza: “Para se ter/ uma cidade é preciso/ estar longe dela./ quanto mais longe dela,/ mais uma cidade é mais/ que uma cidade./ e ter uma cidade/ não é percorrê-la, / em seus mapas e relevos./ é tê-la por dentro, / emoldurada ...” (*A Comarca das Pedras*, VIII, p. 199)

<sup>40</sup> À essa característica de sombra, Chevalier e Gueerbrant (2012) agrega outras: atributo de mortalidade, orientação, alma, imagem, existência espiritual, ser-alma, o que se opõe à luz. Todas essas definições clarificam o sentido da metaforização.

<sup>41</sup> As demais imagens convergem para o sentido de companhia, existência e mortalidade. A cidade acompanha o homem como um cão o faz. De acordo com o dicionário de símbolos, o cão é o guia do homem na noite da morte e seu simbolismo emerge da ideia de fim, de mundo subterrâneo.

(des)velamento, a partir de sua materialização linguística firmada nas metáforas poéticas nos versos posteriores. Partindo desses apontamentos, algumas questões surgem e outras permanecem: Quais possíveis sentidos o movimento poético-existencial da memória pode atribuir à cidade? Qual o sentido do SER dessa imagem da memória - e da própria memória - que nos possibilita entrever o sentido do SER do homem no processo de criação poética?<sup>42</sup>

A cidade da memória apresenta-se como uma construção identitária que se entrelaça no homem, uma vez que a imagem e o re(criador) da imagem estão afetados por um fenômeno. A *mnemé* na metáfora faz da simples vivência em uma cidade da infância transformar-se em um movimento poético existencial, em que se vê o angustiar da recordação. Torna-se cada vez mais evidente que, ao falar de sua cidade da infância, o sujeito lírico desvela enigmas da própria memória, possibilitando o desvelamento de si próprio, do próprio ser do homem. A interligação “genética” entre a memória do passado e o sujeito lírico: “uma cidade/ se espalha em minhas veias” condiz com a afirmação de Santo Agostinho de que a memória possibilita ao homem o encontro consigo mesmo, sendo essa memória consciência da possibilidade de si: passado, presente e futuro, que são as três faces da mesma presença. A memória viva no poema não se constitui apenas como um repositório de imagens, o que se verifica é uma memória que presentifica a realidade de outrora; essa presentificação ocorre dentro do próprio homem.

Conforme pudemos apreender da leitura Agostiniana da memória, devido a essa tripartição do tempo presente, a memória revela uma gama de possibilidades temporais que põe o homem frente a frente com sua própria existência. Quando o sujeito lírico diz: “Uma cidade se espalha em minhas

---

<sup>42</sup> Talvez os questionamentos feitos fiquem em aberto continuamente. Possivelmente a questão sobre o sentido do ser da cidade não seja resolvida. A metáfora possui um lado não semântico, portanto, metáforas genuínas não se podem traduzir (RICOEUR, 2009, p. 76). O que se pode é exaustivamente parafraseá-la sem que o sentido inovador seja efetivamente traduzido. O que se propõe, portanto, são comentários acerca das manifestações metafóricas da memória em relação ao ser da cidade, levando-se em conta os sentidos simbólicos de algumas metáforas, para assim podermos chegar à margem, ainda nebulosa, dos sentidos que a linguagem metafórica exprime e vivenciarmos o desvelamento que a linguagem, morada do ser (HEIDEGGER, 2003), pode oferecer. O fruto dos comentários sobre as manifestações da memória é um parecer poético sobre a própria memória e seus enigmas presentes no movimento poético-existencial que ela exerce.

veias”, o que está em causa é a possibilidade viva da presentificação: o tempo ganha corpulência existencial quando a cidade se espalha dentro do homem formando uma estrutura enigmática: não **foi** ou **será**, o tempo simplesmente **faz-se**. Ele faz-se dentro do homem que se lembra, dentro de um poema que vivifica o passado no presente. Essa possibilidade de ser do tempo nos abre um caminho para a investigação de ser do próprio homem, desvelado no poema.



“A presença resgata o ser” (PAZ, 2012, p. 159)! O ser é o estar presente. O não ser é o não estar presente. Aquela cidade do passado torna-se, juntamente com o mundo, nas palavras de Paz: “impenetrável, ininteligível e inominável, caindo pesadamente sobre si mesmo”. Essa cidade, o mundo criado pelo poeta,

...de repente se levanta, sobe, voa ao encontro da presença. Está imantado por uns olhos, suspenso em um misterioso equilíbrio. Tudo havia perdido o sentido e já estávamos à beira do precipício da existência bruta. Agora tudo se ilumina e ganha significação. A presença resgata o ser. Ou melhor, arranca-o do caos em que estava afundando, recria-o. Nasce o ser do nada. (PAZ, 2012, p. 159)

Aquela cidade que *é uma cidade é uma cidade é uma cidade* “impenetrável, ininteligível e inominável”, porque tende a não ser, porque já foi, é impulsionada a SER, *fazendo-se* no poema e conduz a um desvelamento dos enigmas da memória. O ser é resgatado pela presença que a memória possibilita. Considerando, juntamente com Karsten Harries, que “um poema deve revelar algo de importante e, desse modo, ajudar o indivíduo a determinar qual será seu lugar no mundo” (1992, p. 91), pode-se afirmar que esse movimento de conquista do ser nos faz voltar o olhar para aquilo que revela algo através da linguagem metafórica.

Nos versos, “Uma cidade se espalha em minhas veias como as águas de uma barragem destruída// Uma cidade se espalha em minhas veias como sangra a água de um açude”, pode-se analisar o esquema metafórico que o poema potencializa:

- a) Uma cidade se espalha em minhas veias

[como]

b) As águas de uma barragem destruída// Sangra a água de um açude

Considera-se que a metáfora é o resultado da tensão entre dois termos em um enunciado. Conforme a tese de Ricoeur, nenhum dos termos pode ser considerado um desvio do sentido literal das palavras, mas o funcionamento real da operação predicativa na frase. Nesse caso, cada termo coexiste conjuntamente gerando uma identidade final, produto da tensão entre ambos. Assim, A coexiste em razão de B, B não reduz nem transmuta a singularidade de A. A cidade (que se espalha nas veias do sujeito lírico)<sup>43</sup> é [como] as águas de uma barragem/ é [como] a água de um açude que sangra. Na realidade apresentada A é B. Semelhança e ambiguidade.

A percepção de semelhança entre os termos é instaurada pela própria imaginação criadora, produtora de uma nova pertinência semântica. Janilto Andrade (2001) analisa com maestria essa imagem da segunda parte do poema de Hildeberto. Encontramos em sua análise algo parecido com o que consideramos o ponto seminal do sentido metafórico nos versos. Ele postula que o poeta, nesses versos, recorreu a uma semelhança de comportamento constituída pelos termos “cidade-barragem” e “cidade-açude”, o crítico afirma que,

Uma barragem destruída e um açude que sangra vão preenchendo córregos, várzeas e campos. Semelhantemente, a lembrança-presença da cidade natal toma conta de todos os *recantos* do texto e, *recolhida* no espaço do poema, ao *preencher* estrofes, versos e fonemas, sangra em poesia. Lemos “as águas de uma barragem destruída” e “a água de um açude” (que sangra) como construções redundantes que, ao se intensificarem reciprocamente, adensam significativamente a mesma imagem. (ANDRADE, 2001, p. 217,218)

A tensão ocorre entre as duas interpretações opostas que sustenta a metáfora, assim, “a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem admite e exalta todos os valores das palavras, sem excluir os significados primários e secundários” (PAZ, 2012, p. 113). Nessa perspectiva, não é a palavra cidade que coexiste com os termos subsequentes:

---

<sup>43</sup> É importante salientar que o que está em causa nesses versos é o movimento poético existencial da memória, é esse movimento - “que se espalha”- que se assemelha aos termos subsequentes.

barragem e açude, mas a ação que traz a cidade às veias do sujeito do poema: é uma metáfora dentro de outra metáfora. A tensão provocada entre os termos diz-nos algo de novo acerca daquela realidade do passado, mas diz-nos muito mais acerca da memória e do movimento dinâmico que está por trás da memória: o tempo. É possível dizer que “a imagem diz o indizível” (PAZ, 2012, p. 112), ela diz o que a linguagem direta não pode dizer. Nesse sentido, afirma-se que a linguagem poética recupera a sua exuberância original, constituída pela pluralidade de significados. Essa volta da linguagem à sua natureza original atua conjuntamente com outra operação poética da própria linguagem: esta, tocada pela poesia, deixa de ser linguagem. Octávio Paz (2012, p. 117) afirma:

O poema transcende a linguagem [...] O poema é linguagem – e linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversa -, mas também é algo mais. E esse algo mais não é explicável pela linguagem, embora só possa ser atingido por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a transpassa.

Na parte II do poema a sombra, o sono e, principalmente, a água – associada ao sangue, pela relação sonora sangue-sangra - atuam como o oposto da construção predominante a que o poeta recorrerá nas partes seguintes. Em oposição à memória-pedra, a memória-água constitui alguns elementos interpretativos que apontam à primeira vista para a destruição ao invés da conservação. Vejamos: como aponta Janilto, a lembrança-presença percorre todos os recantos do poema, uma vez que se espalha pelas veias do sujeito lírico e este é considerado o próprio texto, em uma perspectiva moderna. Nessa memória poética<sup>44</sup>, a presença da cidade se automatiza numa realidade em que vida e morte unem-se em um só movimento. A cidade se presentifica no poema por um movimento comparado à água que arrasta, que destrói, que sangra (derrama). Entretanto, mesmo remetendo à destruição e à morte ao corpo porque se esvai, anuncia possibilidade de vida, de reinvenção – Volta-se à riqueza da ambiguidade: “memória doída e reinventada”! O sujeito lírico busca na memória vida, “algo mais” que a cidade engendra. Mesmo encontrando morte e dor e tristeza na concretização do transcorrer temporal,

---

<sup>44</sup> É necessário ressaltar a importância de se considerar também a intenção do autor, embora se afirme a autonomia semântica do texto. Para que este não se reduza à característica falaciosa do texto absoluto, as duas perspectivas devem ser consideradas em seu aspecto tensional.

busca vivacidade no movimento dinâmico da memória. Se a cidade (que se espalha nas veias do poeta e do poema) sangra, faz isso porque é memória, memória viva que anuncia vida e também morte. Memória que sangra sem parar e que dá à metáfora sentido existencial, “libertando-a de uma simples remissão a uma realidade objetiva apriorística possivelmente existente” (ANDRADE, 2001, p. 218). A realidade objetiva da metáfora poética é ela mesma, pois o poeta cria realidades possuidoras da verdade de sua própria existência, afirmando que “as suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, embora pareça um disparate, nos revela o que somos de verdade.” (PAZ, 2012, p. 113). A memória não é passível de exaustivas conceituações, mas é apresentada pela metáfora poética. O poema é memória que sangra: gotejar de vida, enxurrada de existência.

A partir da parte III, há um sutil rompimento com essa imagem da liquidez da água que sangra. Agora, ao falar da cidade do passado, o sujeito lírico remete-se àquela imagem central desse e de outros poemas: a pedra.

Aquela cidade,  
Com alma de pedra,  
É a mó da saudade,  
Lembrança que medra

Na tua memória,  
Mutilada fonte  
Da muda história  
Perdido horizonte.

(*A Comarca das Pedras*, III, p. 193)

Nos versos anteriores, o movimento de presentificação da memória assemelha-se às águas de uma barragem destruída e as de um açude que sangra. Na parte III, a própria memória, ou seja, o conjunto de imagens que a compõe, é assemelhada a uma fonte mutilada. A memória é uma recriação do real. Entretanto, sua fonte histórica é mutilada: parcialmente destruída. A imaginação produz, no tempo, uma nova maneira de expressar os fatos do passado. As águas que sangram destroem a barragem, destroem a fonte. O que resta: o novo, o diferente, em contato com o mesmo. O movimento devastador da memória cria uma nova realidade: uma cidade com alma de pedra. O que mais se pode dizer dessa imagem? Essa cidade, cujo SER é procurado na memória pelo sujeito lírico, tem alma de pedra (Parte II), tem

serras de pedra (Parte IV) como corpo e [quase] tudo o que a constitui é pedra (Parte XIV).

O que é uma cidade para o sujeito lírico? A cidade apresenta-se como pedra. A cidade é pedra. A imagem da memória é “um rascunho de pedra lascada” (parte VI). A pedra é dor e conservação. Sofrimento e esperança. Morte e vida. Tudo e nada,

Aquela cidade  
É tudo e é nada

(*A Comarca das Pedras, VI, p. 197*)

A totalidade da imagem da memória também é nada. A ambiguidade se apresenta. A cidade é pedra, pois a memória a petrificou. Essa imagem remete tanto à durabilidade que a própria memória possibilita pela presentificação, quanto ao aspecto de dureza, peso, dor e pó que constituem não apenas a cidade seca, mas a própria conscientização de perda que a memória possibilita. A pedra manifesta-se no todo e possibilita aproximações semânticas com algumas partes do poema. Na parte VI, o poeta prossegue:

Tua cidade  
É como uma cruz partida,  
Uma cruz pesada, uma cruz  
Doída.

(*A Comarca das Pedras, VI, p. 197*)

A carga simbólica de algumas palavras nos versos acima expande os sentidos da imagem da memória e da própria memória. Como mencionamos acima, a cidade [com alma] de pedra tem sua existência constituída por sua característica pétrea, mas as outras características se desenrolam e se multiplicam semanticamente – lembremos a imagem espiralar que sugerimos anteriormente.

Nessa estrofe, a cruz é uma imagem repleta de significações de dor e de morte. Se fôssemos nos enveredar pelos caminhos do psicologismo, a cidade seca do interior paraibano estaria aqui, precisamente representada. No entanto, associar a metáfora unicamente à caracterização de uma realidade objetiva seria uma fatal mutilação tanto das metáforas quanto da imagem poética da memória: a cidade, e, conseqüentemente, do próprio poder

imagético enriquecedor da memória na poesia. Para além de uma significação de dor e morte que caracterizariam uma terra seca interiorana, os símbolos presentes nos versos acima, bem como em todo o poema, nos dizem algo mais sobre a cidade da memória e sobre a própria memória.

Tua cidade  
É como uma cruz partida,  
Uma cruz pesada, uma cruz  
Doída.

(*A Comarca das Pedras, VI, p. 197*)

A cidade, que está na memória é [como] uma cruz. A cruz é pesada e doída como a cruz de Cristo o era, por exemplo. Entretanto, a simbologia da cruz é tão universal e totalizante<sup>45</sup>, que ultrapassa os sentidos de maldição ou sofrimento justificavelmente comparados a uma cidade pequena e seca. A multiplicidade de sentidos da simbólica da cruz não é absoluta, tais sentidos não se excluem entre si. Portanto, o que complementa os sentidos inculcados na mentalidade moderna é o fato de que a cruz é o terceiro dos quatro símbolos fundamentais: o centro, o círculo e o quadrado. Da mesma forma que o quadrado, ela simboliza a terra e é a base de todos os símbolos de orientação “nos diversos níveis de existência do homem” (CHEVALIER e GUEERBRANT, 2012, p. 309). A cruz é uma imagem que se frutifica na memória, dada sua associação simbólica com a terra. O imaginário põe a memória, literalmente, em uma grande encruzilhada, devido às correlações complexas da simbologia da cruz com outros símbolos fundamentais, o que nos fornece uma possibilidade de apreensão desse símbolo e de sua relação com a terra sofrida da infância fincada na memória doída.

Chevalier e Gueerbrant atestam que a cruz estabelece uma relação com o centro, o círculo e o quadrado,

Pela interseção de suas duas linhas retas, que coincide com o centro, ela abre o centro para o exterior; inscreve-se no círculo, que divide em quatro segmentos, engendra o quadrado e o triângulo quando suas extremidades são ligadas por quatro linhas retas. (CHEVALIER e GUEERBRANT, 2012, p. 309)

---

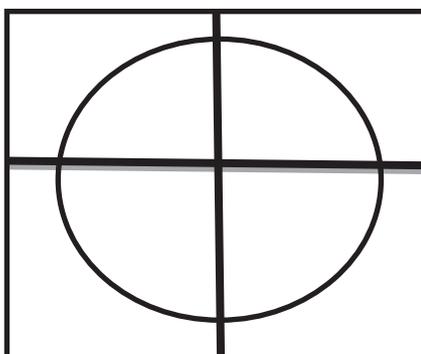
<sup>45</sup> Ora, o cristianismo enriquece essa simbologia, mas, não é a significação proeminente. “A cruz é um dos símbolos cuja presença é atestada desde a mais alta antiguidade” (Chevalier e Gueerbrant).

A cidade da memória é essa cruz, esse peso dorido, cujo centro é o lugar para onde converge a totalidade do universo, ela é o céu e a terra<sup>46</sup>, ponto de ruptura entre o tempo e o espaço. Ela é partida, é pesada, é doída (cobra magra, infecunda e faminta<sup>47</sup>). Ao passo que é possibilidade de reinvenção, de revelação, de orientação, de vida:

Norte, Sul, Leste, Oeste  
Tua cidade  
É tua bússola.

(*A Comarca das Pedras*, VI, p. 197)

A cidade da memória é o ponto central onde se confundem tempo e espaço, onde se intermedeia as relações do universo:



O ponto de interseção comum, no centro, representa a “grande encruzilhada do imaginário.” (CHEVALIER e GUEERBRANT, 2012, p. 309), lugar poético onde a memória reinventa a vida. A dor e o peso da cruz associam-se à destruição da identidade primeva da cidade: serenidade e abrigo inicial. Ao ser lançado à ação tirânica do tempo, na via crucis da existência, o homem percebe que não tem mais volta, já é muito tarde para reabitar o início, ele já passou. É nesse momento que a memória conscientiza, a partir do instante em que o homem sabe, “sua tragédia começa”, começam as “noites de Getsemani” (CAMUS, 2013, p. 123). Nessa hora de sua conscientização reconhece o laço que o liga ao mundo: a memória e a imaginação. Isso é tudo o que lhe resta para que reencontre a proteção

---

<sup>46</sup> O céu limpo e vazio/ É um oceano suspenso / Sobre as pedras. // As pedras, ermas e eternas,/ São as nuas muralhas / da terra. //A terra, avara e parca,/ É dos homens o rude / relicário. (*A Comarca das Pedras*, VIII, p. 199)

<sup>47</sup> “Tua cidade/ se alonga como uma cobra magra./ é infecunda e é faminta” (*A comarca das Pedras*, VI, p. 197)

primeira da existência, o movimento dinâmico traz a imagem metafórica do passado vivo no presente, fazendo-a espalhar-se pelas veias do poema. O verme da conscientização que habita o homem, que deveria ser o seu tormento “consoma, ao mesmo tempo, sua vitória” (CAMUS, 2013, p. 123). É aí onde está a vitória da vida: na capacidade ambígua e dinâmica da memória poética!

### 3.3 A CIDADE DAS PEDRAS INFINITAS: ESPAÇO IMAGINÁRIO DA MEMÓRIA

Incha dentro de mim  
A lua cheia que não há no céu.  
(BARBOSA FILHO, 2012)<sup>48</sup>

A memória constrói, na linguagem poética, amplas possibilidades de ser. Tais possibilidades fazem emergir espaços imaginários que congregam em si um grau de distanciamento/proximidade<sup>49</sup> específico da memória. Quando, ao se lembrar da cidade da infância, o sujeito lírico diz “é outra cidade a minha cidade”, o espaço (re)criado é demarcado nos limites do imaginário e é aberto à possibilidade de se chegar às possibilidades de ser. O poder de (re)criação da memória provém da característica dessa última que concentra o pensar do que realmente se deva pensar, aquele impensado “algo mais” que remete ao ser originário da imagem da memória, e não o pensado que remete a conceitos dotados de cotidianidade. As (re)construções que a memória propicia concentra o próprio ser de perdas que é a memória; “toda memória é perda” (*caligrafia das léguas*, 2012, p. 248). Concentra também a lonjura que se reveste da “minhade”<sup>50</sup>- “para se ter uma cidade é preciso estar longe dela/

---

<sup>48</sup> Verso do poema intitulado “Analogia”, do livro *A geometria da paixão*.

<sup>49</sup> Heidegger nos esclarece algo sobre essa questão do distanciamento e da proximidade: “...e, no entanto, a supressão apressada de todo distanciamento não lhe traz proximidade. Proximidade não é pouca distância. O que, na perspectiva da metragem pode estar perto de nós, no menor afastamento, como na imagem do filme ou no som do rádio, pode estar longe de nós, numa grande distância. E o que, do ponto de vista da metragem, se acha longe, numa distância incomensurável, pode-nos estar bem próximo. Pequeno distanciamento ainda não é proximidade, como um grande afastamento ainda não é distância.” (HEIDEGGER, 2002, p. 143)

<sup>50</sup> Conforme Ricoeur (2007) um dos traços que caracteriza a memória como um fenômeno individual – na tradição do olhar interior – é o fato de ela ser algo radicalmente singular: são as

quanto mais longe dela,/ mais uma cidade é mais/ que uma cidade” (*A comarca das pedras*, VIII, p. 199) – Essa distância que tanto aproxima, suscita a mágoa – “E essa mágoa, riacho que deságua/ na solidão das lajes mais tristonhas,/ nas grotas fundas, grutas mais bisonhas/ que tece a fantasia em sua anágua” – essa mágoa “tece também sua memória vã/ o pacto entre o real e a ficção/ mal se rompe a epiderme da manhã.”

Nesses termos: a memória propicia as reconstruções, dotadas de perdas, distancia/proximidade e a mágoa, esta última, por sua vez, reveste a (re)construção da memória “no pacto entre o real e a ficção”. A recriação poética da memória é o que se faz afirmar: “é outra cidade a minha cidade”. É essa mesma admiração que domina o homem que olha para sua terra natal e não a reconhece mais. A distância física pode ser nula, mas a sensação de distanciamento predomina. Entretanto, não é essa relação que os versos “é outra cidade a minha cidade” suscitam. O que se expõe nesses versos é a possibilidade de (re)criação da memória que reveste a imagem de total proximidade firmada no distanciamento. Nesses termos, pode-se dizer que a memória ativa a possibilidade de um pensamento<sup>51</sup> que relaciona o homem ao seu ser, sendo que o pensar é estar na compreensão originária das coisas. Esse desvelamento é o que dá voz à mágoa angustiada dita no poema, uma vez que a memória possibilita ao homem realizar a sua humanidade sobre a qual vive e morre e reconhece sua dinâmica própria: “na pre-sença, a angústia revela o ser para o poder ser mais próprio, ou seja, o *ser-livre para* a liberdade de assumir e escolher a si mesmo” (HEIDEGGER, 1998, p. 252). O poema é a angústia apresentada e vivenciada pelo homem, cuja possibilidade de pensar ultrapassa os âmbitos da representação<sup>52</sup>.

---

“minhas” memórias e não as do outro. Aquela imagem do passado é minha, portanto, “quanto mais longe” da cidade “mais uma cidade é mais que uma cidade”. É isso o que o filósofo nomeia de minhacidade;

<sup>51</sup> Nossa concepção de pensamento toma como base as postulações de Heidegger em “Carta sobre o humanismo” (2005) e “ensaios e conferências” (2008). Não desenvolveremos teórica e metodicamente a tese Heideggeriana sobre o pensamento, mas nos valeremos do teor de suas análises para o propício desenvolvimento de algumas de nossas últimas questões.

<sup>52</sup> A possibilidade de um “pensar” não representacional constitui algumas das postulações Heideggerianas. Essa possibilidade significa deixar que algo se manifeste em seu próprio modo de ser, que seja em todo seu vigor: “O homem pode pensar à medida que tem a possibilidade para tal. Tal ser-possível, porém, ainda não nos garante que o possamos. Pois ser na possibilidade de algo, quer dizer: permitir que algo, segundo seu próprio modo de ser, venha para junto de nós; resguardar insistentemente tal permissão” (HEIDEGGER, 2008, p.

A angústia é uma das vias que nos levam ao encontro de nós mesmos, disposição de abertura para o ser. Em determinado instante da vida, o homem se descobre como “a terra adubada no feno da memória”, devastado, desolado, seco e agoniado, pois, “ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si” (RICOEUR, 2007, p. 107). Nem ele, nem ela são mais os mesmos, estão interpostos na condição prévia do nada,

A serra devastada, a terra  
Desolada, a poeira, o fim  
Do mundo, a seca e o ossuário  
Da agonia

(*A Comarca das Pedras*, V, p. 195)

Visão dilacerada, faz o homem reconhecer que “nada” é “mais triste que a terra nua”, “nua d’árvores, mas de sol vestida,/ coberta de nuvens dilaceradas” (*A Comarca das Pedras*, X, p. 202). O ser surge do nada. O homem dá um “salto”<sup>53</sup>, sai dos domínios habituais do conceito e não vê mais uma cidade como uma cidade. Ela é o impensado e é esse impensado que possibilita o pensamento. Devastada, desolada, finita, seca e agoniada. Essa é sua terra, essa é a cidade da infância. O “salto” abre caminho para a situação mais originária do homem: abertura para o ser.

Heidegger (2008) afirma que o lugar para onde saltamos é o solo onde vivemos e morremos, ou seja, nesse solo o homem afirma a sua humanidade e é conduzido para o ser. Tudo que ficou naquela cidade do passado representa a morte em vida, mas a memória, embora seja morte – afirmação da perda - é a vida que emerge dessa morte e recria tudo: “O avô morreu/ o pai morreu/ os casarões envelheceram,/ mas as pedras ainda fazem coro/ no gume das serras” (*A Comarca das pedras*, V, p. 196). A transcendência humana está

---

111). Essa permissão de que algo seja segundo seu próprio modo de ser pontua que nenhuma realidade se acaba na rigidez funcional de um conceito, mas que permanece impensada. É esse impensado que se constitui como a própria possibilidade do pensar.

<sup>53</sup> Para Heidegger, o começo do pensamento compreende um salto. A angústia é um dos dispositivos de abertura para o ser – na visão Kierkegaardiana, ela é o próprio salto no nada. O pensar afasta-se do ente que lhe é familiar- sem o abandonar – para restaurar dessa forma o enigma do ente. N’A Comarca das pedras, o pensamento suscita esse movimento de afastamento e aproximação.

posta nessa possibilidade dupla de perda e recriação – morte e vida<sup>54</sup> desdobrados nos próprios domínios da existência. Para esse desvelamento propiciado pelo salto, serve a memória e seu estrume: “...Aroeiras,/ terra nua, crua, de sol crestada,/ adubada no **estrume** da memória...”- que desnuda o tempo e fertiliza a terra da existência. Possibilita a recriação, na linguagem, daquilo que não mais É, pois o próprio SER vige nesse não ser da cidade: “Ser não se contrapõe, de forma alguma, ao não-mais-ser e ao ainda-não-ser. Tanto o não-mais-ser quanto o ainda-não-ser pertencem ao vigor de ser” (HEIDEGGER, 2008, p. 161).

A cidade que é outra cidade alimenta a memória de suas imagens com esse não mais ser que o ser torna vigente e possibilita a vigência do ainda não ser, trazendo à linguagem, pelo pensamento, a palavra impronunciada do ser (HEIDEGGER, 2005). Heidegger pontua que a memória pensa o pensado, pois é “o pensar concentrado da lembrança do que cabe pensar, é a fonte da poesia” (HEIDEGGER, 2008, p. 118). Assim, toda criação poética surge quando se cultiva o pensar da lembrança. Nesse sentido, o pensado provém da memória, que é o pensar da qual se funda o próprio poetar e com ele toda a arte. Assim, a memória cria uma cidade outra, próxima, mas distante, pois é a *minha cidade*. Esse espaço imaginário outro, recriado a partir de um espaço familiar, sustenta, em suas imagens, o pensado da memória, cujas características se enunciam na palavra de pedra, aspecto fundante da memória pétrea da cidade das pedras,

A cidade das pedras infinitas,  
Cobertas de nuvens dilaceradas,  
Atravessa teu coração doído.  
Ó tanto lembrar que não acaba,  
E nunca acaba a rubra luz do sol  
Na nudez da terra, chão carcomido.

(*A comarca das pedras*, X, p. 202)

---

<sup>54</sup> Heidegger pensa um humanismo diferente do que se conhece da constituição dessa palavra no sentido metafísico. Sem mais aprofundamentos, vale ressaltar, como o filósofo mesmo propõe, que falar contra o humanismo (como ele o faz) não quer dizer que se defenda o inumano, pelo contrário, as questões humanas em Heidegger são validadas, dentre outras questões, nessa visão da *humanitas* do *homo humanus*, que significa pensar a verdade do ser, o ser-no-mundo que nomeia a essência da existência. A transcendência é o desvelamento do ser do homem. Não há transcendência fora da existência.

Entre sol e nuvens, entre dor e reinvenção, a memória é um espaço intermediário de recriação. A cidade das pedras infinitas é esse misto-mistério de peso e leveza que o homem carrega. Afirmção da vida e da morte na poesia. Afirmção de que a única possibilidade de existência é no espaço entre céu e terra e que essa consciência memorial traz à luz as perdas das pedras - e com isso o dizer angustiado que se vivencia -, mas, também clarifica o aspecto infinito da vida “que não acaba” na memória de pedra. Eis a sua tematização na poesia como memória doída e reinventada. A Comarca das pedras é um espaço criado pela memória e condensa, entre céu e terra, a eternidade em vida. (In)finitude no (in)Finito:

(As nuvens  
De pedra

As estrelas  
De pedra

A lua,  
Pedra branca  
No vazio do céu.

O sol de pedra  
De pedra quente  
De pedra ardente.

A terra  
Só pedra.

Os dias  
As noites  
Os ventos  
Tudo pedra

Pedra emparedada

Rostos de pedra.  
Olhos de pedra.

De pedra a lágrima.  
De pedra o amor.  
De pedra a dor.

Pedra viva  
Pedra vida  
Na morte da pedra

Na ilha de pedra  
Medra um triste oásis  
Na memória:

O que está vivo, o que morreu,  
Aroeiras...  
Sonho que se perdeu.).

(*A Comarca das Pedras*, XIV, 205)

As pedras que se espalham pela cidade, na memória se transformam em algo mais que pedra. Nessa estrofe, elas evocam uma explosão de imagem de memória efetuada na/pela linguagem. A geografia pétrea incrustada na alma do poeta é transformada em algo mais no poema. A atividade poética converte o elemento pedra em matéria poética que preenche o limite da finitude humana com faíscas de eternidade. Nesse sentido, pode-se dizer que a memória e a poesia, com as suas características imagéticas e metafóricas, caminham juntamente com o propósito criativo de fundar mundos paralelos e infinitos, seja pela linguagem<sup>55</sup> ou pela imagem da memória. O movimento da memória concede eternidade àquela cidade que ficou para trás. A imagem da pedra nessa estrofe final da obra metaforiza com riqueza a característica da memória. A base analógica, que fundamenta a memória e a atividade poética, permeia-se de ambiguidades e antíteses que predominam em nossa existência: vida e morte, dor e reinvenção, finito e infinito.

---

<sup>55</sup>Uma digressão: Uma premissa bem apreciada pelo escritor Jorge Luís Borges em sua obra *Biblioteca de Babel* é de que a linguagem é um código finito de letras que dá origem a, se não infinita, mas inumeráveis possibilidades de comunicação e de criação.

## CONCLUSÃO

A rocha ainda rola  
(CAMUS, 2012)

Mnemosyne, a deusa da memória, era filha de Gaia e de Urano. Com Zeus se uniu durante nove noites consecutivas e nasceram as musas. A dança, o canto e a poesia são algumas das nove filhas da memória<sup>56</sup>. O mito nos ensina que as musas não são apenas cantoras divinas, mas que descendem da terra e do céu. Gaia é a *húmus* “terra”, de que o *homo* “homem” foi modelado; Urano é o céu. Assim, a memória e seus rebentos, as musas, são descendentes dessa união entre céu e terra, humano e divino, mortal e imortal. Decorrentes dessa mesclagem, a função principal das musas é presidir ao pensamento em todas as suas formas, pois “o modo de ser da poesia se funda no pensar” (HEIDEGGER, 2002, p. 118). A memória é a fonte de todo esse pensar e de toda a poesia.

Steiner (1998, p. 56) afirma que “o poeta cria à perigosa semelhança dos deuses. Seu canto constrói cidades; suas palavras têm aquele poder que, acima de todos, os deuses negariam ao homem, o poder de conferir vida duradoura”. E por que isso ocorre? Porque a memória faz o homem conscientizar-se de sua própria existência, pondo-a em face dele próprio, conferindo assim, poder à poesia, um poder que não está limitado à capacidade de representação para se conferir essa durabilidade à vida, da qual fala Steiner. Mas, um poder que, para além de qualquer imitação de uma realidade objetiva apriorística, se funde com a imaginação e cria um novo mundo, um espaço onde tudo cabe e onde os opostos se complementam: vida e morte, passado e futuro, o dito e o indizível e, inclusive, o próprio real que se funde com o imaginário. A poesia, filha da memória, é um instante no qual nada mais é percebido como contraditório e o homem é impelido a ser os opostos que o constituem (PAZ, 2012). Isso reafirma um fundamento de toda criação artística.

---

<sup>56</sup>Calíope preside à poesia épica; Clio, à história; Polímnia, à retórica; Euterpe, à música; Terpsícore, à dança; Érato, à lírica coral; Melpômene, à tragédia; Talia, à comédia; Urânia, à astronomia. (BRANDÃO, 1986, p. 202)

Uma de nossas principais preocupações nessa leitura era encontrar o lugar próprio da memória exposto metaforicamente n'A *Comarca*, analisando, em momentos específicos, a manifestação que a memória reinventava dolorosamente no poema, trazendo à tona as imagens de uma cidade de pedra cantada em versos agônicos. Em suas aparições no texto, ora como manifestação da cidade da infância, ora como tematização, a memória conduziu-nos à discussão propícia em torno de sua constituição e de sua relação fundamental com a criação poética.

Para nosso posicionamento em relação à memória manifestada e tematizada na poesia de Hildeberto, o capítulo I foi de grande importância. As reflexões nele expostas ancoraram a temática da memória às postulações sobre a poesia moderna na crítica de Octávio Paz, direcionando as nossas reflexões para esse caminho comum entre memória e poesia e suas características filosóficas fundamentais. A poesia posicionada como outra maneira de habitar e expressar o mundo através da estranha e poderosa palavra metafórica tem uma intrínseca relação com a memória. Como vimos a imaginação é o fio que liga as duas vertentes: poesia e memória.

No segundo capítulo, a relação entre poesia e memória foi exposta de acordo com um elemento fundamental na obra trabalhada. A linguagem das pedras, como analisamos em partes diversas do poema, ampliou - considerando suas amplas possibilidades metafóricas - nossa compreensão sobre memória em um âmbito visivelmente simbólico permeado por uma visão existencial da temática.

Consideramos, no terceiro capítulo, a manifestação e a tematização da memória viabilizada pelos elementos simbólico-metafóricos criadores de uma nova visão da cidade e, conseqüentemente de uma visão ampliada da memória. No capítulo final pudemos encontrar a ponta daquele fio que, lá no primeiro capítulo já começara a coligar poesia e memória: a memória é o enigma criador do espaço poético/imaginário, é o que fomenta o grande paradoxo da existência humana limitada e eterna.

Os capítulos anteriores nos direcionaram ao nosso objetivo já traçado e explanado desde o princípio. A memória manifestou-se de forma peculiar na obra de Hildeberto e conduziu-nos a concepções específicas. Como vimos,

embora a pedra fosse a principal metáfora da cidade, essa manifestação revelou tópicos especiais da memória e do fazer poético: a pedra da memória é constituída pelos opostos: é doída (dura e mortal) e reinventada (durável e eterna). É pedra e impele o homem a ser os opostos que constituem essas possibilidades pétreas. Essa revelação, como nos disse Octávio Paz, é criação, pois o que revela a condição paradoxal do homem é a linguagem, uma vez que, a poesia é o ato mediante o qual o homem se funda e se revela. Ela nos abre a possibilidade de ser que “decorre de todo nascer; recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é a alternativa vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num único instante de incandescência.” (PAZ, 2012, p. 163). A fonte de toda essa abertura de possibilidades é a memória. Assim, a memória manifesta-se no poema e essa ligação intrínseca nos revela os fundamentos que regem a memória e a própria poesia.

Alimentado pela possibilidade de ser que a memória poética abre, o poeta cria. A revelação possibilita a criação. Mas essa mesma criação é um contínuo empurrar de pedra. O poeta é Sísifo. Sabe de sua humanidade, de sua fraqueza ante o destino e o tempo que o impossibilita de voltar ao abrigo inicial. Ele rola a pedra, aquela cidade da memória. Muitas vezes o percurso é feito na dor, memória danada, doída! Ele sofre porque sabe, sim, os “homens sofrem porque lembram” (FILHO, *O livro da agonia*, 2012, P. 69). Esse é o momento crucial de sua vitória: justamente porque sabe, porque tem consciência, o homem é mais forte que sua rocha. Então, as imagens se proliferam, multiplicam-se na memória. O homem é revelado. Aquela cidade é pedra, é cruz, é cobra, é sangue que jorra...Vem a criação. O poeta é dono de seu destino, de suas pedras. Sendo pedras um claro anagrama de perdas, ele sabe que são as perdas que possibilitam o recriar das pedras.

Acreditamos que o fim de toda essa discussão se resuma em: “isto é aquilo” (PAZ, 2012), morte é vida, futuro é passado que é presente, que é futuro (e vice versa). A memória, ao por o homem em face de si mesmo, tanto o conscientiza de sua decadência humana mortalizante, quanto o anima em relação à vivacidade que só os homens conscientes podem vivenciar em sua humanidade mortalizada por essa mesma vida. É este o princípio da criação ao evidenciar a frutífera constituição dos opostos: através da linguagem, a poesia

compreende todo o universo: todos os seres e os mundos e todos os tempos em correspondência, todo o universo conflui para a linguagem poética, que para além de interpretar, revela a nossa condição humana.

Essa “crença” poética que se pauta na correspondência entre todos os seres e o mundo, a analogia, é redescoberta pelos poetas modernos, como afirma Octávio Paz em “Los Hijos del limo”. Trata-se da visão do universo como um sistema de correspondências relacionado à linguagem, assim, podemos “*leer el universo, podemos vivir el poema*” (PAZ, 1994, p. 380). O autor, ao trazer a discussão sobre a poesia moderna, demonstra dois aspectos fundamentais para essa conceituação de modernidade. A poesia moderna, com seu caráter rítmico de correspondência, nega a constituição analógica pautada na razão e nega a si mesma enquanto analogia, quando rompe a correspondência, entra aí a dissonância chamada ironia:

La poesia es la palabra del tiempo sin fechas. Palabra del principio: palabra de fundación. Pero también palabra de desintegración: ruptura de la analogia por la ironia, por la consciencia de la historia que es consciencia de la muerte.(PAZ. 1994, p. 380)

A analogia pressupõe a unidade entre palavras e coisas, mas pautadas na diferença e na igualdade, o eu e o outro, são diferentes, mas iguais. A ironia constitui a dissonância dentro da analogia: correspondência e rompimento. Paz diz que a poesia não é feita de razões e sim de ritmos, isso converge para a ideia de correspondência entre o eu e o outro, a igualdade e a diferença, a alteridade: o ritmo de separação e união presente em toda constituição do ser. A criação poética da memória surge desse movimento espiralar, dando vida a novas formas, criando espaços imaginários, cidades da infância, reafirmando vida e morte e a humanidade do homem.

Falávamos acima que o fim de nossa discussão se resume nessa perspectiva de correspondência e dissonância. Mas, seria um equívoco atribuir a “fim” o sentido de conclusão, resolução. Compreendemos que nada está resolvido. E talvez nem seja. Como a pedra de Sísifo, as leituras, a pesquisa está sempre em marcha: “Assim, convencido da origem totalmente humana de

tudo o que é humano, cego que deseja ver e que sabe que a noite não tem fim, ele está sempre em marcha. **A rocha ainda rola**” (CAMUS, 2013, p. 124 – *grifo nosso*).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (os pensadores)

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. São Paulo: Abril cultural, 1982

\_\_\_\_\_. **Uma pedra no meio do caminho**: biografia de uma poema (seleção e montagem de Carlos Drummond de Andrade). Rio de Janeiro: Editora do autor, 1967

ANDRADE, Janilto. **Da Beleza à Poética**. Rio de Janeiro: Imago Ed, 2001.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço** in: Coleção: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução: João Ferreira de Almeida (com referências e algumas variantes). Revista e corrigida. CPAD, 1995.

BOSI, Ecléia. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1986.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Best bolso, 2013

CÉSAR, Constança Terezinha Marcondes. Temporalidade e literaturain: PAULA, Adna Cândido de, SPERBER, Suzi Frankl (org). **Teoria literária e hermenêutica ricoeuriana**: um diálogo possível. Dourados, MS: UFGD, 2011.

CHEVALIER & GUEERBRANT. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COMBE, Dominique. **A referência desdobrada**: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução: Iside Mesquita e Vagner Camilo. São Paulo: Revista USP nº 84, 2009-2010, p. 112 – 128.

CORALINA, Cora. **Melhores poemas** (seleção de Darcy França Denófrio) São Paulo: Global, 2004.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. São Paulo: editora 34, 1997

- DURAND, Gilbert. **A imaginação Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993
- ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FILHO, Hildeberto Barbosa. **Nem morrer é remédio: Poesia reunida**. João Pessoa: ideia, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Duplo olhar: poesia e crítica**. João Pessoa: Ideia, 1999
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997
- \_\_\_\_\_. **Lembrar, esquecer, escrever**. São Paulo: editora 34, 2006
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006
- HARRIES, Karsten, **A metáfora e a transcendência** in: SACKS, Seldon (org.) **Da metáfora**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.
- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Carta sobre o humanismo**. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Ensaio e conferências**. Trad. Emanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Ed. Universitária São Francisco, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Ser e tempo** (parte I). Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.
- NUNES, Benedito. **Heidegger e ser e tempo**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar editora, 2002.
- PAULA, Adna Cândido de, SPERBER, Suzi Frankl (org). **Teoria literária e hermenêutica ricoeuriana: um diálogo possível**. Dourados, MS: UFGD, 2011.
- PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012
- \_\_\_\_\_. **La otra voz: poesía e fin de siglo**. Seix Barral, 1990
- \_\_\_\_\_. Los hijos del limo in: **La casa de la presencia: poesia e história**. Edição do autor. México, 1994, pp. 333 – 380.
- PERRONE MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

\_\_\_\_\_. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2005

\_\_\_\_\_. **Teoria da Interpretação**. Lisboa: edições 70, 2009.

\_\_\_\_\_. **Tempo e narrativa** (tomo I). Campinas, SP: Papyrus, 1994

\_\_\_\_\_. **Do texto à ação**. Porto: Rés editora, 1989

\_\_\_\_\_. **O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento**. In:

SACKS, Seldon. **Da metáfora**. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

SILVA, Eli Brandão da. **O nascimento de Jesus Severino no auto de natal pernambucano**. São Bernardo do Campo: UMESP, Tese. Departamento de Ciências da Religião, Universidade Metodista de São Paulo, 2001.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**: ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das letras, 1988

REBUZZI, Solange. **O idioma pedra de João Cabral**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. Tradução de Nilson Moulin. – São Paulo: Editora UNESP, 2010.

SACKS, Sheldon. (org.) **Da metáfora**. São Paulo: EDUC: Pontes, 1992.

VINE, W.E.; UNGER, Merrill F.; WHITE JR. Willian. **Dicionário Vine**: o significado exegético e expositivo das palavras do antigo e do novo testamento. Rio de Janeiro: CPAD, 2003.