

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGL)

LILÁSIA CHAVES DE ARÊA LEÃO REINALDO

**AS REPRESENTAÇÕES LÍRICAS DA MORTE
NA POESIA DE H. DOBAL**

JOÃO PESSOA

2014

LILÁSIA CHAVES DE ARÊA LEÃO REINALDO

**AS REPRESENTAÇÕES LÍRICAS DA MORTE
NA POESIA DE H. DOBAL**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Letras,
da Universidade Federal da Paraíba, como requisito à
obtenção do grau de Doutor em Literatura e Cultura.
Área de Concentração: Literatura e Cultura
Linha de Pesquisa: Memória e Produção Cultural
Orientadora: Profa. Dra. Wilma Martins de Mendonça

JOÃO PESSOA

2014

R364r Reinaldo, Lilásia Chaves de Arêa Leão.

As representações líricas da morte na poesia de H. Dobal /
Lilásia Chaves de Arêa Leão Reinaldo.-- João Pessoa, 2014.

217f.

Orientadora: Wilma Martins de Mendonça

Tese (Doutorado) – UFPB/CCHL

1. Teixeira, Hindemburgo Dobal, 1927-2008(H. Dobal) - crítica e interpretação. 2. Literatura e cultura. 3. Poesia brasileira - crítica e interpretação. 4. Configurações da morte.

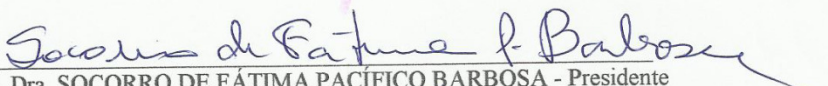
UFPB/BC

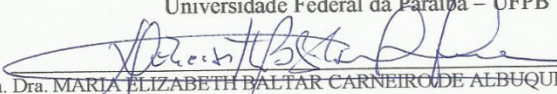
CDU: 82(043)

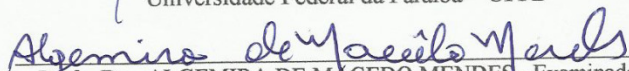
LILÁSIA CHAVES DE ARÊA LEÃO REINALDO

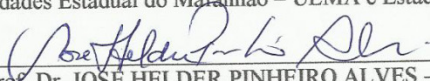
AS REPRESENTAÇÕES LÍRICAS DA MORTE NO BRASIL: UMA LEITURA DA POÉTICA DE H. DOBAL, tese defendida e.....aprovada....., no dia 22 de Maio de 2014, como condição para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira, pela Universidade Federal da Paraíba.

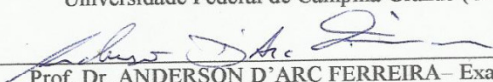
BANCA EXAMINADORA


Profa. Dra. SOCORRO DE FÁTIMA PACÍFICO BARBOSA - Presidente
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

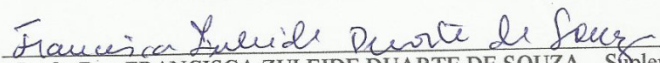

Profa. Dra. MARIA ELIZABETH BALTAR CARNEIRO DE ALBUQUERQUE - Examinadora
Universidade Federal da Paraíba - UFPB


Profa. Dra. ALGEMIRA DE MACEDO MENDES - Examinadora
Universidades Estadual do Maranhão - UEMA e Estadual do Piauí-UESPI


Prof. Dr. JOSÉ HELDER PINHEIRO ALVES - Examinador
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)


Prof. Dr. ANDERSON D'ARC FERREIRA - Examinador
Universidade Estadual da Paraíba - UFPB

Prof. Dr. DIÓGENES ANDRÉ VIEIRA MACIEL - Suplente
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB


Profa. Dra. FRANCISCA ZULEIDE DUARTE DE SOUZA - Suplente
Universidade Estadual da Paraíba - UEPB

À minha mãe, Rosa Chaves de Alvarenga (1925-2013), minha incentivadora nesta realização e que foi “levada” por ‘Ela’ durante a escrita desta tese (*in memoriam*).

Ao meu pai, Fabrício de Arêa Leão (1917-1985), pelos ideais e modelo humanitário que espero ter herdado (*in memoriam*).

Ao poeta piauiense, Hindemburgo Dobal Teixeira – H. Dobal (1927-2008), pelo legado dessa obra poética para a literatura brasileira, capaz de suscitar tantas leituras da natureza humana (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao meu filho, Péricles Fabrício de Arêa Leão Rinaldi, com imenso amor, pela confiança, apoio, força e ânimo que me moveram.

À Profa. Dra. Wilma Martins de Mendonça, pela orientação, desde os meus primeiros esboços e durante todo o processo humano que envolveu a construção desta escrita.

Aos meus irmãos, Sandro, Zenon e Zenilda, por me incentivarem sempre.

À Dona Georgina, que me acolheu em João Pessoa, e foi grande amiga na temporada de aulas presenciais.

À amiga Jacklaine, uma paraibana, ser humano desmedidamente especial; e ao amigo Manassés, um paraibano que engrandece a sua cidade com seu trabalho e cativa os visitantes com sua simpatia, bondade e inteligência.

À amiga Lucélia Paz, meu especial agradecimento, pelas muitas leituras conjuntas e comentários atenciosos.

Ao Prof. Dr. Sebastião Lopes Teixeira, pelo apoio inestimável na Coordenação do Mestrado da UFPI.

À Profa. M.Sc. Solange de Deus Leopoldino, minha mestra e amiga, pelo incentivo e apoio, abrindo as portas da sua valiosa biblioteca, sempre!

À Profa. Dra. Socorro Rios Magalhães, pela disposição humana e intelectual em benefício de seus alunos e das causas da literatura de autores piauiense, toda minha admiração!

À Profa. Dra. Socorro Fernandes, em cuja clareza e humanidade busco inspiração; pelas palavras de incentivo e o zelo pela minha autonomia.

À amiga Janice, da Secretaria do MEL UFPI, pelos cuidados únicos e atenções tão especiais.

Às funcionárias do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, Rosilene Marafon e Mônica, pela cordialidade, colaboração, atenção e gentilezas em todos os momentos desta caminhada.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. Em especial às Professoras Ana Maria Martins Lúcio e Socorro de Fátima Pacífico Barbosa, pela disponibilidade, atenção e soluções sempre ágeis, éticas e eficazes.

À amiga Ana Cristina, pelo porto seguro que me ofereceu, pelas leituras e comentários interessados. Às amigas Diana, Flávia e Rosália, demais amigos e familiares que me apoiaram com palavras, gestos e presenças, durante todo o processo de tese, por me ouvirem nas minhas conversas intermináveis sobre o delicado assunto, e por confiarem na minha capacidade de administrar tantas reviravoltas ao longo dos anos dedicados ao doutoramento em Letras Literatura.

RESUMO

O presente estudo denominado **As representações líricas da morte na poesia de H. Dobal** se dedica à investigação das configurações estilísticas expressivas da morte na poesia de Hindemburgo Dobal Teixeira, cuja obra poética observou-se profundamente embebida dos constructos dessa temática de essência tão significativa e crucial para a humanidade. A partir da hipótese de que é possível reconhecer uma variedade de caminhos e de vieses das configurações da morte na poesia de H. Dobal, o trabalho propõe o reconhecimento e a categorização desses constructos poéticos, no intuito de contribuir, de forma mais específica, para a fortuna crítica do autor piauiense, e, de maneira mais geral, para os estudos da poesia brasileira, sobretudo no que diz respeito ao tema da morte. O percurso analítico foi empreendido à luz dos estudos do crítico e historiador Antonio Candido em sua escrita voltada para as temáticas da literatura brasileira como produção cultural dialeticamente gestada no âmago da sociedade e protagonizada por seus atores em suas relações e contextos, transmutados em arte literária, neste caso específico, a poesia de H. Dobal. Da mesma vertente social de Antonio Candido, nas questões de natureza teórica sobre literatura e sociedade, contribuíram outros pensadores de destaque na esfera internacional que se aliam nessa compreensão, tais como Walter Benjamin, Georg Lukács e Theodor Adorno. Para calçar os estudos nas questões atinentes ao tema da morte, associam-se os estudos de vários pesquisadores, principalmente dos franceses Phillippe Ariès e Edgar Morin, e dos brasileiros, João José Reis e Julio José Chiavenato. Quanto aos conceitos e métodos escolhidos para as explorações do tema em foco nas linhas poéticas, no que diz respeito ao instrumental de análise e concepções sobre a lírica, além do próprio Antonio Candido, o processo analítico foi guiado por estudiosos desta área da literatura, tais como Emil Staiger, Mikel Dufrenne, T.S. Eliot, Paul Valéry e Otávio Paz, dentre outros. Com o olhar sempre voltado para o rastreamento das construções literárias sobre a “Morte”, mergulhou-se no exercício de garimpar figuras poéticas em um percurso analítico atento, a fim de trazer à tona o que se observou como sendo um elenco de figuras do tema da Morte, que se revelam como contribuições genuínas do poeta piauiense ao panorama literário da poesia brasileira, em cujo reconhecimento, avaliação e divulgação este trabalho se empenha. Ao final, a partir dos achados reunidos, define-se um conjunto de categorias de configurações da morte, desentranhadas da poética de Dobal, as quais se apresentam como contribuição aos estudos sobre a temática da morte no universo da poesia.

Palavras-chaves: Poesia brasileira. Configurações da morte. H. Dobal.

ABSTRACT

This study called **The lyrical depictions of death in H. Dobal's poetry** is dedicated to investigating expressive stylistic settings of death in the poetry of Hindemburgo Dobal Teixeira, whose poetry was observed as being deeply imbued of the constructs of this issue of essence, which is very significant and crucial for humanity. From the assumption that it is possible to recognize a variety of ways and biases of settings of death in the poetry of H. Dobal, this study paper proposes the recognition and categorization of these poetic constructs, in order to contribute more specifically, to the critic density of this author from Piauí, and more generally, for studies of Brazilian poetry, especially with regard to the issue of death. The analytical course was undertaken in the light of studies of the critic and historian Antonio Candido in his writing focused on the themes of Brazilian literature as cultural production, which is dialectically gestated within society and carried out by agents in their relationships and contexts, transmuted into literary art, in this particular case, the poetry of H. Dobal. From the same social context as Antonio Candido, in questions of theoretical nature on literature and society, other prominent thinkers in the international sphere contributed who add to this understanding, such as Walter Benjamin and Theodor Adorno. To provide groundings to the studies pertaining to the subject of death, the study of several researchers have been associated, mainly from French Philippe Ariès and Edgar Morin, and Brazilian, Joao José Reis and Júlio José Chiavenato. As for the concepts and methods chosen for theme exploration with focus on the poetic lines, with respect to the instrumental analysis and views on the lyrical element, in addition to Antonio Candido himself, the analytic process was guided by scholars in this area of the literature, such as Emil Staiger, Mikel Dufrenne, T.S. Eliot, Paul Valéry and Otávio Paz, among others. With the look always towards tracing the literary constructions of "Death", the study dived into in the exercise of scanning poetic figures in a careful analytical course, in order to bring to light what was observed as a cast of figurations of the Death issue, which reveal themselves as genuine contributions of this poet from Piauí to the literary panorama of Brazilian poetry, in the recognition, evaluation and dissemination of which this study pursues. Finally, from the findings gathered, we define a set of settings of categories of death, taken out from Dobal's poetics, which are presented as a contribution to studies on the theme of death in the world of poetry.

Keywords: Brazilian poetry. Death configurations. H.Dobal.

RESUMEM

Este estudio que se llama **Las representaciones líricas de la muerte en la poesía de H. Dobal** se dedica a la investigación de los ajustes estilísticos expresivos de la muerte en la poesía de Hindemburgo Dobal Teixeira, cuya poesía se observó profundamente asimilada la esencia de estas construcciones temáticas tan significativo y crucial para la humanidad. A partir de la hipótesis de que es posible reconocer una variedad de formas y ajustes de la muerte en la poesía de H. Dobal, el estudio propone el reconocimiento y la categorización de estas construcciones poéticas, a fin de contribuir de modo más específico para la fortuna crítica del autor del Piauí r, y más en general, para el estudio de la poesía brasileña, especialmente en relación con el tema de la muerte. El curso de análisis se llevó a cabo a la luz de los estudios sobre el crítico e historiador Antonio Candido en su escritura y se centró en los temas de la literatura brasileña en la producción cultural dialécticamente generadas dentro de la sociedad y protagonizadas por sus actores, en sus relaciones y contextos, transmutado en arte literario, en este caso particular, la poesía de H. Dobal. De la misma corriente social de Antonio Candido, en las cuestiones de la literatura teórica sobre la sociedad, contribuyeron otros pensadores destacados en el ámbito internacional, que combinan este entendimiento, tales como Walter Benjamin y Theodor Adorno. Para calzar los estudios relacionados con el tema de la muerte, se correlacionan con los estudios de varios investigadores, principalmente del francés Philippe Ariès y Edgar Morin, y los brasileños, Joao José Reis y Julio José Chiavenato. En cuanto a los conceptos y métodos elegidos para exploración del tema en foco en las líneas poéticas, con respecto al análisis instrumental y puntos de vista sobre la lírica, además de Antonio Candido, el proceso analítico se guió por los estudiosos en este campo de la literatura, tales como Emil Staiger, Mikel Dufrenne, T.S. Eliot, Paul Valéry y Octavio Paz, entre otros. Con la mirada siempre vuelta para el rastreo de las construcciones literarias de la "Muerte", se zambulló en el ejercicio de explotación de figuras poéticas en curso de análisis cuidadoso, con el fin de sacar a la luz lo que se observa como un elenco de figuraciones del tema "la muerte", que se revelan como contribuciones genuinas del poeta "piauiense" al panorama literario de la poesía brasileña, en cuyo reconocimiento, evaluación y difusión de este trabajo se esfuerza. Por último, a partir de los resultados recogidos, se define un conjunto de opciones de categorías de la muerte, sacadas de la poesía de Dobal, que se presentan como una contribución a los estudios sobre el tema de la muerte en el mundo de la poesía.

Palabras clave: Poesía brasileña. Configuración de la Muerte. H. Dobal.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	H. DOBAL – OBRA E CRÍTICA.....	28
2.1	A obra poética dobalina.....	28
2.2	A fortuna crítica de H. Dobal.....	40
3	SOL, POEIRA E CINZAS - FIGURAÇÕES DA MORTE NA POESIA DE H. DOBAL.....	53
3.1	Nuances do humano findar-se em O tempo consequente – 1966.....	56
3.1.1	A morte quando a vida pede um réquiem.....	56
3.1.2	Os caminhos da “partida definitiva” nos sertões dos “fins-de-mundo”.....	63
3.1.3	O pó que enterra a vida em “O Verão”.....	68
3.1.4	A morte feminina e contemporânea “de gestos claros e serenos”.....	72
3.1.5	A morte sob a perspectiva do capital nos versos ‘Barra mansa’ e “A Baleia”.....	76
3.1.6	Maneiras de se deparar com a morte, sob o olhar lírio dos poemas “Os velhos”, “homem, e “crematória”.....	83
3.2	Leituras do fenecer em O dia sem presságios.....	91
3.2.1	As ingerências científicas na última hora das gentes.....	92
3.2.2	Quando o sono e a fome são irmãos da morte.....	100
3.2.3	Morte coletiva em “El Matador”.....	103
3.2.4	Os lados da Morte no poema “Deste lado”.....	109
3.3	A contabilidade da morte em poemas de A Província Deserta.....	112
3.3.1	Um balanço da vida ou a morte como contabilidade: dever e haver.....	112
3.3.2	Quando os “outros bichos” choram numa “Melancholia Rural”.....	114
3.3.3	Simulacros de heróis e suas mortes numa cidade irreal de <i>Unreal City</i>	117
3.3.4	Signos e sons da morte coletiva em <i>Berliner nacht</i>	119
4	OUTROS VISLUMBRES FIGURATIVOS DO PERECER EM A SERRA DAS CONFUSÕES, A CIDADE SUBSTITUÍDA E OS SIGNOS E AS SIGLAS.....	125
4.1	O livre-arbítrio da partida e a herança genética da morte.....	125
4.1.1	Os suicidas dobalinos em “O suicida” (A Serra) e “Mirante III” (A Cidade).....	127
4.1.2	A lenda e os rituais da Morte em “O bom samaritano”.....	132
4.1.3	O reverso da fé em “O impenitente”.....	136

4.1.4	A sombra da morte como um “Mal de Família”.....	137
4.1.5	Ruína e demolição na morte da cidade, nos poemas “Ruinaría”, “Face Vulgar” (A Cidade), e a “Força do Amor” (Ephemera).....	139
4.2	Monumentos e desenlaces na poesia de A Cidade substituída	144
4.2.1	Quando a memória se encerra em um “túmulo”, signo da morte.....	145
4.2.2	Memória de morte no “Largo da Força velha” – monumentos ícones da Morte.....	146
4.2.3	Um fantasma no exílio post-mortem em “Lamentação de Pieter Van Der Lay no Outeiro da Cruz”	148
4.3	Desenterro de hierarquias sociais em A Serra das Confusões	152
4.3.1	A brancura da morte que afloram em “Os ossos”	153
4.3.2	A cidade orgulhosa e a hipocrisia da “Igualdade” nos cemitérios	158
4.4	O tabu da morte em versos de Os signos e as siglas a A Serra das Confusões	160
4.4.1	A morte de “hoje em dia”	160
4.4.2	A corrida dos “Joggers” rumo à morte (Os signos) ou a morte desinventada	162
4.5	A morte quotidiana da natureza em Os Signos e as Siglas	165
4.5.1	Um grito de flor – o vermelho da vida contra a brancura da morte.....	165
4.5.2	As alvíssaras da tarde como “A resposta”	167
4.5.3	Os incessantes avisos do “Crepúsculo”	169
4.5.4	A subvida como demonstração do perecer nos “Proletários” ou “o herói da modernidade”	170
4.5.5	A solidão que mata os rebanhos em “Matadouros urbanos”	174
4.6	Caminho antilírico em poemas de Ephemera	176
4.6.1	A vitória da morte em “Cantiga de viver”	176
4.6.2	As forças da natureza no poema “Antilírica II” ou a morte como força que desfaz.....	178
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS - AS FACES OCULTAS DA FINITUDE HUMANA NA POESIA DE H. DOBAL	182
	REFERÊNCIAS	197
	ANEXOS	204

CAPÍTULO I

A morte é um tema muito rico para os poetas. Nós temos a obrigação de falar na morte, até porque ninguém se esquece de morrer. Tenho cada dia mais convicção de que o ser se estende para além da morte, numa dimensão outra.

H. Dobal

1 INTRODUÇÃO

Falta a morte chegar... Ela me espia
Neste instante talvez, mal suspeitando
Que já morri quando o que eu fui morria.

Manuel Bandeira

Fenômeno natural à humanidade e todas as demais manifestações de vida conhecidas, o perecimento espicaça a curiosidade e a inquietação humana ante a sua irreversível finitude, não havendo, portanto, nenhum povo ou sociedade que não tenha conjecturado sobre a sua ocorrência, o que a torna em objeto recorrente de investigação e de indagação, tanto no mundo da oralidade quanto no universo da escrita, permeando, assim, toda a discursividade humana, em suas variadas formas e feitios linguísticos e nos mais diversos períodos vividos pelo homem. Assunto dos textos poético-literários mais remotos do universo ocidental, o tema da morte se constitui como objeto de interesse das mais variadas preleções, tanto no campo discursivo do religioso, quanto no campo das ciências, sejam elas físicas e/ou biológicas, sejam elas sociais, como a Filosofia, a História, a Psicologia e a Antropologia, entre outras, formando um grande acervo indagativo sobre a morte humana, sem esquecermos, naturalmente, das contribuições das artes, em especial as da palavra e as artes plásticas. Assim, a literatura, desde os tempos mais remotos da sua existência, acolheu esse tema tão caro à humanidade, representando-o em seus contextos históricos, fases e estilos de época.

Com esse olhar aguçado para reconhecer e compreender as manifestações do tema, o estudo **As representações líricas da morte na poesia de H. Dobal** é dedicado à leitura crítica das imagens e das configurações do morrer nas composições poéticas de Hindemburgo Dobal Teixeira, mais conhecido como H. Dobal, em cujos versos observou-se a presença expressiva da temática da morte, tecida ora de forma mais cifrada, ora de maneira mais marcante, justificando, assim, o nosso interesse analítico, calcado na hipótese de que a obra poética dobalina se eleva no universo tanatológico por meio das tramas configurativas da morte, em várias perspectivas e originalidade. Desta forma, nossa investigação tem como hipótese, o pressuposto de que é possível reconhecer uma variedade de caminhos e de vieses das configurações da morte na poesia de H. Dobal e propõe-se a responder a uma questão central: como se configura a morte nos versos de H. Dobal? Nesse intuito, objetivamos desvelar analiticamente as configurações da morte na poesia dobalina, para ao final propor uma categorização desses constructos poéticos, que contribuirão de forma mais específica, para a fortuna crítica do autor piauiense, e de maneira mais geral, para os estudos da poesia brasileira, sobretudo no que diz respeito ao tema da morte.

Nascido em 1927, na capital do Estado do Piauí, Hindemburgo Dobal Teixeira ingressou no universo da poesia brasileira com a publicação de **O tempo consequente**, em 1966. A esta coletânea se seguem as edições de **O dia sem presságios** (1970), que lhe garantiu a distinção honrosa do Instituto Nacional do Livro (INL), através do Prêmio Jorge de Lima, **A viagem imperfeita** (1973), **A província deserta** (1974), **A serra das confusões** e **A cidade substituída**, ambas publicadas em 1978, **Os signos e as siglas** (1986), **Um homem particular** (1987), **Uma antologia provisória** (1988), **Cantiga de folhas** (1989), **Roteiro sentimental e pitoresco de Teresina** (1992), **Ephemera** (1995) e **Grandeza e glória nos letrados de Teresina** (1997). Onze anos depois, H. Dobal veio a falecer na cidade onde nasceu e foi por ele imortalizada.

Dentre a expressiva produção do poeta piauiense, recolhemos alguns poemas que integram os livros **O tempo consequente**, **O dia sem presságios**, **A província deserta**, **A cidade substituída**, **Os signos e as siglas**, e também **Ephemera** para formar o *corpus* de análise, tendo como critério de escolha essa insistente recorrência das versificações sobre o morrer. Nesse recorte temático que abraça a todas as publicações poéticas de H. Dobal, nos concentraremos em apreender as maneiras, os caminhos e os vieses das configurações da morte nesse conjunto da obra, que apresenta a temática do fenecimento humano como traço privilegiado do seu cantar poético.

Movidos pela busca de compreensão acerca da temática proposta, consciente, contudo, da especificidade de nosso objeto de estudo, a poética de H. Dobal, nos debruçamos sobre os estudos franceses que se voltam para as concepções e as reações humanas em face da morte. Tal conhecimento é de natureza estruturante e tem como propósito possibilitar o reconhecimento de proposições e conceitos já existentes sobre a temática, universo a ser explorado. Os conceitos, observações e comentários desses pesquisadores, nos serviram como base para analisarmos as construções literárias selecionadas da obra poética em estudo. Com esse propósito, adotamos como textos de apreensão dos sentimentos dos homens ante a inevitabilidade do morrer, a obra do historiador Philippe Ariès, **A história da morte no Ocidente** (1975), alimentada pelo discurso literário, em parceria com a arte iconográfica.

Ao texto de Ariès, aliamos as reflexões e conceitos sobre a morte do antropólogo Edgar Morin, coligidos em seu livro **O homem e a morte**, publicado em 1951. Além dos trabalhos de Philippe Ariès e de Edgar Morin, e observando-se que a obra poética dobalina caracteriza-se por um olhar que se constrói no distanciamento do eu lírico, que propicia a percepção da voz de um narrador poético, recorreremos, ainda, às formulações de Walter Benjamin no seu artigo, “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, que

integra a obra **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura, escrita em 1936. Essa obra benjaminiana trata de ideias concebidas sobre a Modernidade, dentre elas, as novas formas de se pensar a morte, ou melhor, de recusá-la, como realça o pensador da Teoria Crítica amparado, como Ariès e Morin, na perspectiva histórica: “Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos [...] Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte” (BENJAMIM, 1987, p. 207).

Ainda no artigo “O narrador”, com toda síntese e propriedade que a especificidade dos estudos literários exige, Benjamin teoriza acerca do entendimento do evento da morte e sua relação com as ideias sobre eternidade, emprestando-lhe as necessárias clareza e autoridade teórica no âmbito da literatura. De acordo com as palavras de Benjamin (1983, p. 64), “a ideia de eternidade teve na morte, desde sempre, sua fonte mais forte. Se ela desaparece – deduzimos – o rosto da morte deve ter-se modificado”. Tais palavras sintetizam uma compreensão a respeito dos possíveis “rostos” representativos da Morte, que se modificam com os tempos, contextos e culturas. Desta forma, as ideias de Walter Benjamin apoiaram nosso percurso em busca dessas possíveis faces concebidas poeticamente ao longo da obra em estudo. Assim, diante das muitas nuances da morte concebidas pelas artes, nos capítulos dedicados às explorações analíticas, em todos os momentos, as ideias de Benjamin iluminarão, *pari passu* nosso percurso. É com a informação de que a face da Morte se transfigura no decorrer do tempo que investigaremos onde e como ela se exterioriza ou se esconde nos versos.

Importa-nos destacar que, nos estudos por nós empreendidos, vimos que Walter Benjamin foi o primeiro pensador e por que não dizer, um dos fundadores da base conceitual estruturante para este estudo e, assim, nesta tese acolhem-se e assumem-se as palavras do referido estudioso que consegue condensar com agudez e profundidade, as questões sobre a história da morte nas sociedades ocidentais, incluindo-se o aspecto que nos interessa em caráter especial, que é a plasticidade destas figurações, conforme transcrito a seguir:

A ideia de eternidade teve na morte, desde sempre, sua fonte mais forte. Se ela desaparece – deduzimos – o rosto da morte deve ter se modificado. Verifica-se que este prolongamento é igual ao que reduziu a imediatez da experiência na medida em que a arte caminhava para o fim. Desde há vários séculos pode-se acompanhar a perda em onipresença e força plástica que o pensamento de morte sofreu na consciência comum. Em suas últimas fases este processo se desenrola em ritmo acelerado. E no decorrer do século XIX a sociedade burguesa produziu, com ritos higiênicos e sociais, privados e públicos, um efeito secundário que talvez tenha sido seu objetivo principal, embora inconsciente: oferecer às pessoas a possibilidade de se furtarem à visão dos moribundos. Morrer, outrora um processo público e altamente

exemplar (pense nas imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se metamorfoseava num trono, de encontro ao qual, através das portas escancaradas da casa mortuária o povo ia-se apinhando) – morrer, durante a Era Moderna, é cada vez mais repellido do mundo perceptível dos vivos. Antigamente não havia uma casa, quase nem um quarto, em que alguém já não tivesse morrido. (A Idade Média sentia também espacialmente o que aquela inscrição no relógio de sol de Ibiza torna relevante como sentimento do tempo: *Ultima multis*.) (BENJAMIN, 1983, p. 64).

As palavras de Walter Benjamin são significativas e esclarecem acerca de um conceito que, do nosso ponto de vista, não deve ser esquecido quando se está transitando no universo da literatura, trata-se do “espírito do tempo” – expressão que configura o pensamento de uma época e, que, no caso das representações da morte, revelam como as sociedades e seus respectivos pensamentos e características modificaram-se em determinadas épocas, ainda que localizados em lugares distantes entre si. Nesta perspectiva, as representações da morte foram se modificando ao longo dos tempos e do processo social e intelectual humano em todo o mundo nosso conhecido. As artes poéticas, sensíveis e abertas a tudo, deram lugar às transformações nessas faces figurativas que se expressaram em todos os tempos e estilos literários, tendo alcançado representatividade acentuada com os poetas do Romantismo, porém, prosseguindo sempre com suas manifestações movidas pelo pensar e sentir humanos.

Quando W. Benjamin propõe que o “rosto da Morte deve ter-se modificado”, nessas poucas palavras, resume e cinge todos os momentos da sociedade ocidental, ao longo dos quais foram e são possíveis mudanças desse “rosto”, inclusive esse momento em que há um “não rosto”, uma vez que se evita até mesmo admitir sua proximidade ou falar sobre “Ela”. Ressalte-se que o teórico alemão antecipou-se no tempo em relação a Philippe Ariès em termos das caracterizações sobre a morte no período histórico convencionalmente designado como Idade Média e depois na Era Moderna, conforme pode-se ler no artigo mencionado e por ele escrito no ano de 1935, período em esteve refugiado em Paris.

Com a modernidade as imagens conquistaram novos contornos. Conforme afirma Benjamin (1983, p. 56), no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, foi Baudelaire que, em seus estudos, “mostrou o preço que custa a sensação de modernidade: a dissolução da aura na “experiência”, o *choc*”. Charles Baudelaire desnuda a conquista da estética que, na modernidade, faz com que as tensões dissonantes sejam o âmago criativo da arte poética. Na temática da morte, os temas viraram pelo avesso e a morte, ao invés de ser vista como “lugar de eternidade” ou a “*persona* da foice”, passou a ser vista na sua crueza, vermes e decomposição. As menções acima feitas aos estudos de Benjamin, mas, também à modernidade concebida nos poemas de Baudelaire são para corroborar a ideia de que a Morte,

na literatura, “transforma-se” em diferentes faces ao longo dos tempos. Portanto, em sintonia com a diversidade e a fragmentação promovida nas artes nos tempos modernos, a Morte mostrou-se ao poeta, por diversos ângulos por ele divisados e tornados versos.

Contudo, a obra do balina também suscitou-nos a busca por elementos pertencentes ao conhecimento filosófico no âmbito da temática investigada. Assim, dentre os autores de áreas afins, nos valem ainda das contribuições de outros pensadores, dentre eles o alemão Martin Heidegger (1889 - 1976), filósofo existencialista, em especial na sua obra **O ser e o tempo** (1927) e Jean Paul Sartre (1905 - 1980), com o livro **O ser e o nada** (1997). Heidegger (*apud* PENHA, 1982, p. 39-44) que propõe como conceito básico o *Dasein*, termo que já teria sido adotado por Hegel e que significa um “ser no mundo”, “ser-para-o-fim” (*Sein-zum-Ende*), fundamentalmente um “ser-para-a-morte”, “o ser que se encontra aí, é o ente”, “é o ser aí,” que se encontra “no mundo, rumo ao fim”. Esse ser no mundo sempre se dirige para a morte que é a sua “derradeira existência”. Noutra perspectiva dos estudos filosóficos, para o estudioso Jean Paul Sartre (*apud* PENHA, p. 77), a morte é a “nadaificação de meus projetos”, ou seja, ao contrário do que defende Heidegger, para Sartre a Morte “é o que retira o sentido da vida” e não o seu significado. Ambas as compreensões para o tema serão encontradas nos vieses figurativos da Morte nas análises dos poemas do balino, em especial aqueles os poemas de **Os signos e as siglas** que versejam a morte que se configura na “solidão das cidades” ou mesmo na extrema pobreza e abandono social.

No âmbito dos estudos literários propriamente, também buscamos as concepções existentes sobre o tema da morte, afinal, os estudiosos da literatura e os próprios poetas, também já se expressaram sobre o assunto e nos enriquecem com suas análises para o nosso empreendimento analítico. Octávio Paz, poeta, escritor e ensaísta mexicano, em **O arco e a lira** (1982, p. 187-190), adapta a temática em apreciação, exatamente para o universo da poesia, quando afirma que “a experiência poética é uma revelação de nossa condição original” e, nesse sentido, assevera que:

A experiência poética é o abrir das fontes do ser. Um instante e jamais. Um instante e para sempre. Instante no qual somos o que fomos e seremos. Nascer e morrer: um instante. Nesse instante somos vida e morte, isto e aquilo. [...] a poesia é revelação da nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem. [...] A poesia nos abre a possibilidade de ser que todo nascer contém; recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é a separação vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num só instante de incandescência (PAZ, 1982, p. 189).

As afirmações de Otávio Paz condensam a percepção do mundo pelos poetas que, no processo da criação literária, atuam na “revelação” da nossa condição humana, por meio das palavras transmutadas, configuradoras de imagens pertencentes ao gênero poético. É também consciente dessas noções pertencentes ao universo do fazer poético que atuaremos na identificação e revelação das figuras intentadas pelo poeta.

Acerca de aspectos religiosos e vertentes filosóficas sobre a morte, Paz (1982, p. 179) entende que “ao matar a morte, a religião tira a vida da vida. A eternidade despovo a instante. Porque a vida e a morte são inseparáveis. A morte está presente na vida: vivemos morrendo. E cada minuto que morremos, estamos vivendo-o.” No universo da poesia, o estudioso compreende que “a morte não é uma falta da vida humana; ao contrário, ela a completa. [...] Portanto viver é enfrentar a morte. Nada mais afirmativo que esse dar de cara com a morte, esse continuo sair de nós ao encontro do desconhecido”. Essa consciência do “viver morrendo”, comentada por Paz, instiga aguçadas leituras analíticas dos poemas de **e O dia sem presságios, A província deserta e Ephemera**.

Ainda na trilha investigativa do tema, com vistas a nos ambientarmos no universo dos estudos brasileiros sobre a Morte, examinamos os achados e cogitações de autores brasileiros, principalmente, as ponderações de José Luiz de Souza Maranhão, autor da obra, **O que é a morte** (1985); das leituras históricas de João José Reis, **A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX** (1991); de Luiz Lima Vailati, **A morte menina: infância e morte infantil no Brasil dos oitocentos** (2010); **A Morte**, uma abordagem sociocultural, de Júlio José Chiavenato (1998); do ensaio do contista Rubem Alves, “A morte como conselheira”, texto-prefácio do livro **Da morte: estudos brasileiros**, organizado por Roosevelt Cassorla, em 1991; **A Clave da Morte** (1992), dos estudiosos Jacob Pinheiro Goldberg, Ph.D. em Psicologia e Oscar D’Ambrosio, jornalista e bacharel em Letras, dentre muitos outros trabalhos objetivados neste tema.

Dedicamo-nos também às leituras críticas, voltadas para a análise das configurações¹ da morte na poesia brasileira a exemplo do compêndio organizado por Lélia Parreira Duarte,

¹ **Configurações** - ao longo da escrita desta tese, utilizamos, para nos expressar acerca das figuras de estilo literário constitutivas das representações da morte nos poemas analisados, vária designação de tropos e figuras, buscando nos aproximar adequadamente dos termos elencados por Antonio Candido no seu **Estudo analítico do poema** (1996). Assim, para expressar o que aqui se propõe como representação, utilizamos também com o mesmo peso na busca de abordar as expressões da Morte: configuração, figuração, imagem, e os tropos propriamente, tais como metáfora, metonímia e algumas vezes alegoria, como explicado *passim* por Candido nestes termos: 1.1 Imagens – “É este, com efeito, o nome que damos a toda figuração de sentido que faz as palavras dizerem algo diferente de seu estrito valor semântico; 1.2 Metáfora - nela “temos a transferência de significado em toda a sua pureza, a identificação de realidades diversas efetuada apenas pela proximidade, que desencadeia a aproximação desejada pelo poeta.”; 1.3 – Comparação ou símile – “transferência de sentido que se pode dizer que é uma “imagem propriamente dita”, na qual é dado de maneira clara o elemento lógico de

As máscaras de Perséfone: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas, editado no ano de 2006. Nesse caminho interessado, nos voltamos, ainda, para a análise da poética de Bandeira, **Humildade, paixão e morte:** a poesia de Manuel Bandeira (1990) procedida por Davi Arrigucci e para a leitura do texto acadêmico, **Loas que carpiem: a morte na literatura de cordel** (2003), tese defendida na USP, por Marinalva Vilar Lima, dentre outros, desde que voltados ao tema em foco. Esses estudos exemplares de vários caminhos já experimentados pelos especialistas, demonstram que, antes de tudo, será o poema que indicará as direções e os instrumentais de análise que serão utilizados na investigação literária. Cientes da especificidade de cada poema em suas tecituras, estas leituras nos serviram para que nos impregnássemos pelos desvendamentos poéticos, ganhando maturidade para o desenvolvimento do nosso próprio exercício e modo de investigação.

No que se refere à concepção do estético, naquilo que diz respeito à relação entre literatura e sociedade, optamos por utilizar, como suporte teórico, os estudos de Antonio Candido que apresenta uma proposta de método analítico, denominada de **Crítica integral**, que encara o social, quando fabulado pela obra, como elemento de sua fatura, tornando-se, portanto, num dado estético, como afirma o teórico e crítico brasileiro:

Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno* [...] É o que vem percebido ou intuído por vários estudiosos contemporâneos, que, ao se interessarem pelos fatores sociais e psíquicos, procuram vê-los como agentes da estrutura, não como enquadramento, nem como matéria registrada pelo trabalho criador. A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e significado da obra, por formar um todo indissolúvel (CANDIDO, 1985, p. 5, grifo do autor).

Desde os anos de 1945 a 1951, período de redação de sua obra **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos, Antonio Candido já estabelecia, como princípio básico de seus estudos, a autonomia da obra literária, percorrendo sobre os modos e as maneiras de apreendê-la:

contaminação entre significados”; 1.4 Alegoria – “sequência de palavras, figuradas ou não, que formam uma superfigura ou ainda “representação corporificada (‘verlebendige’) de um conceito abstrato” por meio de um signo, uma descrição, uma pequena sequência narrativa.” Tem-se na alegoria: “1) um elemento narrativo embrionário; 2) uma representação descritiva, mais ou menos configurada; 3) uma certa evidência da abstração visada; 4) uma intenção consciente do poeta que se torna clara para o leitor.” 1.5 No símbolo “não há necessariamente elemento narrativo ou descritivo; a abstração é meramente virtual, possível e incerta, nem sempre sendo possível perceber a intenção do poeta; às vezes pode acontecer que esta não exista e o símbolo decorra inconscientemente da sua criação. “Daí a sua grande força sugestiva, a magia que o cerca, a sua resistência maior e estereotípia”.

Uma obra é uma realidade autônoma, cujo valor está na fórmula que obteve para plasmar elementos não-literários: impressões, paixões, ideias, fatos, acontecimentos que são a matéria prima do ato criador. A sua importância quase nunca é devida à circunstância de exprimir um aspecto da realidade, social ou individual, Mas à maneira por que o faz. No limite, o elemento decisivo é o que permite compreendê-la e apreciá-la, mesmo que não soubéssemos onde, quando, por quem foi escrita. Esta autonomia depende, antes de tudo, da eloquência do sentimento, penetração analítica, força de observação, disposição das palavras, seleção e invenção das imagens; do jogo de elementos expressivos, cuja síntese constitui a sua fisionomia, deixando longe os pontos de partida não-literários (CANDIDO, 1993, p. 33).

Theodor Adorno, outro pensador marxista, também contribuiu à composição desta tese, mais especificamente no que diz respeito ao seu ensaio intitulado **Lírica e Sociedade** (1983), relativamente a questões sobre a interpretação social da poesia, em consonância com especificidade destes estudos.

Desta forma, são concepções como as de Antonio Candido e as ideias de Walter Benjamin e Adorno que norteiam a nossa visão do estético e os nossos modos de compreensão da realidade verbal. A partir do entendimento desses pensadores, buscaremos atender às demandas da poesia de H. Dobal, sondando-lhes as imagens, a expressividade e acuidade com as quais o poeta constrói seus versos sobre o fenecimento humano. Com esse mesmo motivo orientador, no que se refere aos nomes dos estudiosos do gênero poético, objeto deste estudo, como ferramenta de reconhecimento e exploração de poemas, nos guiaremos pelas obras **O estudo analítico do poema** (1987) de Antonio Candido, **Conceitos Fundamentais da Poética** (1975) de Emil Staiger, **Variedades** de Paul Valéry (1999), **O poético** de Mikel Dufrenne (1969), **O arco e a lira** (1982) e **Os filhos do barro** (1984), de Otavio Paz, além dos trabalhos de Norma Goldstein, **Versos, sons, ritmos** (1985), dentre outros. No decorrer de toda a jornada analítica da tese, adotaremos o pensamento destes últimos especialistas como instrumentais destinados ao sondar do universo sensível dos poemas, com as suas imagens, musicalidade, ritmo e disposição anímica.

Das ideias de Emil Staiger, em especial, adotamos a compreensão de que não existem gêneros puros na literatura, pois a lírica pode apresentar-se com algo que nos ressoa como o gênero épico, ou mesmo dramático. Diz Staiger (1975, p. 15) que “[...] qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários”. Dele, também incorporamos o entendimento de que a memória é a maior fonte da lírica, pois como diz o estudioso (p. 55), “o passado como objeto de narração pertence à memória. O passado como tema do lírico é um tesouro de recordações”. Desses conceitos fundamentais staigerianos faz-se a nossa convicção do lirismo do baliano, mas também da pertinência de se dizer que há a

presença de uma tonalidade épica em alguns poemas dentro da obra, como em “El Matador”. A peculiaridade que se fez marca da poesia dobaliana é que ela foi construída em versos cujo eu poético está afastado, numa espécie de recurso que potencializa os efeitos na construção de imagens que, conforme estilo do poeta, promove, ao máximo, o necessário distanciamento do objeto representado poeticamente, ainda que oriundo de memórias. Conforme afirma Staiger, “‘Recordar’ deve ser o termo para a falta de distancia entre o sujeito e o objeto, para o *um-no-outro-lírico*”. Nesse contexto, a Morte muito se insinua e se configura nos desvãos das memórias poéticas dobalianas, sendo as mesmas construídas nessa espécie de afastamento onde há uma característica e persistente mescla de tempos em que o passado é presentificado e o presente constrói elos com o passado, liricamente.

Para compreendermos e intentarmos ouvir o ritmo dos poemas, nos inspiramos no depoimento de Paul Valéry, no seu livro *Variedades* (1999), quando descobriu numa “estranha caminhada”, que o ritmo das coisas se impõe em consonância com o meio ou independente dele. Contou Valéry que:

Enquanto ia pela rua em que moro, fui *tomado*, de repente, por um ritmo que se impunha e que logo me deu a impressão de um funcionamento estranho. Como se alguém estivesse usando minha *máquina de viver*. Um outro ritmo veio então reforçar o primeiro, combinando-se com ele; e estabeleceram-se não sei que relações *transversais* entre essas duas leis.[...] aconteceu que o meu movimento de caminhada se propagou para a minha consciência através de um sistema de ritmos bastante engenhoso ao invés de provocar em mim esse nascimento de imagens, de palavras internas e de atos visuais que denominamos ideais. Quanto às ideias, são coisas de uma espécie que me é familiar; são coisas que sei observar, provocar, manobrar... [...] (1999, p. 199).

O relato valeryano nos traz uma demonstração acerca de que os efeitos, como o ritmo, aparentemente podem pertencer a uma realidade factível, devaneio ou mesmo sonho e bem assim, os poemas podem ser elaborados com seus ritmos internos conforme constroem seus versos, levando-nos a percebê-lo, com nossos modos e sentidos. Nesta perspectiva, entende-se que, em poesia, cada pessoa percebe a “beleza” ou qualquer outra categoria de análise ao seu próprio modo, a partir do reconhecimento do seu próprio ritmo em face ao ritmo dos versos.

No arcabouço teórico literário que regem todos os nossos empreendimentos de leitura, também está presente o pensamento de Octavio Paz, que comunga com os estudos de Antonio Candido e amplia a compreensão da palavra “imagem” na poesia. Paz informa-nos a respeito das formas com as quais iremos nos deparar e nos pronunciar acerca dos achados imagéticos e

também das maneiras convencionadas que elas poderão comparecer e ser reconhecidas na obra em estudo. Em **O Arco e a Lira** (1982, p. 119) Octavio Paz explica que:

A palavra imagem possui, como todos os vocábulos, diversas significações. Por exemplo: vulto, representação, como quando falamos de uma imagem ou escultura de Apolo ou da Virgem. Ou figura real ou irreal que evocamos ou produzimos com a imaginação. Nesse sentido, o vocábulo possui um valor psicológico: as imagens são produtos imaginários. Não são esses seus únicos significados, nem os que aqui nos interessam. Convém advertir, pois, que designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. [...] Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. [...].

Nessa ideação, afirma Octavio Paz que até mesmo um herói trágico também pode ser entendido como uma imagem. E vai mais além, quando comenta (p. 120), que cabe ao poeta nomear as coisas, pois assim ele poderá dizer que “pedras são plumas” e que “isto é aquilo”. Com essa compreensão, percebe-se um pouco da natureza das imagens, muitas das quais trazem em si o “princípio da contradição”, que permite e até mesmo instiga que se faça poesia com temas que desafiam nossa forma convencional de pensar, levando-nos a “caminhar” por uma “linha de ambiguidades”, que oferecem ao leitor o direito de perceber a construção do poema nas várias perspectivas das inúmeras leituras que se façam.

A poesia de H. Dobal é construtora de grandes imagens que se edificam, muitas vezes, enquanto sugestivas ambiguidades, peculiaridade que as tornam mais estranhas e dissonantes, aspecto que se realiza em sintonia com as características da modernidade, projeto e tempo em que se insere a obra. Nas bases teórico-literárias detalhadas por Octavio Paz, asseguramos que o universo poético do baliano terá seus versos sondados nas suas figurações mais herméticas ou mesmo nas mais flagrantes.

Corroborando os pensamentos dos estudiosos das artes literárias, também invocamos os dizeres de Mikel Dufrenne, no seu livro **O poético** (1969, p. 97), que instrumentaliza o investigador nas suas incursões pelas linhas poéticas, quando diz que a poesia:

Opera com essas palavras de longo alcance, poderosas como os faróis, cujo clarão corta o espaço. As palavras-chave do poeta não devem ser tomadas ao pé da letra, como o faz deliberadamente um psicanalista da arte, é preciso fazê-las soar como suas longínquas harmonias. [...] Penetrar no mundo de um poeta não é descobrir certas imagens obsessivas, é aprofundar um sentido. Não há dúvida de que o sentido prende-se às imagens. Todavia as

transcende. Não como o conceito transcende o esquema, mas como a plenitude do vivido transcende o concebido.

Nos veios dessa liberdade permitida pelas ideias de Dufrenne associadas aos demais pensadores trazidos ao texto, nossas investigações se farão assentadas em tudo que dizem os versos, porém examinando-os pelos sentidos, nas linhas e entrelinhas, no enalço de um rastreamento que se verifique em todo potencial imagético do poema, desde que esteja inserido nos contextos do tema da Morte, nosso motivo precípua.

Por todos estes modos, focados na consecução dos objetivos de desvelar figurações da Morte, organizamos nossa pesquisa em três capítulos. No primeiro deles, intitulado **Dobal – obra e crítica**, daremos espaço às informações acerca da obra do poeta H. Dobal, em breves resenhas, seguidas de registros da sua fortuna crítica, também sucintamente comentada, desde as informações mais antigas, que elaboram uma crítica construída por fragmentos de entrevistas, depoimentos, escritos e prefácios, até as últimas realizações que deram início a uma fase produzida pela crítica acadêmica a partir de artigos científicos, dissertações de mestrado e tese de doutorado. No segundo capítulo, designado **Sol, poeira e cinzas: as construções da morte na poesia de H. Dobal**, à luz dos entendimentos conquistados sobre o tema da morte e orientados pelos conceitos e procedimentos dos teóricos da análise literária, nos lançamos à tarefa de perscrutar os versos do poeta piauiense, nas suas figurações eleitas dos três primeiros livros, que possuem conteúdos temáticos mais assemelhados e mais significativamente relacionados ao cenário rural dos sertões, trazendo à tona grupos de imagens mais assemelhadas no conjunto poético formado pelos livros **O tempo consequente**, **O dia sem presságios** e **A província deserta**, os quais tecem versos imagéticos como em “Homem”, “Os velhos”, “Fim-de-mundo”, mas também “A pílula” e “Humanae vitae”, poemas nos quais buscaremos distinguir perfis de representação da finitude humana. No terceiro capítulo, denominado **Outros vislumbres figurativos do perecer em A serra das confusões, A cidade substituída, Os signos e as siglas e Ephemera**, mantendo-se as mesmas ferramentas de reconhecimento, exploramos essas obras como intuito de sondar-lhe as ideias, os modos e as maneiras com as quais o poeta piauiense torna a morte em matéria de versificação, observando que nessas obras as figurações, em número significativo de poemas, transferem-se do homem em meio “aos bichos esquecidos” para os monumentos, os espaços de memórias, as ruínas ou mesmo a solidão das cidades e nesse aspecto se diferenciam dos primeiros livros, oferecendo matéria distinta para explorações e achados figurativos do fenecer.

Nossa tese firma-se na assertiva de que há uma coleção de imagens figurativas da Morte nos versos dobalinos e que elas serão desentranhadas dos poemas e observadas à luz do que incorporamos como saberes dos teóricos do gênero poesia, já mencionados. *Pari passu*, conservamos o entendimento promovido pela crítica sociológica representada no Brasil por Antonio Candido, quando esclarece que literatura e sociedade são indissociáveis nas tecituras literário poéticas. Após a exploração dos poemas escolhidos como *corpus* e da reunião dos achados em figurações da Morte encontrados no conjunto da obra, empreenderemos as Considerações finais que denominamos **As faces ocultas da finitude humana na poesia de H. Dobal**. Ao final, as figurações poéticas da morte encontradas nas leituras dos poemas e elencadas nas considerações, darão conjunto a uma proposta de categorização desses constructos poéticos, que se entende, contribuirá de uma maneira mais geral, para os estudos da poesia brasileira, especialmente no horizonte dos versos sobre a morte e para a ampliação da fortuna crítica especializada sobre a poética de H. Dobal, ainda não realizada por esse viés de estudo. Como anexo, para demonstrar a incidência do tema da morte na poesia dobalina, atrelado às considerações finais, apresentamos, para cada livro, um quadro consolidado de palavras alusivas à morte neles encontradas. Este conjunto do vocabulário temático será disposto em categorias sub temáticas escolhidas em atenção à recorrência observada dentro da obra e à pertinência das mesmas ao tema proposto. Esse material, posteriormente, nos servirá como elemento de base para a construção de um mapeamento do tema da morte na obra dobalina. Nossa tese se consubstancia na definição dessas categorias da Morte, que serão apresentadas nas considerações finais, quando serão reunidas e elencadas a partir do reconhecimento das afinidades e semelhanças existentes entre os conjuntos de figurações que dialogam ente si formando grupos de poemas que se aproximam por algum tipo de representação. Além de propor designações para as faces da Morte na poesia dobalina, erguemos a tese de que essas representações dividem-se em várias vertentes, como a **Social** – quando as imagens da Morte se fazem pelo estado de abandono e esquecimento humanos, em meio à sociedade; **Filosófica** – pela expressão de um sentimento do tempo que traz consigo a velhice, mas também destrói as cidades ou ainda pela sensação de um estar no mundo agônico; **Ideológica** – nos poemas que envolvem posições éticas dos homens nas suas sociedades, nas referências ao coletivo e às desigualdades; **Religiosa e psicológica** – nas alusões ao universo dos cristãos, pelas referências bíblicas e também nas questões de natureza mais subjetiva e psicológica; Categoria das faces da Morte na **Natureza**, quando as representações do fenecer são observadas nos fenômenos ou eventos naturais. Outra categoria foi avistada em face aos avanços das Ciências Médicas e outras questões da

contemporaneidade, dentre outras, foram colhidas algumas representações da Morte a partir de um olhar que observou o que designamos como vertente **Científico contemporânea**. Além destas, serão reunidas noutra categoria, algumas representações por se apresentarem isoladas, constituindo-se em **Figurações heterogêneas da Morte**, em que comportariam os demais achados de faces configurativas da Morte, desde que não absorvidas pelas demais categorias, porém, significativas enquanto representações desse tema em poesia.

A título de informação aos possíveis leitores desta tese, julgamos pertinente comentar a situação da literatura de autores piauienses no contexto nacional brasileiro, e para tanto adotamos, com as devidas adequações ao objeto deste estudo, o pensamento de Antonio Candido, no prefácio à primeira edição do livro **Formação da Literatura Brasileira Vol.I** (1975, p. 9-13) quando, àquela época, sintetiza a situação da literatura brasileira como “um galho secundário” em relação aos centros culturais europeus mais antigos. E mesmo que, no contexto da década de 1950, a situação de desnível fosse muito mais acentuada, diríamos que o mesmo desprestígio perdura ainda hoje com a literatura de autores piauienses em relação à literatura produzida em outras regiões brasileiras. Eis a forma como se expressou Candido acerca da literatura:

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não há outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará a sua mensagem; e se não a amarmos, ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão. Ninguém além de nós poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes [...] (CANDIDO, 1975, p. 10).

Se atualizarmos o texto de Candido para a situação atual e específica do Piauí, verificaremos que nada mudou em se tratando da literatura de autores piauienses, pois esse estado do Nordeste conta apenas com um ainda incipiente aparato editorial, sem tradição nacional, quase anônimo na conjuntura do presente momento brasileiro. Contudo, mesmo em meio a essa realidade adversa, identificamos que a obra poética de H. Dobal deveria ser reconhecida quanto ao seu caráter genuíno e atualizada pelas recepções críticas em relação à poética contemporânea. E se a compararmos com as obras literárias que Antonio Candido considerou àquela época, a obra de Dobal, certamente, se identificaria com aquelas que o crítico denominou de produção dos “fortes” e “tocantes”, afinal, em nada se mostra débil ou inconsequente, pois transfigura várias dimensões do mundo por ele conhecido em versos que revelam, de forma particular, uma realidade rural vinculada a memórias, mas também urbana local, que, sem limites de percepção do fator humano, amplia-se rumo ao mundo cosmopolita

nacional e europeu, amplamente representados, alargando nossos horizontes literários a patamares de identidade universal.

A literatura brasileira de autores piauienses, historicamente, existe e sobre-existe à margem das atenções do grande público leitor cujos interesses de leitura são costumeiramente carreados aos destaques literários do eixo Rio – São Paulo. Desta forma, há um persistente atraso (ou descaso?) na divulgação e no reconhecimento das obras dos nossos autores. E por uma questão de urgência, defendemos que cabe a nós estudiosos e interessados, que historicamente ainda vivemos à margem das atenções do Estado brasileiro, viabilizar meios de reconhecimento da nossa produção literária. Esta, além de genuína e por se encontrar no mesmo patamar da arte literária produzida pelos mais destacados representantes da literatura brasileira, carece dos olhares da nação, especialmente autores como H. Dobal, cuja poética abrange temáticas universais da literatura, tal como a questão da finitude humana que constitui o escopo deste trabalho.

Ressaltamos que para evitar repetições de vocabulário exigido com muita frequência, quando das análises dos versos, no interior das análises, tomaremos livremente os termos “eu lírico”, “sujeito lírico” e “sujeito poético” para referir ao ponto de vista especial de um narrador poético, conquistado no processo de afastamento promovido pelo poeta. A designação “narrador poético”, algumas vezes, também será usada para substituir o termo personagem poético, demonstrando essa peculiaridade de muitos poemas do balino como pequenas narrativas líricas, mesmo quando nos poemas tematizados pelo viés das memórias.

Acerca de recursos gráficos, abreviações e marcações adicionais utilizados na redação da tese, com objetivo de dar os relevos que o estudo deseja promover acerca do tema, decidimos adotar como recursos sinalizadores, ao longo dos capítulos de análise, destaques às palavras e expressões alusivas às figurações da morte e aos detalhes que sejam enriquecedores da construção do tema e que se mostrem dignos de um realce que os coloque acima dos demais termos e expressões, ainda que não haja propósito de aprofundamento analítico de todos eles no desenvolvimento deste estudo. Alguns desses destaques serão feitos na forma de *underlines* (sublinhados) ou negritos. No corpo das análises, quando da transcrição de versos para exemplificar ou demonstrar algum aspecto em consideração, os trechos serão apresentados entre barras. Também será adotada a grafia do substantivo Morte com letra inicial maiúscula para destacá-lo enquanto sujeito das tramas poéticas examinadas, e mesmo não se tratando de *personas*, a grafia desta forma será mantida com o propósito de distinguir e deixar sempre em destaque o potencial da representação por nós investigado e ali imbricado e

que se deseja evidenciar. O mesmo critério será adotado para o pronome “Ela”, quando este se referir aos sujeitos figurativos da Morte, ao longo de todas as análises.

Nas necessárias e muitas menções aos títulos das obras do bal, para que o texto não se mostre pesado e enfadonho aos olhos do leitor, após a primeira aparição na íntegra, utilizaremos, quase sempre, apenas o primeiro nome de cada uma delas. Assim, para mencionarmos qualquer poema ou transcrição de excertos de **O tempo consequente**, utilizaremos como título de referência, **O tempo**; em se tratando de **O dia sem presságios**, utilizaremos (**O dia**), para as transcrições e extratos de **A província Deserta**, mencionaremos (**A província**), dos poemas escolhidos de **A serra das confusões**, constaremos como (**A serra**), e nessa mesma perspectiva, os livros **Os signos e as siglas** e **Ephemera** terão seus títulos abreviados, respectivamente, para **Os signos** e **Ephemera**. Ainda como recurso de facilitação de acesso às data das obras, fizemos a opção por utilizar como única fonte bibliográfica para todas as obras de H. Dobal, a edição comemorativa aos 80 anos do poeta, designada **Poesia Reunida** (2007), composta por todos os livros de poemas de H. Dobal, em ordem cronológica.

CAPÍTULO II

[...]

E se somos Severinos
iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual,
mesma morte severina:
que é a morte de que se morre
de velhice antes dos trinta,
de emboscada antes dos vinte
de fome um pouco por dia
(de fraqueza e de doença
é que a morte severina
ataca em qualquer idade,
e até gente não nascida).

[...]

João Cabral de Melo Neto

2 H. DOBAL – OBRA E CRÍTICA

Os poetas nos ensinam a descobrir (ou inventar) o mundo e a nós mesmos: são assim, suas meditações sobre a morte, tema multissecular do lirismo universal; crê-se escutar, de tempo em tempo, através de inumeráveis poemas o mesmo lugar comum, deploração e exaltação da morte; mas a escuta atenta dos poetas revela mais do que uma vontade de falar sobre a morte; tratam de cativá-la, de vencê-la, de aboli-la.

Joseph Joubert

2.1 A obra poética dobalina

Hindemburgo Dobal Teixeira – H. Dobal, poeta piauiense nascido na cidade de Teresina, capital do Estado do Piauí em 1927, tornou-se Bacharel em Direito e ingressou no serviço público federal. Em função do trabalho, residiu no Rio de Janeiro, Brasília, Londres e Berlim, mas também teve permanências em São Luís e outras cidades brasileiras. Muitos desses lugares marcaram e constituíram a trajetória temática universal de sua obra. Na sua juventude, escreveu poemas que somente foram publicados nas últimas edições da obra reunida do autor. Halan Silva, poeta, escritor e amigo do poeta, publicou o livro **Apontamentos para uma biografia** (2005), estudo que pesquisou e reuniu informações sobre a vida e a obra de H. Dobal, revelando-lhe os poemas de juventude e traduções de poemas dos ingleses T.S. Eliot e E. E. Cummings dentre outras informações concedidas pelo próprio poeta ao pesquisador. Também no documentário filmado pelo cineasta Douglas Machado denominado **Um homem particular** (2002) é possível conhecer sobre a vida do poeta, a partir das suas próprias palavras, em entrevistas, além de depoimentos e comentários de vários estudiosos, poetas e críticos literários. Em ambas as fontes, Dobal explica que o gosto pela poesia parece ter sido despertado pela figura da mãe, professora, que tinha por hábito colecionar poemas, colando-os em um caderno. Do pai que era agrimensor, no quesito literatura, Dobal lembra-se de que ele gostava de declamar o soneto de Luís Vaz de Camões, “Sete anos de pastor Jacó servia Labão”. Relata o poeta que, quando criança costumava viajar com o pai e que nessas viagens passava pelos campos que se tornaram motivo da sua poesia. É das memórias dessa infância, em viagens ao lado do pai, que Dobal, dentre outros poemas, teceu os versos da cantiga “Campo Maior”, que remonta às cantigas da tradição trovadoresca, com o recurso da repetição dos “Ais”. Tal poema, pleno de representações fundadas nas memórias de infância, abre o seu primeiro livro, **O tempo Consequente** (1966). Numa sequência de imagens, temos os versos da primeira estrofe (2007, p. 27): /Ai campos de verde

plano/ /Todo alagado de carnaúbas./ /Ai planos dos tabuleiros/ /Tão transformados tão de repente/ /Num vasto verde num plano/ /Campo de flores e de babugem [...]/ /Ai campos de criar. Fazendas/ / de minha avó onde outrora/ [...]. Vê-se que o poema é uma cantiga imagética, cujas linhas de alimentam de memórias.

A primeira edição de **O tempo consequente** (1966), com 44 (quarenta e quatro) poemas, teve apresentação entusiasmada do crítico e poeta Odylo Costa Filho. O livro divide-se em duas partes: Campo de Cinza e As formas incompletas. A primeira parte tem como epígrafe o verso “*What can I but enumerate old themes?*” de Wiliam Butler Yeats. Tal abertura anuncia uma leva de poemas fundados em imagens construídas a partir de elementos das memórias de infância do poeta. Afinal, esse anúncio diz poeticamente ao leitor que os “velhos temas” serão o motivo do fazer poético e, desta forma, encontramos versos que constroem imagens em poemas tais como “Campo Maior” (DOBAL, 2007, p. 27) – que faz cenário em um /campo de flores e de babugem/, “Rio” (2007, p. 27) - onde /meu rio turvo se depositando/ /num claro engano que não se renova/ /e descendo suas águas pelo nunca mais/, “Bestiário” (2007, p. 30) – cujos versos nos dizem que / O homem e outros bichos que passeiam/ / neste campo de cinza te perseguem/ / E após tantos verões sua presença/ / ainda se guarda em mim como na infância/, ou “Os velhos” (2007, p. 34), em que /O tempo e as lembranças antes demarcados/ / agora são comuns e tão repetidos/ /se tornam como a véspera da morte./ E assim, os versos de **O tempo** prosseguem com o predomínio das memórias nas suas tramas poéticas.

A segunda parte, designada As formas incompletas, traz como epígrafe um verso de Carlos Drummond de Andrade: /Não amei bastante meu semelhante/. Nessa parte, os versos dobalininos também acorrem às memórias e revelam certo desencanto pelo momento presente. Os poemas são de natureza imagética, característica marcante em quase toda a obra, como no poema “Dezembro” (DOBAL, 2007, p. 60), cujos versos descortinam diferentes cenários: /Pesa no céu da tarde esta alegria/ /das nuvens de dezembro. O silêncio de quando/ /as nuvens ressuscitam os gestos fabulosos/ /outra vez revelando a frágil eternidade/ /que se esfuma nas translúcidas imagens./ Os temas do desencanto diante da vida preenchem quase todos os poema poemas desse livro, como no exemplo de “O rosto”, cujos versos da primeira estrofe dizem: /De que manhã desenterrar o rosto/ / de alguém que perdeu as manhãs mas vive/ / sua tristeza repetindo em nós/ / que tudo aos poucos vamos esquecendo./

O dia sem presságios, o segundo livro de H. Dobal, foi publicado em 1969 com 39 poemas. Nessa obra, o elenco de poemas abre-se com a epígrafe, “*The nymphs and oracles have fled away*”, verso de W. H. Auden, que adverte ao leitor acerca desse persistente

desencantamento do poeta com a realidade, suscitando uma espécie de poetar que se constrói numa elaborada e anunciada “fuga dos encantamentos”. Os poemas desta obra são mesclados por assuntos em voga no final da década de 1960, e pelas memórias que ainda são fonte de imagens poéticas, como nos versos desta estrofe de “Écloga do verão” (DOBAL, 2007, p. 86):

/No campo claro, as ovelhas sem lã/ /vão devorando o sol na relva seca,/ /e pacientes fiam no vermelho/ /pó da pastagem uma renda de rastros. [...] / o sol. A sombra lhes devora a calma./ / E ruminando seus passos na pedra/ / fiam na pressa o horizonte das ruas./. As ambiguidades são recorrentemente trazidas ao tecido poético, como no caso dos versos do poema acima, em que ficam ao leitor as opções de caminhar nessa linha das incertezas: quem serão essas ovelhas sem lã? As nossas cabras de pelo curto, em oposição às conhecidas ovelhas felpudas, pastando em meio ao pó das paisagens secas? Ou será o reiterado “rebanho urbano” que “rumina seus passos na pedra”? Nesse último caso, seria o bicho homem que ruminava, numa atitude que o faz assemelhar-se às cabras e aproximar-se delas enquanto qualquer bicho nos cenários secos. As duas respostas levarão os leitores à construção de imagens surrealistas.

Publicado em 1974, o terceiro livro de poemas do balinos, foi intitulado **A Província Deserta**. Com 41 poemas, o livro é dividido em três partes : A Parte I – As informações da natureza, tem como epígrafe, de Salvatore Quasimodo: “*Tu mi dici che tutto è stato vano, lavitta, i giorni corrosi da un acqua assidua...*”. As palavras do autor, em intertexto, sugerem uma reflexão sobre a vida que, como tudo, se desgasta, numa comparação com a água corrente que também corrói. Neste conjunto de poemas, os temas da natureza, como a tarde, o dia, a noite ou o verão, são versejados num ritmo que parece demonstrar a passagem incessante do tempo, à *durreé*². Na Parte II – Os dias na cidade, a epígrafe traz uma frase bíblica de Efésios 5.16 “... remindo o tempo, porque os dias são maus.” – nestes poemas destacados, os persistentes temas desencantados são definidos por poemas como “Os ricos” (DOBAL, 2007, p. 122) que dizem /Os ricos nos seus bolsões de riqueza./ /Sempre do mesmo lado da vida/ / mal preparados pelo bem viver/; “Amor à venda” (2007, p. 122) que faz uma ironia fina ao tema da prostituição ao anunciar /Eis a carne alegre/ / a carne maltratada/ /a carne trabalhada/ / que passeia na rua/ / o seu trote de amor/; e também “Apocalipse” (2007, p. 124) cujos versos lamentam que /Entre quatro paredes/ / o dia interminável/ /dividido pelas noites/ /divide o homem/ / nos seus pesares:/ / o feito e o não feito/ /o feito e o desfeito/ /o

² **Durreé**, conceito proposto pelo filósofo francês Henri Bergson, que significa um tempo que não cessa e que se faz em um processo contínuo. “O tempo como duração, possui, segundo Bergson, dois caracteres fundamentais: 1º o da novidade absoluta a cada instante, pelo que é um contínuo processo de criação; 2º o da conservação infalível e integral de todo o passado, pelo que faz *boule de neige* e cresce continuamente à medida que procede para o futuro. ABBRAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo, Mestre Jou, 1960. p. 911.

vivido e sofrido/, ou ainda em “As despesas do envelhecer” que descreve poeticamente /O horizonte fixo,/ / o silêncio, a poeira./ /Escondidas na pele/ / as raízes da morte:/ /demanda e oferta/ / dever e haver/ / demonstração// / do que viveu em vão./ Por sua vez, a Parte III – Londinium, traz como epígrafe um verso de Thomas de Quincey que reforça o que o título anuncia “*But now rose london – sole dark, infinite – brooding over the whole capacities of my heart*”. Observa-se que este último grupo de poemas teve seus versos dedicados, em especial ao período em que o poeta residiu em Londres, trazendo em imagens cenários londrinos, em versos que trazem o outono, os cantores do metrô, os banhos de sol nos parques e uma mescla de palavras no idioma inglês em poemas como *Finchley Road* (DOBAL, 2007, p. 135), que compõe um estranho cenário em versos como /A ressurreição dos passageiros/ / na luz do sábado/ / em *Finchley Road*/ / encontra os jardins agonizantes/; ou nos versos de “*Man alive*” (2007, p. 136), que traz um quadro eivado de desencanto ao dizer que /De carências um homem/ /faz a sua vida. O seu emprego/ / que não leva a nada/, ou ainda, “*Unreal City*” (2007, p. 139), que canta com peculiar ironia, desde a primeira estrofe que, /Dia a dia a cidade/ / convoca os seus mitos:/ /os heróis das classes trabalhadoras/ /os heróis das classes gastadoras/ / e a massa humilde/ / que alimenta os heróis/. , neste último poema, observamos um claro intertexto com a obra de T. S. Eliot, *The Waste land*, título que também identificamos nesse diálogo poético do balino com o poeta norte americano que adotou a cidadania inglesa. Quando Dobal escreveu **A província deserta** (1974), certamente trouxe uma alusão ao poema eliotiano, inclusive na forma como organizou o poema “*Unreal City*”, enumerando-o em partes, assim como Eliot enumerou partes de *The Waste Land*. Além disso, há claros intertextos no poema do balino com a obra do poeta e crítico inglês.

Como exemplos de poema desta obra, escolhemos uma estrofe de cada uma das três partes em que foi dividido o livro **A província**:

AS CHUVAS

Nas mãos do vento as chuvas amorosas
Vinhão cair nos campos de dezembro,
E de repente a vida rebentava
Na força muda que as sementes guardam. [...] (DOBAL, 2007, p. 120).

O DOMINGO ESTRANGEIRO

Um Deus humilde,
no vôo fechado das gaivotas,
se oferece ao domingo.
No vôo rasante
na rapidez das asas,

num toque de sinos
se entrega ao domingo. [...] (DOBAL, 2007, p. 130).

MÚSICA RESERVATA

Nas pausas da cidade
A solidão se exercita.
Na luz dos parques
os pálidos cavalos
ceifadores de sonhos
pastando a solidão. [...] (DOBAL, 2007, p. 135).

Nos três excertos de poemas escolhidos, percebe-se a presença marcante desses versos imagéticos que caracterizam grande parte da poesia dobalina, levando-nos, leitores à percepção de paisagens que muitas vezes beiram ao surrealismo, como nos versos que nos falam /Nas mãos do vento as chuvas amorosas/, ou /Um Deus humilde,/ /no vôo fechado das gaivotas/, ou ainda, /os pálidos cavalos/ /ceifadores de sonho/ / pastando a solidão./

Intitulado **A serra das confusões** (1978), o quarto livro de poemas de H. Dobal foi construído num formato que se diferencia da produção poética antecedente, desde a sua abertura que se faz com um texto em prosa, que narra a história de uma cidadezinha solitária e perdida e de uma família de sobrenome Teixeira, cujo descendente, por inferência, supomos que seja o poeta pois sobre este descendente, antecipando a ironia que vai caracterizar os poemas de **A Serra**, o texto, algo entre o conto e a crônica, resume (2007, p. 148) “Já Tristão Teixeira era um homem que conheceu muitos lugares estrangeiros. Sua memória era um espelho de paisagens diferentes. De tudo lhe ficou a impressão de que para muitos a vida é um acidente geográfico.” Percebe-se que em **A serra**, ocorre uma ruptura estética e formal em relação aos livros anteriores, pois Dobal, além de fazer essa abertura diferenciada, com uma narrativa curta, dedicou-se à elaboração de poemas epigramáticos, com versos recheados de fina ironia e humor sutil, que suscitam reflexões críticas profundas àquela cidade provinciana e seus cidadãos paradigmáticos. Os poemas, na sua maioria, constroem as personalidades representativas da pequena cidade, desde a figura do juiz, que era medroso, passando pelo poeta rural e seus sonhos, o adúltero flagrado, a benzedeira que muito mais enganava do que “fechava corpos”, a prostituta que era como tantas outras, o cachaceiro, o promotor que fugiu da justiça, o advogado que caprichava nas petições, o tabelião encorujado em seu cartório, o cronista – poeta frustrado, o professor - paraninfo perpétuo, o orador ignorante, e mais ainda, o político, o pescador, o idiota, o desonesto, o otimista, o padre, dentre muitos outros, seres revelados pelas suas faltas, doenças, fraquezas, dores ou mesmo pelas falhas de caráter.

Seque-se o poema “O sertanejo”, exemplar desse conjunto de poemas peculiares no conjunto da obra do balina, em especial pela sua natureza irônica:

O professor Gonçalo Neves
era um homem de água doce.
Curtiu os seus dias
entre os rios temporários.
No sertão de sua vida
de 59 anos,
o mar oceano
dos avós marinheiros
foi sempre
uma referência remota (DOBAL, 2007, p. 160).

No mesmo ano de publicação de **A serra**, Dobal também levou ao prelo **A cidade substituída** (1978), conjunto de poemas que foram dedicados ao período em que Dobal esteve em São Luís, capital do estado do Maranhão. O livro traz como epígrafe de abertura um único verso do poema “Cantadas” de Mário de Andrade, poema bem humorado, de ironia sutil, que representa em versos uma cidade que, como São Luís é também litorânea, no caso, a então denominada Guanabara, com suas sugestivas “Vênus” fazendo “guanabaradas” por aí /Num gosto naval de adeuses/. Esse “gosto naval de adeuses” drummondiano que propõe uma espécie de “efeito sinestésico inimaginável”, é corroborado pelo poema “Despedida” (2007, p. 211) último do livro, cujas poucas linhas dizem: /Tristão Teixeira,/ /sem raízes no Maranhão,/ /Tristão Teixeira,/ /sertanejo do Piauí,/ / quer esquecer esta cidade,/ /mas ela não deixa//. Noutro poema, “Mirante IV” alusivo ao fazer poético dessa obra, Dobal versejou uma cena: /[...] E no mirante, um gentil homem/ / sossegado entre o céu e a terra,/ / velando a vida e a tarde branca/ /escolhia palavras para um livro/. Assim, tem-se que Dobal, em **A cidade substituída**, poetiza a capital histórica maranhense e desta forma, encontramos em cada poema, uma elegia à cidade que se mostra consumida pela ação do tempo e pelo abandono dos governantes da cidade³. Nesse tom elegíaco, numa paráfrase ao conhecido poema, clássico do Romantismo brasileiro, “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, desfilam versos, como a “Elegia de São Luís” (2007, p. 189), poema que se apresenta mostrando um sabiá que despeja um canto triste sobre a cidade em oposição ao sabiá gonçalviano que traduzia a memória alegre da terra natal. Seguem-se imagens, em versos, dos casarões envelhecidos, das

³ O livro **A cidade substituída**, na sua página de abertura, foi oferecido ao político maranhense José Sarney, sem maiores comentários. Infere-se que, talvez, o gesto represente uma interpelação ao homem público para chamá-lo às causas da cidade e seus espaços históricos em ruínas.

praias⁴ da “ponta da areia que avança pelo mar”, até o “Olho d’água” e “Calhau”. Nas linhas poéticas também se mostram as ladeiras, os pescadores, a Igreja de São Sebastião onde se encontra o túmulo de um inconfidente, a ilha, o Largo da força velha, o Outeiro da Cruz, onde vagueia o fantasma do personagem poético, soldado holandês, morto numa emboscada, os sobradões, os mirantes, enfim, a cidade toda desfila triste em versos de tom elegíaco, numa lamentação fundada na triste visão das ruínas da cidade. Para representar este conjunto poemático, tem-se a primeira estrofe do poema de abertura, “Elegia a São Luís”:

Indiferente ao movimento da vida,
um canto de sabiá
se despeja triste
sobre São Luís do Maranhão.
Canto, pranto, lamentação de sabiá
atravessando o dia e a noite,
atravessando o céu e a terra. [...] (DOBAL, 2007, p. 189).

Passaram-se nove anos até que o próximo livro de poemas de H. Dobal fosse publicado, no caso, **Os signos e as siglas** (1987), reunião de poemas que se exibem em imagens que fazem referência à cidade de Brasília onde H. Dobal permaneceu por vários anos como funcionário do Ministério da Fazenda. É também nesse período que o poeta vai ao exterior para fazer cursos, permanecendo na Inglaterra (Londres) e Alemanha (Berlim) por aproximadamente dois anos. **Os signos e as siglas** é um livro em que predomina a poesia dos temas urbanos, da solidão das multidões, dos céus de chumbo e dos ângulos de concreto. A concisão dos versos, a agudez das palavras, os temas tediosos, a desumanização dos cenários e dos espaços concentram-se em versos curtos que se exibem contidos e secos na poesia da solidão, dos domingos ásperos e dias vazios. Os espaços que servem de cenários poéticos são os prédios dos poderes públicos, as vias, os setores da cidade que dividem os seres em classes: setor dos clubes, setor das embaixadas, setor das habitações, as praças desertas, tudo rotulado em siglas que desumanizam e esvaziam os nomes. Segue-se, excerto do poema “A cidade” para representar este conjunto poético:

Esta cidade em poeira de vida
se fecha. Se prende, se tranca
em mil unidades de desespero.
Esta cidade
desolada isolada
ilha de poeira morta

⁴ **Praias de São Luís:** os versos de alguns poemas fazem menção às praias da orla marítima da capital do Maranhão, quando mencionam “Ponta da areia”, “Calhau” e “Olho d’água”, designações de algumas das praias mais conhecidas daquela cidade maranhense.

subverte o silêncio
submerge os soluços. [...] (DOBAL, 2007, p. 21).

Marcadamente configurados no espaço urbano das grandes cidades como Brasília, os poemas de **Os signos e as siglas** alcançam a representação desse universo por meio das palavras mais agudas, mais afiadas, e mais despidas de ornamentos de estilo, alcançando a aridez desse universo desumanizado, como no poema “Fim de expediente” (2007, p. 256) quando diz: /Passaram as siglas da manhã/[...], /Ficaram/ /do esplendor sub letal,/ / das divisões de vidro,/ /das cortinas de cânhamo,/ / do ritual dos processos,/ /da cidade crucificada no planalto,/ /um fim de tarde e os signos da noite./.

De acordo com as informações contidas no livro de Halan Silva, *As formas incompletas - Apontamentos para uma biografia*, em virtude das funções desempenhadas no serviço público, Dobal “peregrinou” por diversos estados brasileiros, além do Maranhão, também esteve por um período, no Ceará, Alagoas, São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília.

Do período em que residiu no Rio de Janeiro, podemos encontrar vestígios no poema “Antilírica I”, quando seus versos dizem que /Não se procure em Laranjeiras/ / uma praça (onde ela está)./ / Mas nesta vida e por inteira/ /e antilírica em seu estar./ / E antilivre nos seus restos/ /que os ex-meninos vêm buscar,/ /e em suas feiras de namorados/. O poema que faz aparecer no cenário o bairro de Laranjeiras, no Rio Janeiro, também alude às praças de árvores mortas e às memórias das planícies do Piauí.

Como último livro de poemas, **Ephemera** (1995), nesta nossa leitura, sugere-se que este se mostra como um conjunto de poemas cujos versos são sempre sugestivos de uma despedida, referindo-se aos “mistérios do mundo”, “um homem e seu desejo de paz”, versejando /a vitória da morte/, lembrando /a solidão na multidão/, /o medo da morte/, /a força da morte/ e mesmo os cemitérios, que novamente, são motivo de poemas. Bastante representativo do conjunto, porque é fortemente expressivo da efemeridade da vida nas coisas do mundo, trazemos para representação desta obra, o poema “Chuva”:

A chuva canta segredos
nas folhas vivas da tarde.
O leve passar do vento
o leve passar do tempo
nas folhas vivas da tarde,
no lento apodrecer
nas folhas vivas da tarde.
E a chuva a chuva,
no lento apodrecer
das folhas mortas da tarde,
vão despertando os segredos da vida (DOBAL, 2007, p. 267).

Os versos se detêm na menção às coisas que estão sujeitas à ação do tempo, como as folhas vivas que depois apodrecem, demonstrando seu tempo de vida transitório.

O livro **H. Dobal - A poesia reunida** (2007), publicado em edição comemorativa aos oitenta anos do poeta, trouxe, em acréscimo às edições anteriores, um capítulo destinado aos Poemas de Juventude. Percebe-se que, uma vez que se tratava de poemas experimentais ou exercícios criativos do jovem poeta, eles se afastam do estilo de construção poética que tornou Dobal reconhecido como autor de versos despidos de ornatos e possuidores de uma natureza, ao mesmo tempo, tão universal e particular.

Ressalte-se que H. Dobal também escreveu em prosa. Nesse gênero, o autor piauiense escreveu crônicas, contos e um livro que se pode designar como literatura de viagem, pela sua temática. Do conjunto da sua obra em prosa foi consolidado o livro *Obra Completa II – Prosa*, em 1999. Na reunião dos escritos, constam na primeira parte **Roteiro sentimental e pitoresco de Teresina** (1952) - crônicas, **A viagem imperfeita** (1973) – literatura de viagem, **Um homem particular** (1985) - contos, e a crônica **Grandeza e glória nos letreiros de Teresina** (1997) e outros títulos esparsos. Em **Roteiro Sentimental e Pitoresco de Teresina** (1952), o poeta em ritmo de prosa uma poética que compõe representações da cidade de Teresina, dedicando espaço às suas ruas e bairros, praças, prédios e monumentos, igrejas, escolas, hospitais, mercado, bares, restaurantes, cinemas, clubes, jornais, cabarés e também trazendo a cenário seus tipos ou personalidades populares. Nas primeiras linhas da introdução, Dobal faz uma espécie de prosa poesia, quando diz:

Esta cidade ardente, poucos homens a trazem na lembrança ou no coração. É uma cidade simples, tranquila. Aqui não há becos nem ladeiras, mistérios nem tradições. Cem anos não deixam acumular muita cousa na vida de uma cidade que já nasceu velha e que sempre teve o ar de aldeia grande, como notou um viajante ilustre e mal humorado. Um ar que se transforma aos poucos com o correr do tempo [...] (1999, p. 11).

A viagem imperfeita, publicado em 1973, foi título do segundo livro em prosa. Trata-se de uma reunião de notas de viagem elaboradas com humor e ironia, característicos da escrita dobaliana. Nessas notas, desfilam impressões e reflexões em ritmo de viagens, quase um *tour* pela Europa, em especial a Inglaterra, citando Londres, mas também constando outros países como a França, Escócia, Itália, Espanha e Portugal. Desse livro, em razão do tema desta tese, escolhemos um trecho que dialoga com a Morte:

Este pequeno cemitério de Northwood, nos fundos da igreja, com as cruzes de pedra e os cedros do Líbano, sugere tamanha tranquilidade, dá uma ideia tão poderosa de que a morte é mesmo descanso, que se eu morresse amanhã

seria aqui, como no poema de Rupert Brooke, um coração em paz sob um céu inglês, liberado de todo mal, uma pulsação na mente eterna (DOBAL, 1973, p. 27).

Acerca de **O homem particular** (1985), trata-se de um livro de contos com os títulos “O adulto incompleto”, “Gleba de ausentes”, “As despesas do envelhecer”, “Amores, amores”, “Semeador de crianças”, “O adolescente”, “Innamorada”, “O contemplador de crepúsculos”, “O sangue de Deus”, “O antinarciso” “O jogador”, “Elegia para Luiza Goulart, no céu do Piauí”, “O oráculo”, “Um alguidar de cinzas”, “Epitáfio” e outros. No tocante aos contos do balinos, existem alguns estudos a respeito do recurso de *palimpsesto*⁵ utilizado pelo poeta, quando se percebe que, na maioria deles, há diálogos internos do poeta com a sua própria obra, no caso entre a prosa e a poesia. Percebe-se que, imersos nos contos, encontram-se muitos dos poemas do próprio autor, que se supõe, desenvolveu alguns dos seus contos a partir dos poemas, considerando-se as datas das publicações. Sobre este assunto escrevemos um artigo intitulado “Mutações de gênero na poesia de H. Dobal”.⁶ No artigo, como exemplo para a proposição, citamos alguns textos que se repetem inclusive nos títulos como nos exemplos de “O antinarciso”, “Innamorada”, e “As despesas do envelhecer”. Noutros casos, os versos estão imersos nos contos e podem ser reconhecidos, esparsos, dentro deles. Como exemplo desses *palimpsestos*, citamos um trecho de um dos poemas mais conhecidos de A Serra, no caso, “O antinarciso”, cujos versos sintetizam a narração do conto de mesmo nome: /Aborrecido com a própria imagem,/ /Manuel Moraes/ /há dezessete anos/ /não consultava os espelhos./ / Doía-lhe ver-se repetido,/ /ver repetida a sua imagem/ / que a natureza oferecia aos outros,/ / mas que ele, teimoso,/ [...]jamais contemplaria de novo./

Sobre este conto e poema, em especial, também escrevemos um artigo denominado “A construção invertida de personagem em o Antinarciso”.⁷ Nesse estudo, recorremos ao mito grego de Narciso, ao conto “O espelho” de Machado de Assis e aos estudos de Stuart Hall, D. Cucho, Bakhtin, dentre outros, para analisar o personagem que tem uma história, ao que parece, propositalmente invertida em relação às outras duas histórias que se estruturam na

⁵ GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éd. Du Seuil, 1982. (Points Essais) Gérard Genette diz na abertura do seu livro que: “um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não se esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo.”

⁶ REINALDO, Lilásia Chaves de Arêa Leão. Mutações de gênero na poesia de H. Dobal. Artigo publicado em Anais do CCHL em Debates – UFPB, 2010.

⁷ REINALDO, Lilásia Chaves de Arêa Leão. A construção invertida de personagem em O Antinarciso. Artigo publicado em Anais do XI Simpósio de Letras – Linguagens e Infância, da UEMA – CESC – Caxias, 2010. E ampliado posteriormente para a publicação periódica do Mestrado em Letras da UESPI, Letras em Revista nº 2 – 2011, com o título Quando a personagem é maior que a narrativa. Disponível em: http://www.facebook.com/l/rAQE2KCdpAQHSXITE_mKbV4X1paFjZUjtt_IafsWAo536CQ/ojs.uespi.br/ojs/index.php/letrasrevista/issue/view/5.

construção de identidade, a partir de um reflexo no espelho. Nas conclusões propusemos que, o conto do balino foi construído pelo avesso do mito grego de Narciso e nesse aspecto remete, num deslocamento teórico, à classificação dos contos de Vladimir Propp, de acordo com as mudanças nele operadas pelo autor. No caso, foi identificada a transformação do tipo inversão, pois o Antinarciso é claramente o oposto paradigmático do Narciso da mitologia dos povos gregos, até mesmo pelo fato da personagem se negar a olhar-se no espelho.

Em torno da produção em prosa do baliano não temos informações acerca de alguma escrita crítica, e mesmo da sua existência, pois, em razão do destaque conquistado pela poesia, à prosa do baliano, muito experimental e resumida, em relação à poética, tem sido reservado um segundo plano.

Dobal lia, admirava e traduzia alguns poetas ingleses, em especial, citou em entrevista, a sua preferência pela poesia de Walt Whitman, mas também lia T. S. Eliot, E.E. Cummings, dentre outros que constavam na sua biblioteca particular, cujo acervo foi registrado no livro *Apontamentos para uma biografia*, de Halan Silva. Algumas traduções de poemas, como no caso de T.S. Eliot, C. Day Lewis e E. E. Cummings foram publicadas no ensaio *A poesia crítica* de H. Dobal, também da autoria de Halan Silva e que faz parte do livro **Cantiga de Viver**. Dentre eles, transcrevemos um trecho de um poema de Eliot, original e tradução:

“The Boston Evening Transcript”
The readers of the Boston Evening Transcript
Sway in the wind like a field of ripe corn.
When evening quickens faintly in the street,
Wakening the appetites of life in some [...] (T.S. Eliot)

“O Correio vespertino de Boston”
Os leitores do Correio vespertino de Boston
Ondulam no vento como campo de trigo maduro.
Quando o crepúsculo avança débil sobre a rua
Despertando apetites da vida em uns. [...] (Trad. DOBAL, 2007, p. 28-32).

Decidimos incluir também os trabalhos de H. Dobal como tradutor de romances e novelas, quando levamos em consideração que atualmente há uma corrente de estudiosos que considera que as traduções de obras literárias são como uma espécie de obra nova, noutra acepção de autoria, pois, apesar de se realizarem a partir de um texto original, para alcançar a poesia ou ficcionalidade das tramas, com suas peculiaridades e propostas, um tradutor também realiza um processo criativo, na busca das palavras exatas e muitas vezes até criando palavras novas a fim de alcançar o objetivo pretendido na obra original em língua estrangeira. Sabe-se que H. Dobal traduziu poesia, mas também traduziu romances de autores ingleses,

tais como Jerzy Kosinski, Richard Sale, Kurt Vonnegut Jr, e Tomkins Calvins. Dentre essas obras, há muito tempo esgotadas, todas editadas na década de 1970 pela Editora Artenova no Rio de Janeiro, tivemos acesso apenas à tradução do livro de Richard Sale, cuja leitura nos deu a sensação de ter encontrado não meramente um tradutor, mas um poeta que traduzia, pois as imagens propiciadas pela leitura, algumas vezes, produziram o mesmo efeito imagético que encontramos na obra poética do balina.

De Jerzy Kosinski, Dobal traduziu o romance **Being there** (1970), para o qual criou o neologismo Videota, termo para designar a personagem principal da obra, que se tratava de um homem chamado de Chance, jardineiro de uma mansão, que dedicava a sua vida a cuidar do jardim dessa casa e no seu tempo vago vivia e via o mundo por meio de um aparelho de televisão que existia em seu quarto. Da vida reduzida ao que via pelo monitor da TV fez-se a ironia conquistada para o título na tradução feita por Dobal. Esse livro foi novamente traduzido por outra editora, mas, o título foi praticamente mantido, fazendo-se apenas a troca de uma vogal, pois o romance passou a ser chamado de Vidiota. No enredo do romance, o jardineiro sofreu um acidente e foi acolhido por uma família que pertencia ao mundo financeiro dos EUA. A Chance foi dada a oportunidade de conhecer o presidente dos Estados Unidos. Nesse encontro, o Presidente lhe perguntou sobre o tempo nos meios financeiros e Chance lhe disse: “Num jardim, há o tempo de cultivar. Há primavera e o verão, mas também o outono e o inverno. E depois a primavera e o verão outra vez. Enquanto as raízes não forem arrancadas tudo está bem e terminará bem”. Por essa fala, o Presidente considerou-o muito inteligente e citou-o em um de seus discursos. Com isso, Chance se tornou um dos homens mais conhecidos e consultados dos Estados Unidos.

O livro *For the president's eyes only* (1971) de Richard Sale, foi traduzido com o título “Confidencial para o presidente” (1972). Álvaro Pacheco, editor da Artenova, na orelha do livro, descreve-o nestes termos: “Escrito numa linguagem de virtuosismo, o livro vai das mais ternas cenas de amor às situações eróticas mais impossíveis, sem falar numa trama de terror, mistério e suspense poucas vezes encontrada numa novela”.

Nesse exercício de fazer traduções de obras de autores americanos e ingleses, que certamente contribuiu para a formação temática e identitária do poeta, outra tradução empreendida por H. Dobal, foi a do livro *Living Well is the Best revenge*, de Calvin Tomkins, cujo título passou a ser **Viver bem é a melhor vingança** (1972).⁸ Trata-se de um livro de memórias, em que Calvin Tomkins recria, na década de 1920, o mundo de Gerald e Sara

⁸ Disponível em: http://www.skoob.com.br/livro/224295-viver_bem_E_a_melhor_vinganca. Acesso em: 23 jun. 2014.

Murphy, americanos que viviam num círculo de artistas expatriados na França. A casa dos personagens dessa obra, que é de natureza biográfica, serviu como local de encontro para Picasso e Léger, e também para Hemingway e Fitzgerald. O casal, segundo consta das resenhas pesquisadas, serviu de modelo para os personagens Dick Dive e Nicole da obra **Suave é a noite**.

Do americano Kurt Vonnegut, H. Dobal realizou a tradução do livro **Almoço dos Campeões**⁹ (1973) cuja trama promove uma quebra de paradigmas, uma vez que, desde o início da história, anuncia que, no final do livro, a personagem principal irá enlouquecer e que o autor, no caso, Kilgore Trout, vai contar-lhe que ele é uma criação sua. Na escrita da obra, Vonnegut usa um recurso literário incomum: “sempre que vai citar alguma coisa, um castor – por exemplo – ele diz: “castor era um animal terrestre que... (descreve o castor). Era mais ou menos assim”... (em seguida, desenha um castor). No curso da história, existem esboços de vários enredos que aparecem como “livros de Kilgore Trout”, um personagem autor.

De outro livro traduzido do autor Kurt Vonnegut, **A felicidade Rosewater** (1973),¹⁰ encontramos uma sinopse que diz tratar-se de uma história irreverente de “um homem dominado pelo amor total à humanidade e atormentado por uma visão enlouquecedoramente lúcida da sociedade”. Conforme pesquisa, nesta história o autor se propõe a retratar o homem moderno, caracterizado pela cobiça, hipocrisia, esbanjamento, enfim por uma espécie de loucura.

2.2 Fortuna crítica de H. Dobal

Quando da escrita da nossa dissertação para o Mestrado em Letras – Literatura da Universidade Federal do Piauí, intitulada “A poesia moderna de H. Dobal”, publicada em livro pela editora da UFPI – EDUFPI (2008), algumas páginas da introdução foram dedicadas ao registro dos achados em fortuna crítica do poeta piauiense, tecidos alguns comentários, quando julgados pertinentes e, algumas vezes, propondo novas maneiras de entender as manifestações da crítica e suas razões. Desta forma, entende-se que, esta tese constitui-se em uma nova oportunidade, não apenas para fazer constar um trecho na introdução, mas, desta vez, oferecer um capítulo para reunir as investigações de então, ampliadas, certamente, com as devidas atualizações, já necessárias, haja vista que se verificou um significativo

⁹ Disponível em: <http://jornalivros.com.br/2009/09/ascensao-e-queda-de-kurt-vonnegut/>. Acesso em: 22 jun. 2014.

¹⁰ Disponível em: <http://youreanightmare.blogspot.com.br/2008/04/felicidade-rosewater-de-kurt-vonnegut.html>. Acesso em: 22 jun. 2014.

crescimento do repertório de estudos acadêmicos em que a obra poética da H. Dobal é objeto de análise.

Na trilha informada pelas investigações anteriores, como primeiro destaque, tem-se a opinião de Manuel Bandeira, incontestável grande poeta brasileiro, que qualifica e prestigia a recepção da obra dobalina dada a amplitude do saber poético especializado por ele representado. A opinião de Bandeira foi somada à de Odylo Costa Filho e resultou no conhecido epíteto de “poeta ecumênico” para H. Dobal, o que por si já assegura lugar de reconhecimento e prestígio ao piauiense por ter sido alcançado pelos olhares tão apurados do poeta e crítico, que acrescentou no seu comentário à obra de Dobal, “Só mesmo um poeta ecumênico como Dobal podia fixar a sua província com expressão tão exata, a um tempo tão fresca e tão seca, despojada de qualquer sentimentalidades, mas rica do sentimento profundo visceral da terra.” Nesse comentário encontram-se adjetivos que são valiosos a título de inserção da obra dobalina na lírica moderna/contemporânea: expressão exata, fresca, seca, despojada de sentimentalidades. O olhar bandeiriano divisou com precisão os termos que são chave na compreensão da produção poética de H. Dobal, feita com palavras exatas, numa espécie de contensão verbal para evitar quaisquer derramamentos.

Entretanto Manuel Bandeira faleceu em 1968 sem reparar devidamente o erro cometido quando em 1964 incluiu H. Dobal na sua bem humorada **Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos** (1976, p. 5-12), na qual teve o cuidado de esclarecer, citando palavras de Vinícius de Moraes, que poetas bissextos são poetas “sem livros de versos - bissextos pela escassez de sua produção, cuja excelência sem embargo os coloca ao lado dos mais citados”. Manuel Bandeira acatou os conceitos de Vinícius, mas, por outro lado, de própria lavra, sobre os seus escolhidos poetas bissextos acrescentou como característica a “pobreza dos temas, quase sempre reduzidos a dois apenas: o de certa dor nos acidentes passionais, e o que Mário de Andrade chamou, com tanta felicidade, ‘tema da vida besta’”.

Se Bandeira tivesse a mesma oportunidade de avaliar os poetas escolhidos em 1964 na segunda edição da sua antologia, como aconteceu em relação a outros poetas publicados na primeira edição, cujas produções reavaliou, diante da incontestável produção que se seguiu ampliada em qualidade e quantidade, certamente teria conduzido o nome do poeta piauiense ao status que ele denominou “contumaz”, pois inconteste é o fato de que, de 1966 a 1995, H. Dobal publicou oito livros de poemas, os quais se exibem em variada temática, diferentemente do preconizado para os poetas “bissextos” por Bandeira – principalmente quanto à pobreza de temas. Conclui-se, apesar da inexistente atitude de reparo, pelas características atribuídas por Bandeira aos bissextos que, em se tratando do poeta H. Dobal, se

houvesse uma terceira edição revisada como aconteceu com a segunda, acredita-se que o piauiense teria sido gentilmente retirado da citada antologia. Contudo, o poeta pernambucano, de certa forma, parece ter tentado reparar o erro quando escreveu sobre Dobal na edição de **O tempo consequente** (1986, p. 9) e afirmou que H. Dobal era “[...] o poeta total, o poeta por excelência, do Piauí e de outros sertões brasileiros [...]”.

Ainda assim, ficou em débito, porque a obra poética de H. Dobal não se reduz aos sertões, apesar de predominarem os temas vinculados às memórias desses espaço rurais. A nosso ver, Bandeira, ao tempo em que o prestigiou, também o circunscreveu aos limites de poeta do Piauí e de outros sertões brasileiros.

Nas análises desenvolvidas ao longo da nossa dissertação, propusemos o reconhecimento da poesia de H. Dobal enquanto poesia moderna, por se encontrar inserida nas categorias elencadas por vários estudiosos da teoria da literatura para distinguir essa poesia lírica moderna. As demonstrações foram feitas por meio da análise de poemas e excertos comentados nos seus aspectos englobados por essa teoria. O motivo da investigação se deu em virtude do grande número de sonetos e outras formas tradicionais da poesia exercitados por Dobal, porém entremeados a poemas de natureza visivelmente moderna, considerando-se as liberdades da métrica, das rimas e do vocabulário criativo. Na confirmação dessa modernidade, encontramos o efeito dissonante da poesia, autonomia em relação ao real, desrealização, intransitividade, poesia das cidades dentre outras categorias propostas pelos teóricos, em especial Hugo Friedrich. Também dedicamos um capítulo ao estudo dos sonetos, desde os seus precursores até chegarmos ao soneto dobalino, que sugerimos como uma nova concepção para o soneto, renovando a tradição que se faz cooptada pela modernidade concebida pelo poeta piauiense. Noutro capítulo, nos dedicamos ao estudo de alguns diálogos poéticos encetados por Dobal, resultando em intertextos com Edgar Allan Poe, T. S. Eliot, William Butler Yeats, Federico Garcia Lorca dentre os estrangeiros e Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, dentre os brasileiros. Na conclusão, além dos comentários analíticos defendemos que:

A obra poética de H. Dobal comporta muitas leituras, [...] pois deixa abertos vários canais de investigação que, gradualmente, prometem alçar a poesia do piauiense ao lugar de destaque que a própria obra interpela para si, ao se revelar “estranha” e ao mesmo tempo avançada e audaciosa para seus leitores, em sintonia com a modernidade, principalmente porque se utiliza de muitos dos elementos julgados essenciais da lírica moderna e demonstra estar ciente da operacionalização de tais conceitos para atingir sua objetivação (REINALDO, 2008, p. 173).

Manuel Paulo Nunes, também escritor piauiense, no seu livro **A geração perdida** (1979, p. 18), ofereceu depoimento que se uniu aos demais para propiciar a devida dimensão à obra poética dobalina para a crítica literária local. De Nunes, sem a meta de análise aprofundada de poemas, mas um julgamento da obra como um todo, é a afirmativa de que “ [...] **A província deserta, O dia sem presságio, e O tempo consequente** de H. Dobal [...] constituem obras que assinalam momentos de mais alta inspiração, seja pela renovação dos processos de expressão do universo poético, em H. Dobal, [...]”. É um breve excerto, porém destaca o potencial de renovação intentado pelo poeta. Na concepção de estudiosos piauienses como o próprio Manuel Paulo Nunes, e o professor Luiz Romero Lima, Dobal pertenceu à chamada Geração de 45, talvez em virtude da proximidade da publicação de suas obras à data definida para a formação do Grupo e pela adoção sistemática da forma soneto e, esparsamente, outras formas fixas da tradição poética, o que lhes pareceu suficiente para essa categorização. Contudo, vê-se que o poema dobalino não remonta aos modelos da tradição sonetística, mas, ao contrário, Dobal escreve sonetos em estilo jamais intentado antes, pela sua temática inovadora, pela ausência de rimas finais e pela vária medida dos versos.

Odylo Costa Filho foi o autor do prefácio à primeira edição de **O tempo consequente**, e nele declarou aberto juízo de valor sobre a obra, logo de início, quando disse “[...] Há muito tempo, desde a geração de 45, em que cada autor “surgiu” com um “livro” que o marcou, não conheço estreia tão válida”. Costa Filho posiciona a obra de H. Dobal em um tempo pós geração de 45. Quando escreveu comentários à obra, o fez com grande familiaridade, e deveras, mostrou-se positivamente sensibilizado pelos poemas dobalinos. Sobre as características de inserção da obra no seu tempo, o crítico diz que opta por não falar de ressonâncias, processos, caminhos e hábitos que a incorpora à poesia brasileira. Nesse “não falar” ele deixa a evidente sugestão de que a obra de H. Dobal oferece tudo isso sobre o qual se recusa a falar. Mas deixa também escapar, durante a sua eloquente exposição, certa caracterização, quando diz “[...] Não encontro neste livro, em muita leitura, uma só vez, a palavra saudade [...]”. Diante de tal constatação, que revela exatamente a ausência do sentimentalismo, soma-se mais este depoimento que se oferece na composição do perfil da obra dobalina. Outro forte aspecto comentado por Odylo Costa Filho diz respeito ao caráter épico retomado em alguns poemas de Dobal. Em virtude da relevância observada nesse argumento, transcreve-se o excerto:

Na solução encontrada por Dobal para a narrativa épica [...] haverá um caminho novo, partilhante ao mesmo tempo das técnicas do poema escrito e da arte dramática, exercitada no rádio, na televisão ou mesmo no palco.

Nesse caminho, João Cabral de Melo Neto talvez tenha dado o passo decisivo [...] Noutro sentido, entretanto, cabe não esquecer que a retomada do épico se faz, na poesia moderna brasileira, com uma continuidade que passa pela “Cobra Norato”, de Bopp, por certos poemas de Jorge de Lima [...] por certas exclamações do “Noroeste” e algumas canções-de-exílio de Ribeiro Couto, pelo “Romanceiro da Inconfidência”, de Cecília Meireles, pela “Lira Paulista” seguida de “O Carro da Miséria” de Mário de Andrade, pelo citado “Os bens de sangue” de Drummond, e outros cantos sociais e libertários dele, pelas elegias narrativas de Dantas Mota. O que é novo em Dobal é o jogo simultâneo do texto histórico e do texto poético, em ponto e contra-ponto. [...] (COSTA FILHO, 1986, p. 15-16).

As observações de Odylo Costa Filho são valiosas, pois propõem exatamente a inserção da obra dobalina num conjunto de obras reconhecidas pela crítica nacional, ou seja, Costa Filho propõe um patamar de equidistância entre a obra do poeta piauiense e dos demais autores mencionados.

O juízo sobre a poesia dobalina foi totalmente positivo em se tratando do crítico literário Fábio Lucas (1987, p. 9-12), quando prefaciou a edição de **Os signos e as siglas**, e conclui dizendo sobre autor e obra: “uma realização de quem há muito vem-se mostrando um poeta autêntico, de alta consciência verbal e forte expressão lírica”. No comentário, Fábio Lucas atribui dimensão metafísica à poesia de Dobal, dimensão esta que é característica da poesia contemporânea. Este crítico comenta, ainda, o jogo de presença/ausência do elemento humano, ou seja, sua análise capta o elemento desumanização que também integra as categorias que serão comentadas; destaca ainda a impessoalidade, estilo sóbrio e securo de expressão, itens caracterizadores de uma poesia em diálogo com o espírito do seu tempo. Diz Fábio Lucas (1987, p. 10) que:

Nos poemas de H. Dobal, ora o humano se anuncia, ora se retira. O jogo de presença/ausência torna-se o fundamento de seus signos. O segundo componente do título são as siglas. A intenção satírica é evidente. As siglas constituem a exteriorização de um estádio civilizador, o anúncio de uma era em que tudo vira rótulo para se tornar público. Nisto o humano se desqualifica e vira etiqueta, mercadoria, objeto vendável. A impersonalidade da sigla torna-a oposta ao sentimento e ao relacionamento intersubjetivo. No seu perfil gélido adormecem entidades mecânicas, burocráticas, horizontalizantes. Os signos e as siglas constituem um passeio afetivo pela cidade planejada. O contraste entre o edifício e o natural é patente. H. Dobal se mostra um poeta inconformado. Com versos rigorosos, um estilo sóbrio, uma securo de expressão, vai traduzindo sentimentos básicos da contradição que perpassa ânimo na avaliação dos valores. A cidade se choca com o homem e este se enreda em seus dilemas, tanto de fundo social, quanto de cunho psicológico. O tom dos poemas é elegíaco, pois representa uma consciência de si em crise. Brasília inspira um estar-no-mundo agônico. Sob este aspecto, o substrato de *Os signos e as siglas* compreende uma denúncia.

Herculano Moraes, em **Visão histórica da literatura piauiense** (1997, p. 38), apesar de não desenvolver nenhuma análise dos poemas em especial, pois seu estudo é dedicado mesmo à visão histórica, conforme diz o título, afirma que “**O dia sem presságios** é o começo da libertação do poeta. [...] Não da libertação telúrica, [...] mas a libertação técnica, da forma, a imagem assumindo contornos de quase perfeição”.

O mesmo crítico, em seu livro **A nova literatura piauiense**, deteve-se mais demoradamente na avaliação da obra poética de H. Dobal e dessa avaliação selecionamos alguns trechos:

[...] há duas afirmações que merecem destaque. A primeira é que a poesia de H. Dobal encontra em “O tempo consequente” o divisor de sua conduta poética. A segunda é que a mudança de “vocabulário” muito contribuiu para a elaboração de uma poesia aos moldes do que se pretende nos dias de hoje. [...] A poesia até certo ponto inalcançável, técnica, com “despojos” de surrealismo. Uma “fenomenologia” experimental, [...] a tentativa de reinvenção da forma [...] (MORAES, 1975, p. 71-75).

Outro especialista, poeta e editor, Cineas Santos, além do que expõe em entrevista concedida a Douglas Machado para o documentário **O homem particular**, sobre o efeito de “estranhamento” que lhe causaram as primeiras leituras de H. Dobal, escreveu e publicou em **Literatura Piauiense** (1979, p. 39-40): “não nos parece correto considerá-lo com ‘antilírico’ [...] O que se percebe em sua poesia é a contenção de sentimentalidade, a busca do equilíbrio entre forma e conteúdo, a comunhão do poeta com o nosso tempo/mundo”.

Merece registro um interessante depoimento acessado por meio da publicação de Cineas Santos (1979, p. 40) e que foi oferecido por Almeida Fischer e publicado no Suplemento Literário do jornal Estado de Minas, nos seguintes termos:

Dobal é poeta de dicção peculiar, realizada em função de uma linguagem construída com a maior economia de meios. É uma linguagem tão seca, tão despojada, que surpreende que, com ela, se possa codificar qualquer mensagem poética. A escassa (ou nenhuma) utilização de recursos reiterativos das figuras de linguagem e pensamento, além da ausência total de métrica e rima, poderia resultar numa quase impossibilidade de feitura do poema. Mas Dobal consegue construí-lo com a utilização de uma linguagem mais direta, despreocupada com os efeitos fônicos, trabalhosamente alcançada. (SANTOS, 1979, p. 40)

A recepção da Profa. Maria Figueiredo Reis (1986, p. 17-38) está condensada no ensaio **A poesia de H. Dobal: uma tentativa de análise**, publicado na edição de **O tempo consequente** (1986). No referido estudo, a professora comentou as três primeiras obras de H. Dobal, começando por **O tempo consequente**. Interessam-nos quanto a estes comentários, a

menção aos recursos poéticos utilizados, tais como repetição, cesura, linguagem sonora, principalmente os “ais trovadorescos”, por meio dos quais H. Dobal constrói poemas em tom de queixume. Nos comentários sobre **O Dia sem presságios**, Figueiredo afirma que:

[...] Ele consegue, como ninguém, os mais sugestivos e agradáveis efeitos rítmicos, sonoros e melódicos, trabalhando com aquela simplicidade que lhe é peculiar as figuras de harmonia e o jogo de palavras. O uso da Paranomásia, pelo poeta piauiense, é uma constante sempre renovada, mercer do seu domínio absoluto do uso da palavra. O recurso poético não cansa pela repetição, ao contrário, se enriquece, graças ao valor significativo e sonoro dos vocábulos tão cuidadosamente empregados. O uso do verso branco e da rima solta dá às formas mais tradicionais da épica ou do soneto um sabor de coisa nova, tão atual quanto um dia sem presságios (REIS, 1986, p. 29).

Solange de Deus Leopoldino (2003) escreveu o ensaio **As pedras**: uma leitura sob o olhar fenomenológico, em que faz leitura do citado poema em profundidade, pois percebe-se que o mesmo foi minuciosamente sondado, perscrutado. Como Solange mesmo diz, para falar-se de um poema tem-se que escutá-lo, senti-lo, vê-lo. O poema “As pedras” sob olhar orientado nas bases da fenomenologia, foram mostradas imagens e estruturas, sons, correntes sonoras, ritmos, ecos, inversões, movimentos, paradas, enfim conexões intrínsecas e extrínsecas, reveladoras de uma arte poética “trabalho com a linguagem cujo resultado é o encontro de dois eixos – o clássico com o intraduzível surrealismo”. Solange continua dizendo que é neste lugar que “se firma a construção poética de Dobal no quadro da melhor poesia brasileira, onde se situam confortavelmente João Cabral, Drummond, Murilo Mendes...”. A autora também escreveu o artigo Anotações à margem de O tempo consequente (2003), estudo teórico analítico em que o poema Campo Maior é perscrutado em seus versos acerca das questões da memória nele incrustadas. Leopoldino defende que a poesia dobalina se expressa em duas perspectivas: uma que se dá nas memórias de um cotidiano rural e outra que se faz por um viés das memórias presentificadas, formando elos entre o passado e o presente.

Nesse mesmo fio condutor, outro leitor de H. Dobal, Ranieri Ribas (2004, p. 7-8), empreendeu o que ele mesmo chamou de “arqueologia poética” que resultou no artigo intitulado A isotopia metafórica dobalina. No ensaio, Ranieri Ribas desenvolveu argumento sobre as técnicas utilizadas por H. Dobal, tais como a intertextualidade pela interlocução com textos historiográficos e o diálogo poético propriamente, o uso da *collage*, notadamente no que diz respeito a *The waste land* de Eliot e *The circus animals’ desertion* de Yeats. Em Eliot, destaca-se a “poética do fragmento”, em Yeats a interpolação do clássico e poético-

historiográfico, mas principalmente a tematização dos fenômenos da modernidade, através de comparações do mundo provinciano e cosmopolita.

Em 2002, a professora Maria Suely de Oliveira Lopes, da Universidade Estadual do Piauí, defendeu sua dissertação de mestrado sob título *Arquitetura poética: o nascimento do tempo em H. Dobal*. Tendo como corpus analítico os poemas do livro **O tempo consequente**, logo no início do seu estudo, a autora afirma que na sua dissertação “procura-se averiguar e comprovar como esse novo tempo passa a ser arquitetado na cenografia que vai desfilando através de imagens formadas com diversas possibilidades de leituras, dentre as quais se destacam O tempo que nasce na paisagem, O tempo que morre na paisagem e O tempo que continua. O objetivo do estudo citado foi o de evidenciar os recursos estilísticos pelos quais se expressa a construção dos tempos poéticos na obra do balina.

Wanderson Lima (2005, p. 96) também penetrou no universo poético do balino, optando pelas obras **A cidade substituída** e **Os signos e as siglas** para a sua dissertação no mestrado acadêmico em Letras pela Universidade Federal do Piauí, e nele resume sobre a poesia de H. Dobal:

A grandeza de H. Dobal nos três livros a que nos debruçamos reside nas soluções que sua alta consciência técnica engendrou para plasmar, modelar e transfigurar o real, fazendo da poesia um dos testemunhos mais lúcidos da precariedade de nossa vida comunitária e de nossa memória social nesses tempos de perda da aura, em que a ciência e o racionalismo instrumental monopolizaram a explicação do mundo. Sem fazer distinção entre o cantar e o narrar, ou entre a elegia e mito, a poesia desse piauiense vai além do culto da estesia e do imanentismo que sacraliza a palavra; Dobal resgata o sentido etimológico do termo poesia, recobrando a figura do fazedor – aquele que cria e que, criando, fala por uma comunidade (LIMA, 2005, p. 96).

Entende-se o poeta fazedor identificado em Dobal por Wanderson Lima não apenas no que diz respeito à caracterização causada pelo hibridismo do fazer poético lírico-épico, mas principalmente pela consciência com que utiliza os recursos poéticos para produzir essa poesia na qual a linguagem materializa com clareza seus motivos, os quais, se comparados aos recursos do cinema, invadem a sala do espectador / leitor como num filme em terceira dimensão. A comunidade à qual se refere Wanderson Lima não se restringe à comunidade provinciana do sertão, mas refere-se a todas as comunidades nas quais o olhar poético capta o ser humano pelo avesso, pelo lado que comumente não se vê no ritmo que a vida moderna nos impõe.

Em meados de 2007, João Kennedy Eugênio publicou em livro, o ensaio **Os sinais dos tempos** – intertextualidade e crítica da civilização na poesia de H. Dobal. O estudo foi

dedicado, em especial ao desvendamento de aspectos intertextuais na poesia dobalina. Nas análises estiveram presentes as questões do orfismo nas obras de juventude de H. Dobal e diálogos com a obra do poeta Mário Faustino, mas também intertextos com a obra de T. S. Eliot e a Bíblia. Nas conclusões do seu ensaio Kennedy afirma:

Ao final, descobrimos um H. Dobal de ricos e complexos jogos intertextuais, em particular relacionados à Bíblia, Mário Faustino e T. S. Eliot, capaz de traduzir para os próprios termos os textos-fonte e de manter as marcas da apropriação, de forma a indicar o diálogo e incitar o leitor a desvendar a teia de referências, assim como a ordem implícita dos poemas. Também descobrimos que sua poesia, em parte, revela-se *oblíqua, alusiva e portadora de mensagem*, guarda acento existencialista e realiza uma inclemente *crítica da civilização urbano-industrial* (EUGÊNIO, 2007, p. 98).

Uma coletânea de ensaios de diversos autores foi organizada e publicada por João Kennedy Eugênio e Halan Silva no livro **Cantiga de viver – leituras**, no ano de 2007. Olhares atentos se debruçaram sobre diferentes aspectos da obra dobalina, oportunizando várias leituras e perspectivas. Desta forma, simultaneamente incorporaram-se à fortuna crítica do poeta H. Dobal 11 (onze) estudos, dentre eles, recepções críticas da obra poética e outros estudos teóricos sobre a obra, mas, também, depoimentos e registros sobre a vida do autor, sob os títulos: Porque os dedos do inverno tecem as chuvas, de Rogério Newton - crônica sobre a recepção do poema As chuvas; H. Dobal e a geração de 45, de Manoel Paulo Nunes – texto misto de relato histórico sobre poeta e o contexto da época em que o poeta iniciou suas incursões poéticas; O poeta e o frentista, de Cineas Santos – crônica envolvendo uma recepção popular da obra dobalina; A poesia crítica de H. Dobal, de Halan Silva – texto acerca da presença da filosofia existencialista na obra de H. Dobal, seguido de poemas de poetas ingleses traduzidos pelo autor; A lírica moderna e a poesia de H. Dobal, de Lilásia Chaves de Arêa Leão Reinaldo – adaptação de texto da dissertação de mestrado em que são analisadas as categorias teórico-literárias da modernidade na poesia de H. Dobal; Um sabiá ressabiado, de Wanderson Lima – Análise de poemas do livro **A cidade substituída**, com ênfase nas questões do fazer poético e na definição do poeta como aquele que se dedica à função de guardião da memória e das tradições; Os sinais dos tempos, de Kennedy Eugênio – texto de análise da poesia dobalina, tida como uma rede de sinais que informam, mensagens e sentenças; A isotopia metafórica dobalina, de Ranieri Ribas – ensaio analítico em que Dobal, longe de ser um poeta intuicionista, planeja seus poemas em intertextos plurais; A construção da musicalidade em H. Dobal, de Alfredo Werney – ensaio analítico de poemas dobalinos, com objetivo de demonstrar a sua musicalidade, simbólica e abstrata; **Apontamentos sobre**

H. Dobal, de Luiz Romero Lima – ensaio crítico sobre vida e obra e **H. Dobal e Leituras da obra poética de H. Dobal**, de Herasmo Borges – texto acerca das várias recepções da obra dobalina pela crítica local. Dentre os estudos publicados, escolhemos um trecho do ensaio de Alfredo Werney (2007, p. 160), pela novidade em que se constitui. Nas suas conclusões ele comenta sobre a poesia dobalina que:

A musicalidade aqui não está apenas presente na estrutura aparente do poema: ritmo, métrica, timbre, aliterações e rimas, mas também se revela nas imagens simbólicas, na harmonia dos assuntos, dos significados implícitos. É totalmente abstrata. Esta é a musicalidade a qual a poesia dobalina está filiada. Uma organização sonora que gera tensões estilísticas e não se apresenta facilmente ao interlocutor apressado (WERNEY, 2007, p. 160).

Em 2011, Débora Soares de Araújo defendeu sua dissertação de mestrado intitulada *H. Dobal: uma poética da memória*, cujo objetivo conquistado foi “Estudar o itinerário da poesia, buscando responder sobre “o que”, “o como” e “o quem” da memória, na obra dobalina. O estudo busca compreender os mecanismos e as articulações presentes ao longo da obra do autor e procura embasar a afirmação de que a memória é seu principal elemento de constituição e também um dos seus mais pungentes temas. Conforme entende Débora, as tensões postas em evidência pelo mecanismo da montagem de imagens dialéticas e a presença de um organicismo fundamentam a dinâmica da memória e são responsáveis pela formação de uma “poética da memória”. Nas linhas conclusivas do estudo, Débora Araújo (2011, p. 109) sintetiza sobre a obra do poeta piauiense que:

A poética da memória de H. Dobal carrega o signo das coisas transitórias, das substituições, das ruínas, das transfigurações, de tudo que é *consequente* e, assim, nos leva constantemente ao trato com o invisível, com formas borradas e ambíguas, mas que, ao mesmo tempo, transmitem uma concretude aguda, própria de testemunhos e documentos gravados na mais dura pedra. A opção do poeta é pela memória, essa paisagem poética que se abre em duas e que abriga realidade, imaginação, sonho, lembranças e esquecimento. (ARAÚJO, 2011, p. 109)

Em 2013 foi a vez da professora Silvana Maria Pantoja dos Santos, professora da Universidade Estadual do Piauí e da Faculdade Santo Agostinho, também no Piauí, defender tese de doutorado em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco, sob o título *Literatura e memória entre os labirintos da cidade: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal*. Seus estudos visavam estudar a poesia de H. Dobal e Ferreira Gullar a partir do pressuposto de que “A memória, entremeada de vivências, é perpassada pela subjetividade, pelos afetos, ainda que estes se processem por vias desviantes, alterando as

formas como o escritor interage com a rememoração e as converte em discurso literário.” Com estas ideias em mente, a autora traçou como objetivos “analisar na obra **Poema sujo** de Ferreira Gullar e **A cidade substituída** de H. Dobal, a memória daquela cidade que se inscreve em gretas, fissuras e ruínas” que fazem versos construtores de imagens e personagens poéticos. Tomando como fator de observação as cidades cantadas pelos poetas, a estudiosa propôs-se a observar “a forma como os poetas em questão se relacionam com a mesma cidade, depende do lugar de onde se enunciam, logo adotam visões de dentro e de fora, respectivamente, que influenciam suas escritas de memória.” Das análises feitas, para compor esta fortuna crítica, trazemos da tese de Silvana Pantoja (2013), trecho das suas considerações finais que, de certa forma, englobam uma visão do fazer poético do balino:

Da poética de Dobal inferimos que seu olhar é revestido de discernimento crítico sobre a memória da cidade ainda que tal postura sofra a interferência de outros olhares construídos por ele. É assim com o mirante que “acompanha o tempo que não dorme” e ressentido sua ação sobre elementos urbanizados, com as moças na janela a vislumbrar a antiga paisagem, com o urubu que contempla a praia deserta, com pescadores que estendem o olhar sobre suas marcas de vivências cotidianas, dentre outros. Acompanhamos um jogo de modulações verbais desencadeador da dialética entre passado e presente, cujo passado tende a prolongar-se por meio de marcas deixadas nos espaços (PANTOJA, 2013, p. 171-172).

Também em julho de 2013 deu-se a defesa da dissertação de mestrado de Adriano Lobão de Aragão, pela Universidade Estadual do Piauí designada Poesia e memória em O tempo consequente, de H. Dobal. O referido trabalho propôs-se a analisar a dialética da memória individual e coletiva na poesia de H. Dobal a partir de estudos de Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff e Michael Pollak e outros. No desenvolvimento analítico, a partir dos poemas de caráter órfico de juventude até a poética da maturidade, o empreendimento avaliou a evolução do projeto poético do poeta piauiense que, segundo estudos de Adriano Lobão (2013, p. 7) “privilegia a sobreposição da memória coletiva em relação à memória individual.”

O autor fez um percurso pelo universo conceitual da memória e identidade e calcado nos conceitos advindos desses estudos, analisou a obra **O Tempo Consequente**. Por meio dos poemas mais representativos desse livro, como *Bestiário*, em cujos versos encontram-se o título da obra e outros temas, que se repetem ao longo dos poemas, alcançou análises consistentes dentro dos objetivos pretendidos. Após leituras aprofundadas, suas últimas afirmações, dizem-nos que:

Temos, na poética do balina, uma contínua rememoração das cíclicas mudanças das estações e da contínua solidão, a aridez do abandono. E, sobretudo, a lembrança da ação do tempo, que é comum a todos os seres humanos, onde ‘velhos vão-se finando lentamente/ perdidos na fina poeira com que os dias vencem’ (LOBÃO, 2013, p.74).

Observa-se que ocorreu um comprovado crescimento em termos da crítica local especializada sobre a obra poética de H. Dobal, especialmente aquela promovida pelos estudos acadêmicos das Pós Graduações em Literatura dos alunos egressos das Universidades Federal e Estadual do Piauí. Esta tese que ora defendemos, e que também foi dedicada às contribuições ao universo dos estudos literários brasileiros e à ampliação da fortuna crítica da obra literária do poeta H. Dobal, demonstra que a sua obra ainda dispõe de inúmeras leituras a lhe revelarem os aspectos plurais da sua poesia, em especial, mas também da prosa, ainda quase intocada.

CAPÍTULO III

[...]

Está salva a propriedade.
A noite geral prossegue,
a manhã custa a chegar,
mas o leiteiro
estatelado, ao relento,
perdeu a pressa que tinha.
Da garrafa estilhaçada,
no ladrilho já sereno
escorre uma coisa espessa
que é leite, sangue... não sei.
Por entre objetos confusos,
mal redimidos da noite,
duas cores se procuram,
suavemente se tocam,
amorosamente se enlaçam,
formando um terceiro tom
a que chamamos aurora.

Carlos Drummond de Andrade

3 SOL, POEIRA E CINZAS - FIGURAÇÕES DA MORTE NA POESIA DE H. DOBAL

Círios lúgubre a arder na escuridão do quarto
Se consumindo lentamente,
Pavor imenso da morte nos olhos do moribundo,
Suor a gotejar em frentes maceradas, [...]
Fantasmas enormes, irreais sinistros,
Desenhados na parede pelos círios trêmulos,
Aroma estranho pelo ar parado,
Presença invisível da morte...
Passou-lhe pela espinha um longo estremecimento,
E o medo, o grande pavor assoberbou...
Medo de viver, medo de morrer,
Medo do Desconhecido, medo do Mistério.

H. Dobal

Em cumplicidade com o pensamento de Antonio Candido (1993, p. 33), entende-se que “uma obra é uma realidade autônoma” e, em virtude desse status de liberdade autoral, é dispensável a evocação de testemunhos, senão quando para deslindar essa autonomia criativa no intuito de que sejam enriquecidas as possibilidades de leituras e avançar em profundidade na busca de aspectos valiosos que uma obra de arte literária pode oferecer. O estudioso brasileiro diz que, no processo criativo, o artista “plasma elementos não literários” os quais, após transfigurados pela proposta estética, ganham outra grandeza – a dimensão da arte. Portanto, na investigação da obra de arte literária, resta claro que a “sua importância está na maneira por que o faz” com o intuito de alcançar o status ou condição de arte, e ainda que não se saiba o exato tempo, lugar e mesmo quem, ainda assim, a partir de elementos decisivos da trama poética, um estudioso empreenderá apreciá-la na sua tecitura e buscará captar seu espírito e significação. No exercício de ler, apreciar e analisar a poesia dobalina, no que concerne à categoria temática da morte, observamos que esta matéria se sobressai e se insinua em quase toda a sua produção poética e que pode ser analisada por diversos ângulos perceptíveis ao leitor mais atento, perfazendo um significativo *corpus* de “presenças figurativas da morte” que se mostra com aspectos diferenciadores genuínos nesse particular, muitas vezes, somente visíveis ao investigador que se detém e a toma, sem pressa, para análise.

No prefácio ao seu **Caderno de análise literária** – Na sala de aula, Antonio Candido afirma que cada poema “requer tratamento adequado à sua natureza”, ou seja, cada poema tem a sua “personalidade” que deve ser respeitada, mesmo que nesse processo utilize-se de pressupostos fundamentais comuns. Complementando o assunto, o estudioso acrescenta que:

Um destes pressupostos é que os significados são complexos e oscilantes. Outro é que o texto é uma espécie de fórmula, onde o autor combina consciente e inconscientemente elementos de vários tipos. Por isso, na medida em que se estruturam, isto é, são reelaborados numa síntese própria, estes elementos só podem ser considerados externos ou internos por facilidade de expressão. Consequentemente, o analista deve utilizar sem preconceitos os dados de que dispõe e forem úteis, a fim de verificar como (para usar palavras antigas) a matéria se torna forma e o significado nasce dos rumos que esta lhe imprimir (CANDIDO, 1986, p. 5).

Com este olhar atento aos aspectos particulares de cada poema, as análises empreendidas nesta tese buscam captar a essência de cada um daqueles textos poéticos que foram selecionados como *corpus* de estudo, valorizando-lhes tanto os elementos de natureza interna como aqueles subsídios externos que possam interessar no desvendamento da estrutura e significados entrelaçados nos versos poeticamente organizados.

Compenetrada da relevância da missão investigativa que ora se faz pautada no pensamento de Antonio Candido, que nos dá suporte e nos orienta com as noções mais inequívocas sobre a natureza da literatura como prática social, em especial o caso da literatura brasileira, cujas fundações foram metodicamente estudadas e analisadas, entende-se conforme afirma o estudioso brasileiro que não existe literatura em que não se insira e que não revele, de alguma forma e contextualmente as refregas da sociedade à qual pertence o autor ou à qual ele se reporta.

Por esse viés, compreende-se que das obras emergirão os saberes, os olhares, os sentimentos e todas as demais possíveis perspectivas do humano e suas relações com os outros e com o mundo, matérias enfocadas artisticamente pelos nossos autores e neste exercício analítico submetidas às nossas vistas objetivamente treinadas para identificar e distinguir os procedimentos da arte que inevitavelmente nos representa em nosso espaço, nosso tempo e diante do mundo. Complementando sobre a função do escritor na sociedade, é relevante destacar quando Antonio Candido no livro **Literatura e sociedade**, diz que o escritor:

É não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um “papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos grupos de leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, descobrindo um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (CANDIDO, 1985, p. 74).

No seu **Estudo analítico do poema** (1996), Candido demonstra os caminhos para um exercício analítico em poesia, realçando que se deve perscrutar o que diz a peça poética no que ela oferece ao leitor, desde os fundamentos do poema, tais como sonoridade ritmo, metro

e verso, depois as unidades expressivas como a figura, imagem, tema, alegoria e símbolo, seguidos pelos significados, sentido ostensivo e latência; tradução ideológica; poesia "direta" e "obliqua"; clareza e obscuridade. Na exploração da individualidade de cada poema, respeita-se a natureza de cada um, afinal nem todos carregam todos os aspectos elencados. Depois de se ler, ver, ouvir e sentir o poema, de certa forma decompondo-o para alcançar suas tramas, ao final, sem esquemas previsíveis, uma vez que afinal cada poema tem a sua própria arquitetura, busca-se a sua unidade e em especial sua interpretação.

Numa primeira leitura mais superficial, observou-se, no conjunto do vocabulário poético do balino, em quantidade e diversidade, a presença reveladora de terminologias pertinentes ou sugestivas ao tema do fenecimento humano, ora de forma patente, ora de modo calculadamente sutil e alusivo ao universo de Thanatos.¹¹ Como demonstração da presença recorrente do tema morte e seus correlatos na poética do balino, verificamos que do universo das palavras transformadas em matéria de poema, no conjunto da obra, constatou-se que, em números aproximados, o termo “morte”, denominado propriamente, é mencionado 59 (cinquenta e nove) vezes. Como substantivo, representado pela palavra morte, o tema aparece versificado em alguns relatos poéticos de episódios de morte buscados pelas memórias, mas, na maioria dos poemas, aflora nas referências e alusões a ideias acerca da morte e comentários reflexivos de natureza filosófica sobre o assunto. Para a classe nominal dos adjetivos, são 67 (sessenta e sete) ocorrências, tais como morta(s) ou morto(s) e associações que aparecem relacionadas a quaisquer seres e aspectos da natureza.

Outra categoria gramatical que incorpora esta espécie de “estatística” das frequências da morte na poética de H. Dobal e que se distingue por ostensiva presença nos poemas, está representada pelo verbo morrer, desde o modo infinitivo a outros modos e tempos verbais, com 25 (vinte cinco) menções. Enriquecem ainda as construções poéticas nesta temática, outros verbos relacionados, sendo 48 (quarenta e oito) presenças e vários termos alusivos à ideia e contextos de morte 123 (cento e vinte três) alusões, tais como fazer: minuar, extinguir, enterrar, depositar, guardar, passar, além de outros nomes congêneres e expressões significativas: “a sua hora inesperada”, “túmulos dos corpos”, “descanso das almas”, “faces dos mortos”, “aviso fúnebre”, “cadáver decompondo”, “enterrados”, “cemitérios”, dentre outros.

¹¹ Na mitologia grega, **Tânato** (do grego θάνατος, transl. *Thánatos*, "morte"), também referido como **Thanatos**, é a personificação da morte, enquanto Hades reinava sobre os mortos no mundo inferior. Seu nome é transliterado em latim como *Thanatus* e seu equivalente na mitologia romana é *Mors* ou *Letus* (*Letum*). Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%A2nato>. Acesso em: 21 ago. 2013.

Estes números são demonstrativos da relevância da temática da morte na obra literária do balina, de forma que não se pode deixar de perceber a instigante presença do tema em toda a “arquitetura” que a obra engendra, pois está à mostra tanto nos aspectos mensuráveis por meio da presença quantitativa dos signos, como na essência significativa e sinestésica que perpassa os poemas e se faz estruturante dos mesmos. Quanto ao levantamento de termos e expressões, inicialmente mencionado, o mesmo integrará este estudo na forma do Anexo I.

As leituras e análises encetadas neste estudo observarão no *corpus* selecionado, que aspectos da morte foram poeticamente tecidos a partir de um olhar que expressa o universal, concebido, principalmente, a partir dos contextos de um cotidiano regional rural, particular e caracteristicamente repetitivo, mas também de contextos vivenciados no afastamento dessa realidade local, com “bagagens” e experiências do modo de vida urbano e cosmopolita, ambos reveladores de um ser humano universal, que se faz consubstanciado numa teia de nuances desta arte poética que se mostra abundante na composição figurativa da morte.

Às análises interpretativas que ora se seguem, precederam um olhar que buscou e reuniu as primeiras convergências temáticas a fim de que fossem promovidos alguns agrupamentos de poemas a partir das provocações deles mesmos emanadas. A maioria dessas observações se verificam dentro de uma mesma obra, porém vimos que alguns poemas, ainda que pertencentes a obras diferenciadas, possuem elos semânticos-temáticos que os vinculam e por isso estão reunidos em tópicos mistos em relação às obras às quais pertencem.

3.1 Nuances do humano findar-se em **O tempo consequente** – 1966

As elaborações da finitude humana nas nuances dos versos de **O tempo** são das mais representativas do universo de ambientação rural, que monta cenários na poesia do balina. Por esta razão, individualizamos um tópico que se desdobra em figurações da Morte nessa obra.

3.1.1 A morte quando a vida pede um réquiem

Do livro **O tempo consequente** (1966), o poema “Réquiem”¹², a partir do próprio título que é emblemático para a categoria em análise, ao ser nomeado com a mesma designação de uma cerimônia funéreo-religiosa ou composição musical em honra aos mortos, conseguiu sintetizar e trazer ao poema toda a ideia de morte e solenidade insertas nessa

¹² Conforme fez constar WERNEY, Alfredo (2007, 141-142) no ensaio A construção da musicalidade em **O tempo consequente**, de H. Dobal. In: **Cantiga de viver** – leituras - “Réquiem” é missa pelos mortos da Igreja Católica Romana, cujo nome vem das primeiras palavras do seu introito *Réquiem octunam dona es domine* (Dá-lhes repouso eterno, Senhor). In: S.Sadie, Dicionário Grove de Música. Rio: Jorge Zahar, 1994.

palavra. Ressalte-se que é um canto ao morto ou cerimônia fúnebre, cantada ou executada por instrumentos e que se faz de “corpo presente”, portanto, antes do corpo descer à sepultura. Na síntese conquistada pelo título, que se faz condensada em uma única palavra, o poeta cingiu toda a ideia que, em seguida, é desvelada e desdobrada em versos que apresentam ao leitor um tipo peculiar de morte, não somente aquela que se convencionou no senso comum, conforme propõe a leitura do poema a seguir:

RÉQUIEM

Nestes verões jaz o homem
sobre a terra. E a dura terra
sob os pés lhe pesa. E na pele
curtida in vivo arde-lhe o sol
destes outubros. Arde o ar
deste campo maior desta lonjura
onde entanguidos bois pastam a poeira.
E se tem alma não lhe arde o desespero
de ser dono de nada. Tão seco é o homem
nestes verões. E tão curtida é a vida,
tão revertida ao pó nesta paisagem
neste campo de cinza onde se plantam
em meio às obras de arte do DNOCS
o homem e os outros bichos esquecidos (DOBAL, 2007, p. 29, grifos
nossos).

O poema apresenta-se dividido em duas estrofes de sete versos brancos e livres. Nos primeiros versos (1, 2 e 3) /Nestes verões jaz o homem/, /sobre a terra, e a dura terra/, /sob os pés lhe pesa/, o eu lírico poético consegue introduzir a conotação de um cenário de sepultamento, quando afirma: o homem /jaz/, verbo este comumente usado nas lápides dos cemitérios. Todavia, neste cenário em que esse homem supostamente estaria morto, encontra-se uma imagem, de certa forma invertida e ambígua: a terra, ao invés de pesar sobre o corpo do morto, pesa-lhe, curiosamente, sob os pés, tão dura e tão seca o é. Neste raciocínio, desfaz-se a suposição inicial de que este homem que “jaz” esteja realmente morto. Mas, ainda assim a ideia persiste, porque se esse homem “jaz”, o único detalhe que o afasta da condição de morto (e estar sob a terra que, normalmente, lhe pesaria sobre o corpo) é o fato de ainda estar “sobre” a terra – de forma que se sabe que ele ainda não desceu, concretamente, à sepultura. Mas, a presença do “verbo jazer” implica em ambiguidade, porque traz fortemente intrínseca a presença da morte – retirando algum resquício de vida porventura existente, porque afinal, mesmo estando sobre a terra, este homem “jaz”, numa explícita alusão ao termo comum nas antigas epígrafes tumulares. O verbo jazer é sinonímia para morrer e, conforme o contexto analisado, pode significar desde estar deitado, repousando, depositado, até estar morto,

propriamente. Vê-se que no poema, o verbo *jazer* conduz o leitor a conceber pensamentos em torno da morte, a partir do título. Desta forma, corrobora o pensamento central do poema, a conhecida inscrição tumular “Aqui jaz”¹³, que teve origem na Antiguidade e espalhou-se pelo mundo, sendo incorporada por muitas culturas e tradições.

No primeiro olhar, vê-se que o poema se apresenta por meio de um “eu lírico” que funciona como “narrador poético”, que desta forma se afasta do objeto poetizado e mostra, de forma instantânea, um cenário de verão em que “o homem” jaz sobre a terra. Veja-se que, em princípio, o poema não deixa claro se trata-se de um homem específico (indivíduo) ou “do homem” representativo de uma espécie (homem coletivo). Entretanto, associando-se informações de natureza biográfica do universo do poeta, que também são bem-vindas como ferramentas de exploração do poema, há uma tendência a sermos levados a pensar que se trata “do homem” coletivo, porém singularmente, coletivo daquele habitante originário de uma certa região do país, no caso, o Nordeste do Brasil, mais especificamente, o estado do Piauí, território berço de H. Dobal. De imediato, o poema sugere ao leitor que na realidade “desse homem” há tanto sofrimento que a vida é como se fosse a própria morte. Viu-se que a terra sobre a qual esse homem, ambigualmente, “jaz” é uma terra dura, agravada por um ambiente seco, e que a junção de tais elementos promovem e complementam o fundir-se de toda a ambiência nesse “homem que jaz”.

Seguindo-se nessa linha da ambiguidade, o homem “tem uma vida” que é seca em consonância com a sua pele que é curtida pelo sol. Vê-se logo a relevância conferida ao aspecto dessa terra ser dura e de que tal homem é tão seco quanto ela. Tem-se um quadro, ao mesmo tempo, imagético e sinestésico, pois a dureza demonstrada concede ao leitor o sentido do que é perceptível pelo aspecto tátil e sensível: *secura, ardor /...arde-lhe o sol/, /arde o ar/*. Na primeira estrofe, desde a primeira leitura, as palavras reverberam ideias de *secura*: os verões, o sol dos meses de outubro (que na região Nordeste do Brasil, em especial no Piauí, terra do poeta, costuma ser abrasador nessa época do ano). Há notória ênfase na sensação de uma dureza que se faz sentir tanto em relação à terra quanto em relação ao homem, e que pode ser observada nos versos 2 e 3 / [...] e dura a terra// sob os pés lhe pesa.[...]/; e também nos versos 3, 4 e 5, / [...]E na pele// curtida *in vivo* arde-lhe o sol//destes outubros. Arde o ar// (há também um visível destaque para ardência causada pelo sol desmedido, a ponto de

¹³ [Fustel de Coulanges](#) afirma que foi na Antiguidade que tiveram origem as expressões que se diziam ou escreviam sobre os túmulos e que perduraram ao longo dos tempos: “aqui repousa”, “encerramos a alma no túmulo”, “que a terra lhe seja leve”. Tudo era feito com a crença de que a morte era somente acesso a outro momento da vida, e que o “morto” seguiria para uma nova etapa da sua existência. COULANGES, Fustel de. A Cidade Antiga (2009, p. 23-25).

permitir a descrição de uma pele “curtida in vivo”, sugerindo que a pele desse homem, curtida “in vivo” sob o sol, é de tal forma queimada e enrijecida que se assemelha ao que resulta do processo usado para “curtir” a pele de animais para a confecção de produtos feitos a partir de couro. Desta forma, observa-se que o ambiente agreste se impõe na sua dureza e se faz sentir pela sinestesia do arder do sol e também do arder do ar. Então, se reconhece que esse sujeito poetizado é um homem vivo na sua compreensão mais simples, pois ele ainda sente arder a pele. Mas, se por um lado, ele é um homem vivo, de outro ângulo, ele tem a sua pele curtida “in vivo”, o sol lhe queima em vida, diferentemente do procedimento que é destinado aos animais mortos cuja pele somente é removida após o abate e posteriormente exposta ao sol para secar e ser tratada para outros usos e finalidades comerciais.

No cenário em que impera a dureza da terra e ardores rigorosos do sol na pele, aquele homem vive na eterna “presença da morte”: um “morto em vida”, pois, na medida em que sob seus pés a terra é dura e infértil, depreende-se que a mesma não produz os haveres necessários à sobrevivência desse homem, o qual entende-se que não deve ser um “indivíduo” em especial, mas “o homem” que representa todos os demais que vivem naquela realidade ou noutra de características semelhantes.

Finalizando a estrofe e compondo o cenário, os bois são entanguidos, mal nutridos, mal formados, porque também são marcados pela seca, são uma sub-raça para a qual não existe um pasto verde como seria natural, pois o verso 7 acrescenta: /onde entanguidos bois pastam a poeira/, desta maneira, como não há pasto verde e eles pastam a poeira, na verdade, esses animais estão no percurso para a morte. Ressalte-se que a própria condição de entanguidos já lhes categorizam como animais subnutridos, raquíticos e conseqüentemente, “portadores da morte”. Mesmo pastando “a poeira”, eles são daqueles poucos que “ainda” sobrevivem, não se sabe por quanto tempo, na seca do sertão, numa vida repleta de morte por todos os lados.

Na segunda estrofe, os versos são discretamente deslocados do cenário aberto com seus pastos cobertos de poeira e expostos ao sol, para então se fazerem direcionados para o interior daquele homem que aqui avaliamos como sendo um autêntico representante daquele lugar e daqueles homens que “são donos de nada”, tais como quaisquer “outros bichos esquecidos”. Nos primeiros versos, /e se tem alma não lhe arde o desespero/, /de não ser dono de nada. Tão seco é o homem/, o eu lírico se questiona a respeito de uma dúvida que lhe assalta: aquele homem tem alma? Afinal, se ele não se desespera “por não ser dono de nada”, o fato de não desesperar é que lhe confere, aos olhos do eu lírico, o status de “não ter alma”. A secura dos dias é sinestesticamente transferida para o homem: [...] /tão seco é o homem/.

Nesse instante do poema, homem e natureza são reflexos um do outro – ambos são secos. Da perspectiva do leitor, diante do homem seco e sem alma, o primeiro se surpreende, e é como se perguntasse - Mas como sem alma? Afinal, a alma, ao que se sabe, pelo senso comum, somente se separa do corpo, se “desprende”, ou ainda, noutra terminologia bastante popularizada, “desencarna”, após a morte.

Os versos mostram que esse sujeito “homem esquecido”, nem sabe mais se tem alma, ou seja, tem dúvidas sobre se ainda vive, porque a vida lhe é causadora de tanto sofrimento que não lhe “arde” mais nada. Esse sofrer que implica a ausência de vida, pelo olhar comum, é como se fosse uma espécie de morte ou de morrer. De tal maneira é seca a vida e tão seco assim também é esse homem, que ele sequer tem mais forças para se desesperar. Então, conforme sugere o eu lírico, que duvida e questiona acerca da existência de uma alma “naquele homem”, a presença de algum desespero seria indício de vida, mas, no entanto, nem mesmo o desespero habita os sentidos daquele homem. Além de ser “o homem” que se duvida que ainda tenha alma e que, portanto, aparenta um vazio de “ânima”, esse homem mostra-se tão seco quanto a pastagem. Homem e natureza seca se confundem, ambos são secos, sem alma, sem vida. Com a somatória de todas essas características, o leitor é levado a concluir que ambos estão mortos ou “às margens” da morte. Portanto, vê-se que a morte se espalha ao redor do homem, então personagem poético: ela se faz presente na sua vida desde o momento em que ele sequer sabe se tem “alma”, ícone universal da vida cristã.

Percebe-se que algumas perspectivas da morte vão sendo oportunamente incorporadas para a construção do “Réquiem”. E ainda que a leitura dos elementos internos do poema mostre-se com suficiência para a identificação da morte na construção poética, sabe-se que o poeta, em sua infância, visitava seus parentes numa cidade do interior do Piauí, e por conseguinte, seu poema está impregnado pelas memórias que lhe são transmutadas em versos. Uma imagem extremamente forte está construída no conjunto do poema e a estampa que emerge do mesmo é a de qualquer sertanejo, habitante de algum município do sertão piauiense (no caso, Campo Maior é o sugerido) ou mesmo de quaisquer dos sertões do Nordeste.

Disfarçados em meio aos versos, alguns nomes são retirados da condição de substantivo próprio e misturados, semanticamente, quando, por exemplo, o verso 7 diz: /deste campo maior, desta lonjura/. Neste caso específico o nome próprio passa à condição de substantivo comum para designar quaisquer desses “campos”, quaisquer dessas “lonjuras”. Não se conhecendo a respeito das memórias de H. Dobal em relação ao município de Campo

Maior¹⁴, a mudança da categoria ou classe da palavra não seria perceptível e os sentidos e significações estariam intactos, levando o leitor, diante dos versos, a imaginar quaisquer campos e quaisquer longuras.

Reunindo-se as informações sobre a construção figurativa da morte no poema, nota-se que a presença da mesma é grandemente reiterada pelos versos, com suas palavras preñhes de significados e constructos imagéticos: Um homem jaz sobre a terra (de imediato, o pensamento do leitor leva-o a concluir - ele está morto); uma terra dura (sem vida, infértil) pesa-lhe sob os pés (beirando o surrealismo, porque tal terra deveria estar sobre o corpo deste morto ou quase morto e, no entanto, essa terra ainda está e pesa “estranhamente” sob os seus pés). Mas segue-se na elaboração de que aquele homem nem sente mais a sua própria alma, está insensível e por isso, nem se desespera.

Desta forma, instaura-se, a propósito do poema, uma tensão: que terra é essa que pesa “sob os pés” ao invés do que convencionalmente ocorreria, ou seja, pesar sobre os pés? Sente-se um efeito de estranhamento, pois o poeta alcança o propósito de gerar ambiguidade em relação à morte, ao deslocar o lugar da terra que deveria ser por cima para ficar sob os pés do “morto”. Então, confirmando-se que esse suposto “morto” ainda está sobre a terra e ainda lhe sente o peso sob seus pés, o poema leva-nos a concluir sobre uma espécie de “morto em vida” – e se pode inferir que, afinal, aquela vida não lhe oferece as condições mínimas de sobrevivência para, desta forma, ser equiparada à morte.

Outra questão que causa choque no leitor diz respeito àquela dúvida que se instaura sob o olhar do eu lírico: se tem “alguma alma” naquele corpo. Nem mesmo se refere a uma alma específica, é uma alma qualquer – /e se tem alma [...] / nem mesmo se desespera - tanto é o sofrimento que, obviamente, o vitima. Os versos nos conduzem à compreensão de que o dono desse corpo, ainda vivo, porém “vazio de alma”, sequer tem coragem de se desesperar em razão dessa realidade inóspita e de “não ser dono de nada”, em meio a tanta secura da terra, arder do sol e tanta morte que o cerca.

Nos últimos versos, o eu lírico alcançou e revelou algo a mais no cenário: são “as obras de arte do DNOCS¹⁵ que, se imagina, deveriam estar ali com a finalidade de melhorar

¹⁴ Acerca dos municípios piauienses que foram “fontes de memórias” para H. Dobal, em entrevista concedida aos estudiosos Halan Silva e João Kennedy Eugênio, o poeta revelou que quando era criança, em viagens com seu pai que era agrimensor, em direção ao município de Capitão de Campos, passavam pelas estradas de Campo Maior, ou seja, Dobal somente conhecia aquelas paisagens “de passagem”, entretanto elas nunca lhes saíram da memória. O texto completo da entrevista de H. Dobal integra este estudo na forma do Anexo II.

SILVA, Halan. **As formas incompletas** – apontamentos para uma biografia. Teresina: Oficina da Palavra /Dom Barreto, 2005.

¹⁵ **DNOCS**, no BRASIL, é a sigla para o Departamento Nacional de Obras Contra as Secas, autarquia federal, vinculada ao [Ministério da Integração Nacional](#), com sede da administração central na cidade de [Fortaleza](#),

as condições de vida das pessoas que vivem nesses territórios castigados pelas secas. Mas, ao que parece, tais “obras de arte”¹⁶ estão ali abandonadas, porque também são esquecidas. Então, insurge-se para incorporar a gravidade do problema daquele homem a questão do “esquecimento” – quem esqueceu “as obras de arte do DNOCS” também esqueceu aquele homem ali, naquela “secura”, naquela “morte em vida”. Nesse momento do poema, o olhar do eu lírico se eleva para uma visão política da sociedade, para mostrar uma espécie de morte do sujeito pelo esquecimento social, o qual, se infere que esteja implicado no “descaso dos governos” em relação à realidade dos sertões que, na peça poética, está sugestivamente representada pela imagem das “obras de arte” abandonadas.

No bojo do poema, o leitor é sutilmente conduzido a fazer associações de ideias: se as obras estão abandonadas pelos sertões, assim também se encontram abandonados “aqueles bichos esquecidos”, como tudo o mais naquele cenário. Nesse lugar poético, que consta especialmente dos últimos versos, a paisagem “não exhibe” aquelas que seriam as esperadas plantações verdes, mas ressalta somente a poeira e o pó que recobre a tudo ali. Além disso, conforme os versos 12, 13 e 14, /neste campo de cinza onde se plantam/ /em meio às obras de arte do DNOCS/ /o homem e os outros bichos esquecidos./, percebe-se que, na realidade, o que é “plantado” ali é o homem. Portanto, existe mais esta construção ambígua no poema ao dizer sobre o “plantar homens e outros bichos”, o que reafirma alusões à morte, pois também existe o uso popular do termo “plantar”, o qual se diz, vulgarmente, em relação àquele que é sepultado, como se fora uma semente que não nasce, afinal, ao homem, em realidade, só se “planta” quando já está morto.

No conjunto imagético do poema, exibem-se figurações sutis de “máscaras da morte”: em meio ao total desamparo, encontram-se esquecidos o homem sem alma e bois entanguidos que “pastam a poeira”. Ambos, longe de lembrarem a vida, perfazem um cenário que revela a morte a cada momento. O homem, além de “sem alma”, está excluído de qualquer vínculo a um ambiente social urbano e “tem a pele curtida pelo sol”, condição que o equipara a um animal que, após abatido para o corte, tem o couro “esticado” ao sol para secar. O cenário

capital do estado do Ceará. Constitui-se na mais antiga instituição federal com atuação no [Nordeste](#). Criado sob o nome de Inspetoria de Obras Contra as Secas (IOCS) em [21 de outubro de 1909](#), em [1945](#) passa a DNOCS. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Departamento_Nacional_de_Obras_Contra_as_Secas Acesso em: [11 ago. 2013](#).

¹⁶ **Obra de arte (trabalho artístico** ou somente **obra**) é uma [obra](#) criada ou avaliada por sua função artística ao invés de prática. Por função artística, se entende a representação de um símbolo, do belo. Apesar de não ter isso como principal objetivo, uma obra de arte pode ter utilidade prática. Pode consistir num [objeto](#), uma [composição musical](#), [arquitetura](#), um [texto](#), uma [apresentação](#), um [filme](#), um [programa de computador](#), dentre outros. Entretanto, o que é considerado uma obra de arte depende do contexto histórico e cultural, e do próprio significado de [arte](#). Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Obra_de_arte. Acesso em: [23 set. 2013](#).

descrito por meio dos versos é sustentado por palavras que conformam a ideia de “réquiem”, afinal, trata-se de um cenário em que a morte habita em tudo: os campos, ao invés de pastagem, trazem a poeira e as cinzas que consumiram o verde, tudo é morte, tudo é sem vida. O poema traz a morte assim configurada numa realidade como um todo, desde o título a tudo o mais que se mostra no cenário: dureza, secura, pó, esquecimento e a morte iminente, a morte que “paira” sobre o personagem poético. Ela não pode ser vista, mas pressentida, intuída. Enquanto poema, o “Réquiem” do balino elabora e tece sobre a morte, da mesma forma como de praxe, na arte musical também se faz – um canto poético em louvor à morte de alguém. Na construção sonora do réquiem, mostram-se algumas repetições que acrescentam uma espécie de ritmo “doloroso” à peça poética quando nela se repetem: homem/homem/homem/; terra/terra; curtida/curtida; arde/arde/arde; tão/tão/tão/. As assonâncias fechadas em u, que se constituem numa espécie de melodia triste, estão representadas pelas vogais das palavras *dura*, *curtida*, *outubros*, *lonjura*, *outros*. Mas há também a recorrência da aliteração promovida pela consoante sibilante /s/ que se faz presente nas palavras *sobre*, *sob*, *sol*, *destes*, *pastam*, *se*, *ser*, *seco*, *nesta*, *neste*, *cinza*, *obras*, *esquecidos*, promovendo a sugestão sonora de um ambiente em que se misturam o ulular da vogal fechada e o sibilar marcado pelo som da consoante /s/ quem compõem junto às imagens poéticas a completude do lugar seco e abandonado, tal como costumam ser mostrados semelhantes cenários fílmicos de lugares desérticos e abandonados. O sol e o pó estão significativamente presentes, confirmando estes dois ícones como signos da presença Morte na poesia do balino. Em nosso trilhar, segue-se que sob esse sol e debaixo dessa poeira, encontramos outra presença representativa da Morte, a “cascavel de quatro ventas”. E ela se encontra nos sertões, ditos “Fins de mundo”.

3.1.2 Os caminhos da “partida definitiva” nos sertões dos “fins-de-mundo”

Diferenciada da Morte mostrada em “Réquiem” encontramos entre os poemas do balino uma figuração da Morte que se faz comparada, pelo uso do símile, “como uma cobra cascavel de quatro ventas”¹⁷. Tal cobra que compõe o cenário deste poema, também existe em outros territórios, mas, esta subespécie mencionada somente é encontrada na caatinga. A configuração é composta a partir de elementos do ambiente sertanejo que

¹⁷ **cascavel-de-quatro-ventas** (*Crotalus durissus*) é uma espécie de [cascavel](#) cuja área de distribuição se estende, descontinuadamente, do [México](#) até [Argentina](#). Existem cinco sub-espécies, dentre elas: *Crotalus durissus cascavella*, forma nordestina, é uma serpente característica das [caatingas](#), que ultrapassa 1,60 m de comprimento. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cascavel-de-quatro-ventas> Acesso em: 7 ago. 2013.

compõem, num trocadilho de palavras, um “fim-de-mundo” que é a própria presença da Morte e vice-versa:

FIM-DE-MUNDO

É por vontade de Deus
que se morre assim neste fim-de-mundo

Como as cascavéis
enroladas ao sol,
como as cascavéis de quatro ventas,
a morte escolhe os seus acasos:
Pedro Galinha, morto no caminho da roça,
Jasão, de cinco anos mal vividos,
morto no terreiro de casa,
Graciosa, égua de sela, égua de estimação,
morte longa de dois dias,
e o Cel. Miguel dos Anjos, morto
quando o calor da tarde parou seu coração.

É por vontade de Deus
que se vive assim neste fim-de-mundo.

Como as cascavéis,
a vida escolhe os seus acasos.

Andam no céu os aliados da morte,
os urubus de longo voo,
E no chão onde secam os cururus mortos,
que os urubus rejeitam,
a vida vagarosa
vai desfiando os seus dias.
Pobre vive de teimoso.
aqui ninguém se suicida.
Todos vivem teimosamente
mas, a morte-morrída, a morte-matada
é a própria vida
de cada um.

Aqui a vida é um morrer vagaroso,
um ir-e-vir de sofrimento
consumido de febre,
não a febre do amor,
a febre da fome
a febre da doença
a febre de sezão
a febre certa das cinco da tarde
*Ai que terribles cinco de la tarde.*¹⁸

¹⁸ Verso de intertexto do poema “Pranto por Ignacio Sánchez Mejías” (1935), do poeta espanhol Federico Garcia Lorca (que é poema elegíaco à morte do amigo do poeta, um toureiro que, conforme relata o poema, morreu numa tourada às cinco da tarde. O referido verso, em itálico, tal como aparece no poema de H. Dobal, consta dentre os últimos versos da primeira parte do poema Lorquiano: */Ai que terribles cinco de La tarde./* Entretanto, uma variação do verso, *às cinco horas da tarde*, aparece em grande destaque no poema, repetido por 25 (vinte e cinco) vezes nessa primeira parte, também em itálico, sempre alternando-se com outros versos de natureza

Ai que tardes terríveis,
ai que vida mal cumprida
arrastando desfiando sua morte
 por todos os seus dias (DOBAL, 2007, p. 118-119, grifos nossos).

“Fim-de-Mundo” é um dos poemas mais longos da obra do balina, construído em 42 versos de vária medida, distribuídos em oito estrofes iniciadas por um dístico que serve de mote aos demais e que é repetido uma vez como espécie de refrão: \É por vontade de Deus\, \que se morre neste fim-de-mundo\. O dístico retoma o título quando refere ao fim-de-mundo e circunscreve uma ambiguidade em relação ao lugar ao qual o poema noticia \[...] neste fim-de-mundo\, que não se trata exatamente de um final dos tempos, mas, “um lugar no mundo” em que não há condições para se viver: um “fim-de-mundo” - numa conotação suavemente pejorativa associada a lugar ermo, desabitado e sem vida. Mas, percebe-se também que há uma proposital dubiedade que se mostra construída para permitir que, lado a lado, o leitor também construa, na sua recepção, a ideia do “fim-de-mundo” enquanto aquele lugar inóspito em que a vida se esgota, mas também de “tempo final”, portanto, tempo de morte. Acontece que apesar do dístico anunciar a Morte como vontade de Deus, ele a anuncia como um jeito peculiar de morrer: \É por vontade de Deus que se morre “assim” neste mundo\. Esse jeito de morrer “assim” é detalhado nas estrofes seguintes. E a Morte se manifesta como se fossem “acazos” nesse “fim-de-mundo”, os quais os versos enumeram.

Na segunda estrofe, de onze versos, mostra-se um elenco desses “acazos” que, “por vontade de Deus”, a “Morte como uma cascavel de quatro ventos” escolhe para esse lugar, dito “Fim-do-Mundo”: O Pedro morreu no caminho da roça, Jasão morreu no terreiro de casa, a égua Graciosa teve morte longa de dois dias, e o Coronel Miguel dos Anjos, seu coração parou no calor da tarde – com máscaras dessemelhantes, as mortes chegaram a todos eles. A “Morte” que se apresenta ao acaso, mas, entende-se que pode acontecer a qualquer um daquele “fim-de-mundo”, mostra-se na metáfora da “cascavel enrolada ao sol”, pois é surpreendente, inesperada. Na quarta estrofe, em contraponto à “Morte”, o sujeito “Vida” também escolhe os seus acazos. Então, “Morte” e “Vida”, sujeitos, escolhem os seus “acazos” naquele “Fim-de-mundo”. Na quinta estrofe é construído um cenário de vida, entretanto, ao invés de ícones da vida, são mostrados os aliados da morte: no céu, os urubus que sobrevoam

narrativo-descritiva do episódio chamado “A captura e a morte”. Além dos vinte e cinco versos mencionados, o poema ainda tem outros aproximados: /Eram cinco da tarde em ponto/, /As cinco em ponto da tarde/, /Eram cinco horas em todos os relógios/, /Eram cinco horas da tarde em sombra/. LORCA, Federico Garcia. Antologia Poética. Porto Alegre: L&PM, 2006. O poema de Lorca traz a representação poético-narrativa da morte do amigo morto. Por destacar tanto a morte, foi escolhido por H. Dobal para o sugestivo intertexto.

e, no chão, somente os cururus mortos que aqueles urubus não querem. Depreende-se que a vida, de alguma forma, é aliada da morte e segue adiante, porém, segue vagarosa. Na sexta estrofe é a respeito dos homens pobres que o eu lírico se detém e acerca deles elabora versos em tom de uma “crítica magoada”, repetindo expressões populares de cunho pejorativo e preconceituoso, como se propositalmente, estampasse a opinião pública afastada de uma consciência política sobre a realidade social e em relação à situação da pobreza nos “fins-de-mundo” dos sertões.

Os versos a respeito dos pobres parecem oriundos de frases populares ali reunidas para lembrar a imagem que se apregoa a respeito da pobreza nos sertões, cujos teores insinuem que essa gente pobre sequer tem condições de viver, mas que, surpreendentemente, por terem grande apego à vida, mesmo sem condições mínimas, insistem na luta pela sobrevivência. E seguem-se os versos, nesse tom, acrescentando ainda que aquele pobre, de vida tão infeliz, nem mesmo pensa em suicídio, de certa forma, insinuando que essa atitude poderia até ser uma solução. Quanto à busca pelo sobreviver, o sujeito lírico diz que é atitude de pura teimosia, pois uma vida tão infeliz não deveria sequer ter continuidade. Nesta estrofe o sujeito lírico conclui ainda que a “vida desse pobre é a própria “morte-matada” ou “morte-morrída”, ou seja, a vida do pobre é igual à morte. A estrofe toda deixa transparecer que o comentário é oriundo de uma constatação da existência dessa grande pobreza que se faz realidade bastante generalizada, existindo, assim, uma categoria social “esquecida”, à qual se atribui o rótulo estereotipado “pobre que vive de teimoso”.

Percebe-se que há um sentimento que perpassa todo o poema e se faz presente de alguma forma indignado, mas também uma espécie de humor irônico, que afasta o eu lírico da opinião constada nos versos. Ele somente as pronuncia em nome de “supostas verdades” incorporadas pelo senso comum. O eu poético é somente o “portador das sentenças”, porém tais conceitos pertencem a uma possível mente coletiva culturalmente abastecida pela opinião de um senso comum, arraigado e introjetado nas sociedades dos centros urbanos. Ao mesmo tempo, percebe-se que os versos elaborados com a adoção de expressões e dizeres conhecidos, às vezes, de forma preconceituosa, têm a intenção de provocar a reflexão do leitor, fazendo-o tomar posição a respeito daquela pobreza narrada poeticamente. Afinal, aquele pobre é realmente um “teimoso”? Então, ele não merece viver com mais dignidade? Deixando para trás a crítica levantada na sexta estrofe, na sétima, ele esclarece o porquê da assertiva sobre a igualdade “vida e morte”, afirmando que a vida para aquelas pessoas, nada mais é do que um morrer vagaroso, sofrimento consumido por vários tipos de “febre” que se mostram como metáforas da fome, doença, sezão – as febres certas das cinco da tarde. A palavra febre,

repetida a cada verso, ao todo por seis vezes, faz a reverberação do som e dá intensidade ao calor dessa febre, talvez estabelecendo conexão com o calor da tarde, mas, por outro aspecto, também pode estar aludindo a algum delírio ou devaneio. O som do fonema /f/ trazido a destaque pelas seis repetições da palavra “febre” instaura uma sonoridade ao poema, que além de reforçar a ideia da febre mesmo, também se associa à palavra sofrimento, na mesma estrofe: /um ir-e-vir de sofrimento/, /consumido de febre/, /não a febre do amor/, /a febre da fome/, /a febre da doença/, /a febre de estação/, /a febre certa das cinco da tarde/. É neste detalhe do poema que ao transcrever um verso de um poema em itálico, “*Ai que terribles cinco de la tarde*”, Dobal dialoga com o poema *Pranto por Ignacio Sánchez Mejías* do poeta espanhol Federico Garcia Lorca (2006, p. 145), que relata em versos a morte do amigo toureiro, que aconteceu às cinco da tarde (proclama insistentemente o poema).

Dentre a literatura em poesia visitada no decorrer deste estudo, consideramos que os versos elegíacos de Federico Lorca é um dos mais expressivos e angustiados poemas sobre a Morte, e nele, o poeta espanhol repete, por 24 vezes, o verso /Às cinco da tarde/, a hora precisa do evento de morte do amigo. Refazendo a tradição poética de Lorca, além deste verso, Dobal ainda destaca outros versos que principiam com o *Ai*, das cantigas trovadorescas, tal como no poema na língua materna de Lorca: “*Ai que terribles cinco de la tarde*”, /ai que tardes terríveis/, /Ai que vida mal cumprida/. Os versos transcritos asseguram a proposição *dobalina* de figurar de um ponto de vista universal sobre o tema da morte, trazendo como intertexto o famoso verso de Lorca. Um quarteto conclui as ideias do poema na sua última estrofe, ao dizer que a “vida mal cumprida” arrasta e desfia a morte, por todos os dias. Em se tratando da análise das figurações do perecer, tem-se a Morte como a cascavel de quatro ventas, surpreendendo aos seus escolhidos, além disso, figura a morte como a própria vida mal cumprida, sofrida, que se “arrasta e desfia morte.” Novamente não se trata de uma morte em *persona*, mas uma morte representada pelo seu oposto “um viver de teimoso”, “sofrer vagaroso”, “ir e vir de sofrimentos”. O lugar poetizado que se fez poema, na medida em que representa o “fim-de-mundo”, é a própria Morte. Em jogos de palavras, esse “lugar de morte” ou “Fim-de-mundo” que se exhibe neste poema é um possível paradigma dos sertões do interior do Piauí de H. Dobal, mas que, também, sem dúvidas, representa todos os territórios de condições semelhantes no grande sertão nordestino. Na mesma expressão do poema “Réquiem”, o sol, dentre outras causas, também se mostra impiedoso causador de mortes que, apesar de não se exhibir claramente, depreende-se pela característica presença dos urubus. Há também uma referência ao sol através da febre, ainda que seja das cinco da tarde, quando a sua intensidade já se ameniza. No cenário poético proposto, essa febre constante faz-se

associada à presença do sol, sob o qual se encontram enroladas as cascavéis de quatro ventas. Na sequência destas buscas, tem-se que este poema dialoga com os versos de “O verão”, que mantém a presença do sol e da poeira.

3.1.3 O pó que enterra a vida em “O Verão”

Do livro **A província deserta** (1974), desenvolvemos uma leitura analítica do soneto “O verão”, a seguir transcrito, cuja maioria expressiva dos versos se apresenta em decassílabos, com algumas rimas esparsas entre as estrofes, em que a grande Natureza é o agente que “enterra a vida”, “entardece as fazendas”, “arrasta a solidão do sol” e “domina os campos”. Tais elementos compõem um cenário do sertão castigado pela seca, que é a configuração de uma espécie de “morte”, a qual está plasticamente poetizada por H. Dobal, a partir das memórias de infância em municípios do interior do Piauí:

O VERÃO

Quando a poeira do verão cobria
a tarde cega e dominava o campo
nas fazendas de gado e de lavoura
onde em silêncio a vida se enterrava.

Quando a tarde arrastava a lentidão
do sol sobre o silêncio das cacimbas
e a dura luz de outubro recortava
na terra seca a sombra das palmeiras.

Quando a austera tristeza entardecia
as fazendas do Piauí. A cinza
vinha de longe recobrindo a vida

quando o homem e os outros seres se fechavam
pedindo à poeira e ao silêncio o fim
da tarde cega, a morte do verão (DOBAL, 2007, p. 114, grifos nossos).

A partir do título, o poema sugere um “tempo e lugar” de domínio do sol – o Verão. Mas não se trata de um verão qualquer ou um verão festivo de férias praianas ou algo de alguma forma reconfortante e feliz. Trata-se de um verão rigoroso transmutado em cenários de morte na natureza, tema que se fez tantas vezes registrado pela literatura, em especial na prosa modernista brasileira da década de 1930. Universal e particular se entrecruzam nos cenários de verão, demonstrando que há um rigor peculiar neste verão poético do bal, que apesar de demonstrar a roda-viva do tempo, o faz com marcas que atravessam a mera questão meteorológica ou climática, pois está impregnado na natureza e na alma do sertanejo assim

como dos demais “seres dos sertões”, que desenvolvem mecanismos de sobrevivência - sentem e agem em consonância com o tempo que lhes controla o viver e o morrer. Afinal, em se tratando das terras do sertão piauiense, o verão é tempo de sol impiedoso que traz seca, calor, sede, fome e morte. O Piauí é o estado brasileiro mais referido pelo calor intenso, que se agrava principalmente nos meses de setembro, outubro, novembro e dezembro, cujas sílabas finais deram origem à designação popular para os quatro meses que passaram a ser conhecidos como os B-R-O – BRÓS. As vegetações literalmente “morrem” e o gado, como diz nosso poeta, pasta “poeira”. É tempo de enfrentar a fome para aqueles que sobrevivem da agricultura, porque afinal as plantações definham e a “colheita da sobrevivência” é expectativa remota que, na maioria das vezes, não se cumpre. As imagens, que se tornaram emblemáticas, dos animais mortos, das carcaças como “pasto de urubus” e da plantação que não vinga, se repetem, ano após ano, nesses sertões inspiradores de denúncias e registros críticos em prosa e poesia. O verão é tempo de enfrentar a morte que domina os campos, os pastos e a natureza como um todo. E esse enfrentamento se faz, muita vez, na solidão e abandono humanos, em meio às vastidões de territórios inóspitos onde há escassez de tudo e até o ar para se respirar é seco.

Na primeira estrofe (versos 1 ao 4), a cena poetizada mostra que a poeira era “o sujeito que dominava os campos” recobrimdo-lhe o verde da natureza viva e, pode-se dizer m, nesse dominar dos campos pelo pó, os versos dizem que /em silêncio a vida se enterrava/, numa espécie de imagem em movimento, magistralmente concebida para exibir a morte que cobre os campos. A vida aqui representada pela natureza é asfixiada, dominada pela poeira, e o cenário que antes era pleno de vida, ganha ares de tristeza, silêncio e morte. No verso /onde em silêncio a vida se enterrava/, o verbo enterrar atua como claro índice da presença da morte, afinal, somente se “enterra” alguém que já está morto. Entende-se que a expressão pretende mesmo aludir, alegoricamente, a um “enterro” da vida, ou seja, um cenário poético de referências à morte.

Na segunda estrofe, de natureza imagética em movimento, compõe-se um quadro surrealista: a tarde é sujeito que “arrasta” a lentidão do sol sobre o silêncio das cacimbas. O sol, além de ser arrastado pela tarde, ou seja, ser objeto da ação da tarde que o arrasta, também oferece a ideia de vagarosidade, no poema, pois conforme os versos informam, este mesmo sol que é objeto da tarde, também é sujeito que se “arrasta sobre o silêncio das cacimbas”. Ao mesmo tempo, arrastando-se e sendo arrastado, vagaroso, lento, o sol, é sujeito que produz uma “dura luz”, e veja-se que essa luz que é dura, traz em si imputada uma severidade, uma rigidez que não é típica das luzes, mas assim se caracteriza por ser a luz do

sol no mês de outubro, no auge do tempo já comentado por ser, caracteristicamente, de calor extremado, seca e morte nos sertões do Piauí. Essa luz, que ganha características estranhas, porque é uma luz que é dura (e dessa forma remete à secura, à agudez, à rigidez), se faz sujeito quando tem a atitude de “recortar na terra seca a sombra das palmeiras” – ou seja, ao contornar a moldura das folhas com a sua luz aguda, o sol “desenha no chão a sombra das palmeiras” e nesse momento, constrói-se uma imagem da ação lenta do sol, a “recortar” as formas também agudas das palhas das palmeiras produzindo seu “espelho de sombra”, de certa forma “talhado”, “rendilhado”, “desenhado” no solo. Somente a tarde e o sol se unem e são sujeitos nesta estrofe e afinal ambos estão impregnados um pelo outro – o sol arrastado pela tarde, segue desenhando os contornos das sombras das palmeiras. Mas, observe-se que não é uma sombra no sentido de abrigo, de proteção, mas é aquela poeticamente recortada pela “dura luz do sol”, que desenha folhas e contornos, porém, também representa por meio do gesto poético, todas as asperezas e rigores do tempo árido.

Na terceira estrofe o sujeito é transferido para uma “austera tristeza” que entardecia as fazendas do Piauí. O único sujeito que se manifesta na execução de algo (que afinal é algo “estranho” enquanto atribuição desse sujeito) é essa tristeza, que tem o poder de entardecer as fazendas, ou seja, pode-se entender que o sujeito tristeza, na medida em que o tempo passa, espalha-se pelo campo e o entristece – dominando-o com a sensação de algo que se esvai, se finda – afinal, o entardecer é o final do dia. No final do segundo verso, outro sujeito, de natureza estranha, porque é um sujeito morto, no caso, a cinza (que se faz presença da morte) vinha executando a ação de retirar os vestígios de vida – “vinha de longe recobrando a vida”, ou seja, o que ainda não era pó, e aparentava vivo, era conquistado e recoberto pelo pó, culminando com o completo domínio das cinzas. Em se tratando de versos embebidos de “memórias”, há uma significativa presença desse tempo que se arrasta, alegoricamente, por meio do sol, das tardes e tristezas, os quais implicam muitos “velhos tempos e velhas tardes” que se arrastam ao longo de muitos anos.

Na quarta estrofe, sob a ação das cinzas que cobriam a tudo, finalmente, o sujeito homem que se encontra integrado e nivelado aos outros seres, afinal se declara, mas essa manifestação é uma espécie de prece – é um pedido dos “seres” à poeira, agente que se move mudando os cenários, para que aquela tarde tenha fim e que “a morte” chegue, mas, desta vez acabe com o verão que traz a morte. No conjunto dos seres envolvidos no poema, parece haver uma demonstração da superioridade do silêncio e da poeira sobre os demais.

A sonoridade do poema se faz principalmente pelo recurso da repetição, em especial da palavra “Quando” no início de cada uma das quatro estrofes, reunindo os principais

elementos da composição poética: /Quando a poeira [...]/, /Quando a tarde [...]/, / Quando a austera tristeza [...]/, /Quando o homem e outros seres [...]/. A repetição de “Quando” leva o leitor a imaginar um passado das memórias, em que uma cena poética é protagonizada pela cinza ou poeira. Afinal, apesar de todos os outros elementos compositivos do cenário, é a cinza ou poeira que cobre tudo e, portanto, reina naquele tempo e lugar. Esta poeira também está significativamente presente ao longo do poema: Logo no primeiro verso /Quando a poeira do verão cobria/, depois, na terceira estrofe, aparece na forma de cinza, nos versos 10 e 11 /[...]A cinza/, / vinha de longe recobrando a vida/, e por fim na quarta estrofe, /pedindo à poeira e ao silêncio o fim/. Outro elemento que compõe o quadro de forma significativa é o silêncio, sujeito que está presente em três das estrofes: na primeira estrofe, verso 4 /onde em silêncio a vida se enterrava/, na segunda estrofe, verso 6, /do sol sobre o silêncio das cacimbas/, e na última estrofe, verso 13, /pedindo à poeira e ao silêncio o fim/. O substantivo e personagem poético “Verão”, que intitula o poema também aparece duas vezes no poema, na primeira e última estrofe, primeiro e último verso, de certa forma, abrindo e fechando o círculo, que completa quando “o sujeito homem” pede à poeira e ao silêncio, o fim /da tarde cega, a morte do verão/.

Percebe-se que essas palavras, reiterativas das ideias principais do poema, conseguem instituir e dimensionar ganhos de musicalidade e adensamento no presente, um tempo que no cenário poético evidencia-se em termos de um repetido “quando”, em que um “verão” trazia o silêncio e a poeira, cobrindo a tudo com seu manto. As reverberações fazem ecos formados por sons e silêncios: /quando [...]/, /quando [...]/, /quando [...]/, /[...]a poeira [...]/, /[...] a poeira [...]/, /[...] a poeira[...]/, /[...] silêncio[...]/, /[...] silêncio[...]/, /[...] silêncio [...]/, palavras que evidenciam um tempo de memórias, em que a poeira traz consigo a ideia da passagem desse tempo que encobre as memórias, e o silêncio em que o mundo rural se aprofunda ao longo dos muitos verões. Por meio dessas repetições, pode-se inferir que há uma tristeza velha que se arrasta pelo tempo, por gerações. Percebe-se que no recurso da repetição das palavras subjaz a percepção do infindável repetir-se de um tempo que “se arrasta” imageticamente.

Como se fosse uma “capa de morte”, a poeira faz um movimento monumental no poema: ela vem de longe, recobrando a vida, ou se poderia dizer, espalhando seus domínios de morte. A poeira ou pó são termos grandemente alusivos ao texto bíblico, quando a voz do Criador determina ao homem: “Pois tu és pó e em pó te hás-de tornar” (Gên. 3, 19, p. 21)¹⁹, na expressão que revela a origem e destino do homem dentro da tradição cristã. Numa síntese

¹⁹ Bíblia Sagrada. Edição da palavra viva. São Paulo: Stampley, 1974.

desta leitura, encontrou-se que o poema mostra os efeitos do verão rural, com a sua poeira, que no seu curso enterra vidas e, portanto, traz um tempo em que reina a morte, que se resume na volta ao pó, simbólico da irrecusável volta do homem à condição original. Nesta figuração poética, a Morte está na poeira que recobre os campos no verão, enterrando a vida. Além do que foi exposto, o poema também se permitiu agrupar sob o título Sol, poeira e cinzas, uma vez que traz em seus versos esses três signos que reunimos como ícones da presença da Morte em toda a obra. Todavia, seguem-se poemas cujas figurações da Morte se mostram como exemplares isolados, mas, que não se poderia deixar de incluir na catalogação desta tese, como mostramos no tópico a seguir, essa “face feminina e silenciosa” da morte.

3.1.4 Morte feminina e contemporânea “de gestos claros e serenos”

Colhido do livro **O tempo consequente** (1966), o poema “A Morte”, a seguir, nas primeiras observações, vê-se que se mostra alongado no seu perfil dos versos dispostos na página, com predominância de redondilhas menores. Conciso na sua abordagem temático-poética, nele, apontamos a possibilidade de, esteticamente, haver uma relação de semelhança com a imagem da Morte, contida na personagem da narrativa ficcional **As intermitências da morte** (2005), do escritor português José Saramago – pois, tal como a Morte saramaguiana, esta morte da poética do balalaica visita a casa e vê seus objetos por ela espalhados, observa e está à espreita, porém, ainda não tem pressa alguma. Da mesma forma, numa comparação, aquela “morte personagem” da narrativa de José Saramago também se revela com esse aspecto, porém, somente naquelas vezes em que ainda não levava consigo a carta no “envelope roxo”, com o qual costumava avisar aos “escolhidos”, na véspera da sua “hora de passagem”. No livro de Saramago, “Ela” senta-se, espreita, observa e tem planos para o visitado, assim como também a Morte deste poema de H. Dobal, que não age e nem avisa nesta ocasião. Esta Morte também adia o momento de agir, por alguma razão não revelada, porém intuída, no poema. Não era chegada a hora definitiva. “Ela” voltará depois.

A MORTE

A morte aparece
sem fazer ruído.

Senta-se num canto
fica indiferente
com seu ar de calma
absoluta.

Mira longamente

o quarto o retrato
a cama os remédios

postos entre os livros
sobre a mesa escura.

Depois se levanta
sem nenhuma pressa
sem impaciência
retorna ao seu mundo
a morte, de gestos

claros e serenos (DOBAL, 2007, p. 58, grifos nossos).

O título do poema é expressivo em relação à sua temática – pois ele estampa o claro aviso de que vai poetizar sobre a Morte. Em língua portuguesa, o termo morte é sempre precedido pelo artigo feminino, mas, além disso, sugere-se que o poema deixa transparecer, que se trata de uma *persona* feminina, pelas peculiaridades do gênero em que predominam seus “gestos claros e serenos” e devido a pequenas sutilezas dos versos, que nos fazem imaginar, não mais aquela “Morte encapuzada ou esqueleto com a foice” dos tempos medievos, mas uma morte-mulher de comportamento singular, na qual reconhecemos semelhanças com morte-mulher da narrativa ficcional saramaguiana, mais especificamente do livro **As intermitências da morte**. Por que não? Contudo, José Saramago publicou este romance de ficção em 2005, portanto, essa figuração literária da morte de expressão dobalina o precedeu no tempo e diferencia-se em termos de que a mesma se fez pelo gênero poesia, ainda que exista um tom de narratividade na mesma. Neste caso, como o livro **O tempo consequente** foi publicado, pela primeira vez, em 1966, defendemos que esta figuração da morte, de feição contemporânea, talvez “transportada” ou “imaginada” entre os artistas pelo efeito do “espírito do tempo”, fez de Dobal um dentre os legítimos precursores desta “morte mulher visitante sem armas empunhadas e sem data precisa”, ainda que por motivos diversos. Nesta figuração poética da morte em *persona*, modelada na contemporaneidade, percebe-se que ocorreu um afastamento das “máscaras” medievais, com a assunção de um perfil feminino destacado pela delicadeza, dentre outros aspectos a serem investigados nos poemas que se seguirão nestes estudos analíticos.

O dístico que abre o poema faz uma espécie de sinopse do conjunto poético, que se resume nesses dois primeiros versos: /A morte aparece/, /sem fazer ruído/. Vê-se que esses dois versos possibilitam o vislumbrar de uma figuração da Morte que se insinua poeticamente personificada, pois ela tem atitudes que se revelam logo de início: ela aparece e, portanto, ganha a dimensão do visível no universo físico e não faz ruídos – esta observação leva ao entendimento de que seria possível que ela fizesse ruídos se assim o desejasse. Portanto, entra

em “cenário do poema” uma morte discreta e silenciosa, e conforme dizem os versos, ninguém dos possíveis sujeitos do tempo e contexto narrativo poético percebe a sua presença, a não ser o “eu lírico”, que sensível aos detalhes do ambiente, a tudo observa. E se admitirmos a hipótese de que o próprio “eu poético” esteja liricamente associado ao artista que cria, afinal, sabe-se que H. Dobal viveu doente por muitos anos²⁰, nesse caso seria o poeta que se confunde com o “narrador poético” e, portanto, “assiste, numa espécie de devaneio”, a manifestação dessa figura da morte silenciosa.

Nesta leitura, entende-se que esta primeira estrofe está dedicada a promover uma aparição, que, apesar de se fazer discreta, conforme noticiam as palavras, trazem enorme carga de significação. Ela, a morte como categoria investigada, mostra-se desde o próprio título do poema que, a propósito de uma análise, poderia estar concluída com estes dois versos e ainda assim dizer tudo. Afinal, no senso comum, quando se imagina a morte em *persona* é assim mesmo que ela se apresenta – silenciosa - podendo surgir a qualquer momento, inesperadamente. Porém, as figurações de mortes precedentes somente costumam se apresentar quando é “hora de ceifar”, ou quando essa hora está muito próxima. Os dois versos conseguem dizer muito a respeito da “personagem poética morte” por meio desta primeira aparição, quase teatral, que indica que a morte é uma “visita à revelia do visitado”, que não se faz anunciar, que aparece sem ruídos e que pode estar à espreita, numa coexistência invisível, lado a lado com a vida, longamente “companheira” enquanto aguarda a hora definitiva. Não há menção a quaisquer contornos ou outros detalhes de natureza descritiva.

Em oposição à primeira estrofe, em que a Morte somente “aparece”, a segunda estrofe se apresenta longa, com quinze versos, e constrói, com matéria apenas sugestiva, a imagem não detalhada dessa morte que tem como características definidoras, atitudes que se assemelham às condutas humanas, demonstradas por ações de um cotidiano comum. Do terceiro ao décimo sétimo versos, há uma sequência de informações sobre a presença dessa Morte: /senta-se num canto/; /fica indiferente/; tem ares de calma/; mira longamente /as coisas do ambiente; e levanta-se com essa mesma calma /sem nenhuma pressa/, /sem impaciência/. Somente a partir deste décimo quarto verso, a Morte ganha ares “surrealistas”, ou seria melhor dizer metafísicos? Quando o eu lírico verseja - /retorna ao seu mundo/,

²⁰ **As doenças** - Halan Silva comentou no seu livro **As formas incompletas** - apontamentos para uma biografia (2005, p. 50), conforme entrevistas realizadas, “A vida tem desferido duros golpes em H. Dobal. Moço ainda, nos primeiros anos da Faculdade de Direito, adoeceu de tuberculose quando a moléstia ainda assustava. No auge da maturidade, na Alemanha, foi acometido de Parkinson, doença que vem limitando suas atividades. Da tísica curou-se com tratamento do Dr. Lucídio Portella Nunes e os cuidados da irmã Maria Verbena. O Parkinson vem enfrentando corajosamente [...]” O depoimento de Halan Silva serve-nos como contribuição para que possamos perceber melhor como a obra está impregnada pelos olhares do poeta em relação às manifestações da morte. O último livro de poemas escrito por Dobal foi *Ephemerá*, em 1995. O poeta faleceu em 22 de maio de 2008.

repentinamente fica esclarecido que “Ela” não pertence a este mundo: é uma afirmação que nos conduz, os leitores, a divisar que o poema lida com questões de natureza transcendental, que a sua licença poética lhe autoriza. Quando a Morte “retorna ao seu mundo”, percebe-se que alguém conseguiu vislumbrá-la na sua transição entre os mundos, tanto na entrada como no seu retorno: alguém a observou quando o seu olhar foi dirigido ao futuro moribundo e seus pertences, seguindo-se o retorno ao seu mundo. Este olhar da testemunha, certamente, pertence ao “eu poético” onipresente que foi capaz de perceber a presença da Morte nesta espécie de “aparição” ou “revelação”?, ao mesmo tempo discreta e forte enquanto sujeito, “protagonista” deste episódio de vida sem saúde, reelaborado na forma de poema e tornado arte literária.

A peça poética cumpriu seu objetivo anunciado pelo título: falar da Morte. E o faz de forma que o leitor, construindo um “olhar imaginário”, percorre por meio dos versos um possível cenário onde habita um suposto moribundo, ou mesmo que ainda não seja um moribundo, pois transparece que essa morte não tem muita pressa, por outro lado, mostra alguns indícios de que existe uma “espreita”, uma expectativa e que ela observa um dos seus próximos “passageiros” a serem transportados para o “outro mundo”. Ao terminar a leitura do último verso, ao leitor que se posiciona ao lado do sujeito poético na composição da cena, fica a sensação da presença daquele “outro olhar” que, silenciosamente, a tudo vê por trás de cada ser vivo e, inequivocamente, futuro convertido a morto. Paira sobre o cenário poético, ainda, aquela contumaz “ambiguidade”, recurso de estilo próprio do ambiente da poesia *dobalina*, acerca desse possível pré-moribundo, que poderia também ser relacionado ao próprio poeta que, sentindo-se doente, se faz poeticamente transmutado nesse “personagem poético visitado”.

Para esta última proposição, sabemos que o poeta H. Dobal padecia do “Mal de Parkinson” durante grande parte de sua vida, ficando constantemente acamado em razão do tratamento desta doença, dentre outras e, nos seus últimos tempos, confinado e limitado por uma cadeira de rodas. Tais elementos de natureza biográfica importam-nos para ilustrar a possibilidade de leitura, entretanto, o que mais nos interessa em relação a essa figuração poética da morte é a sua “aparição personificada”, ainda que não mostre seus contornos e ainda que seja uma única vez na obra *dobalina*. Além disso, reafirma-se que deve ser realçada a importância dessa construção poética no contexto da década de 1960. Na entrevista concedida ao autor de sua biografia, Halan Silva, publicada no livro **As formas incompletas** (2005, p. 180), o poeta disse sobre a matéria em estudo: “[...] A morte é um tema muito rico para os poetas. Nós temos obrigação de falar da morte até porque ninguém se esquece de

morrer. Tenho, cada dia mais, convicção de que o ser se estende para além da morte, numa dimensão outra.” No conjunto dos poemas reunidos no tópico Sol poeira e cinzas, A morte é um poema que destoa do grupo proposto, mas aí o mantivemos em função de pertencer a uma das três obras reunidas neste primeiro agrupamento. Trata-se do único poema em que a Morte aparece personificada ou semi personificada, como consta na análise. Nele, Dobal elabora uma figura ou semi figura que carrega uma leve referência às figuras medievais, porém, somente em termos de que é um vulto que se manifesta, porém, como se disse, diferencia-se, pela delicadeza, pelo silêncio e pela decisão de voltar depois, adiando o momento *mortis* do visitado.

Nesta reunião poética a qual chamamos de Sol, poeira e cinzas, outro viés destoante no grupo insinua questões da morte vinculada a alguns aspectos do sistema capitalista. Nos dois poemas do tópico a seguir, o mundo do “capital” se mostra como promotor de uma Morte circunstanciada.

3.1.5 A Morte sob a perspectiva do capital nos versos de “Barra Mansa” e “A Baleia”

O poema “Barra Mansa”²¹ é também integrante de **O tempo consequente** (1966), e somente por esta razão o trouxemos para compor o capítulo Sol, poeira e cinzas. Mas, percebe-se que não se deixa incorporar, figurativamente, ao agrupamento temático alavancado no capítulo. Numa primeira impressão, transparece ao leitor que em “Barra Mansa”, uma “narrativa poética” deverá ocorrer, pois o título seria um índice que talvez o vinculasse ao nome de algum bairro ou outro lugar qualquer, porém, nada antecipa, senão quando lido por alguém que conhecesse tal lugar. Logo no início, há palavras que são alusivas ao tema da morte, que se insinua, em especial, quando provocado pela palavra “fúnebre”:

BARRA MANSA

No portão aberto
Dois vivos fúnebres
conversam.

No cemitério aberto
a tarde para:
que partida
disputam os mortos

²¹ **Barra Mansa**, município do Estado do Rio de Janeiro, teve o território desbravado em fins do século XVIII, formando-se o núcleo original às margens dos caminhos das tropas que demandavam o interior do país. A cidade possui um antigo Cemitério Municipal, denominado Cemitério de Barra Mansa, com muitos túmulos erguidos em forma de monumentos, e decorados com estátuas de santos e anjos. Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/BarraMansa. Acesso em: 20 nov. 2013.

nos seus túmulos
em preto e branco (DOBAL, 2007, p. 59, grifos nossos).

Trata-se de um poema composto por duas estrofes irregulares, um terceto e um sexteto, de versos polimétricos e brancos. Logo de início a ideia evocadora da Morte se manifesta por meio da presença de dois “vivos fúnebres”, que, no cemitério, conversam e, numa hipótese de leitura, pelo que sugerem os versos, disputam mortos e os lucros que, certamente, serão dele advindos: /No portão aberto/, /Dois vivos fúnebres/, /conversam/. Nesta leitura, o termo “vivos” anteposto a fúnebres ganha status de substantivo, cabendo a função de adjetivos somente ao termo fúnebres. “Os vivos” adquirem assim a função de sujeito na oração e nomeiam a espécie poetizada como “seres vivos”. Ora, se fossem apenas vivos não nos causariam qualquer admiração, porém, são vivos e estranhamente fúnebres, então, pode-se sugerir que a presença dos adjetivos “fúnebres” indica que devem ser pessoas que estão “à hora da morte” ou talvez tenham algum interesse ou características relacionados aos mortos. O cenário poético inicial são portões abertos. E desde logo na segunda estrofe já se pode inferir que os ditos “fúnebres” se encontram às “portas abertas” de um cemitério, os quais costumam ficar abertos durante a maior parte do dia: /No cemitério aberto/, /a tarde pára/. Além de estarem à porta do cemitério, também se poderia imaginar que eles apenas visitassem alguma sepultura ou que, por outro aspecto, talvez se interessassem comercialmente pelos mortos. Poderia se tratar de gente que trabalha com serviços funerários em disputa pelos seus “clientes”. O poema que, a partir do quinto verso, segue sem pontuação, corre livremente e, desta forma, concede ao leitor a liberdade de “possíveis leituras”, numa sequência de versos que geram a proposital ambiguidade *dobalina*. Se há dois “sujeitos fúnebres” à porta do cemitério, é possível que naquela conversa exista uma disputa pelos mortos e, também podemos pensar que talvez fossem os próprios coveiros, que cuidam da preparação das covas para os sepultamentos, ou noutra possibilidade mais viável, poderiam ser agentes funerários, pois vivem dos serviços ofertados quando ocorre a morte de alguém e eles vendem os funerais.

Nesse diálogo travado, inferimos que o motivo é a morte, ou melhor, os mortos. Seria neles, provavelmente, que os “fúnebres” estariam interessados. Aliás, conforme hipótese de leitura, o tema da disputa é uma espécie de jogo de interesses em relação aos mortos, ou seja, é possível que seja uma conversa entre aqueles que recebem a alcunha pejorativa de “papa-defuntos”. Nesta análise, sugere-se que os túmulos ditos “em preto e branco” poderiam representar um “tabuleiro imaginário poético” de peças brancas e pretas – e nessa conjectura, seria uma espécie de competição para ver quem consegue mais serviços funerários. Nesse

sugestivo e apropriado preto e branco da “cidade dos mortos”, há certamente, a ideia do luto, da sobriedade, da falta de vida, da tristeza. Há, portanto, nesta hipótese que considera a possibilidade da disputa dos corpos dos mortos, a suposição de que isto esteja ocorrendo, rotineiramente, entre esses “dois vivos fúnebres” mencionados no poema. Pode-se imaginar que o eu lírico “capturou” esses “personagens” de alguma vivência do mundo real, transfigurou-os em “apostadores” ou “jogadores” de um jogo denominado “morte”, em que somente quem ganha são os “vivos fúnebres”, aqueles que têm “a morte como meio de vida”. O tabuleiro ou as peças do jogo são os túmulos dispostos em fileiras, sempre em tons de preto e branco, remetendo à imagem do tabuleiro dos jogos de xadrez. E o que estaria por trás desses dois “vivos fúnebres” à porta dos cemitérios? No caso da hipótese levantada por esta leitura, o poema mostra-se ao mesmo tempo taciturno e levemente irônico, em que estaríamos às raias de uma questão de ética no que diz respeito ao “mundo dos negócios” em torno da morte, que envolvem o lado prático de se transformarem os mortos em “lucro”.

Pode-se depreender que a questão do capital econômico subjaz ao cenário e contexto do poema porque a morte está banalizada pela condição de “objeto comercializável” ou “compradora” de serviços disponibilizados por empresas especializadas, no caso do poema, representadas pelos seus vendedores que “entabulam um jogo” à porta do cemitério. Observa-se que, neste poema, que a Morte seria como mercadoria de compra e venda, um negócio, fonte de lucros no mundo do capital. E veja-se que esse tipo de comércio não é algo novo, afinal, já nos tempos medievais a Igreja cobrava pelos serviços prestados aos mortos, tais como missas, rituais, badaladas de sinos, ou mesmo as absurdas “indulgências”, dentre outros serviços. Assim, esse aspecto “comercial” da morte apenas sofreu algumas mudanças ao longo dos séculos, modernizando-se e adequando-se aos ritmos e costumes das sociedades.

Contextualizando a realidade do comércio em torno da morte nos países do Ocidente e a exemplo dele, no Brasil e outros países também, sabe-se que, comumente, existem empresas especializadas em funerais, que além de comercializarem os cuidados e preparativos para o velório, cuidam da aparência do morto, providenciando, até mesmo maquiagem para que o cadáver tenha a aparência de um vivo, como se estivesse preparado para uma festa. Há muita divulgação, inclusive em *out-doors*, tudo conforme é feito para qualquer outro tipo de evento festivo anunciado pelas mídias comunicativas. Sobre esta realidade, consta no livro **História da Morte no Ocidente** (1975), de Phillippe Ariès, que na América do Norte, no início do Século XX, nasceu a atitude moderna diante da morte: uma espécie velada de “interdição da morte a fim de preservar a felicidade” (p. 91). E nesta perspectiva, a busca da felicidade deveria ocorrer sempre, apesar da tristeza, aborrecimento ou mesmo depressão. Mas, a

originalidade da atitude americana consiste em que os americanos não foram tão longe na abordagem contemporânea de “interdição da morte”, com a incorporação do “tabu da morte” nas suas vidas, mas por outro lado, decidiram maquiá-la, transformando-a em fonte de lucros.

No modo de vida capitalista, se a morte desaparecer, deixarão de existir, com ela, muitas fontes de lucros. No *American way of death* os sentimentos de tristeza foram banidos e substituídos por uma atmosfera apaziguante que é promovida nessas “reuniões festivas” em torno dos mortos. Em “Barra Mansa”, as conversas correm tranquilamente entre os “vivos fúnebres” e não se sabe se foram celebrados negócios. Porém, a Morte alí subentendida pode ser uma expectativa de lucros, ou, melhor ainda, a sugestão de que a Morte, neste poema, se afigura como uma possível mercadoria no mundo do capital.

Voltado ao mesmo contexto e interesses do capitalismo, tem-se o poema intitulado “A baleia”. Em princípio, tal nomeação nos levaria à expectativa da leitura de poema voltado para a questão ecológica, haja vista que a caça predatória às baleias tem sido muito evidenciada há muitos anos e, naturalmente, as artes voltam-se também para a representação deste tipo de problema. Mas, no decorrer da leitura dos versos, a possibilidade do aspecto ecológico vai perdendo consistência e a ênfase volta-se para uma verdadeira “exposição da morte”, numa espécie de viagem “quase” fantástica, em que Dobal, novamente, se aproxima das artes pictóricas surrealistas, mas há também a presença do “capital” no cenário poético:

BALEIA

Não é um sono de baleia
se decompondo arrastada
por paisagens irreais.
É a própria morte que passeia
com a baleia transplantada
para este mar de canaviais.

Baleia morta baleia
no vale da Bururema.
em pausada romaria
pelos caminhos de areia
o corpo chega à cidade
nas grades de um caminhão.
Chega ao medo dos meninos
O monstro escuro de formol
malguardado subjugado
pelo tiro arpoador
de seu mar seu mor espaço
onde em paz se locomove.

Retirada de seu reino
dos três reinos desligada

no mar e ar nos elementos
 não mais pertence. A baleia
 das dimensões devassadas
é a morte vista de perto (DOBAL, 2007, p. 59-60, grifos nossos).

O poema principia por meio de uma negação (versos 1, 2 e 3): /não é um sono de baleia/, /se decompondo arrastada/, /por paisagens irreais/, ou seja, o poema avisa ao leitor que os versos que se iniciam não trata de uma baleia que é arrastada por paisagens enquanto dorme. No mesclar das palavras, entre afirmações e negativas ambíguas, o eu lírico adverte que os versos não irão representar “irrealidades” e que, da mesma forma, não dizem respeito a sono ou sonho.

O leitor observa, em virtude da advertência a respeito desse poema que se diz ser “não sono e não sonho”, que há detalhes que situam o objeto do poema no mundo físico: decomposição e paisagens. Então, vê-se que “existiu mesmo” a morte de uma baleia que se decompõe no mundo real. Nos versos 4, 5 e 6, entende-se que o universo onírico foi aludido porque ao eu lírico, diante da cena incomum, despertou-lhe a sensação de estar no mundo irreal, fazendo-lhe questionar a possibilidade de que tal visão fosse “talvez fruto do sono ou devaneio”: /é a própria morte que passeia/, com a baleia morta “transplantada” para aquele “mar de canaviais”, o que é também algo de sonho, pois, o mar de origem daquele animal seria outro mar, o conhecido mar, líquido dos oceanos, mas o que ele vê como destino da baleia é outra realidade um “simulacro de mar” – o mar dos canaviais. Uma tensão se instaura no cenário poético. Os versos dizem que “é a própria morte que passeia com a baleia morta” – no caso, a morte não se confunde com a baleia morta, elas apenas seguem juntas transportadas pelo caminhão. Questiona-se, seria um sonho, devaneio ou realidade? Teria o eu lírico presenciado e transmutado em versos tal estranha cena que remete a uma irrealidade? A imagem poética é causadora de desconforto ao leitor: um cadáver de baleia, fora da água, é “transplantado”, ou seja, removido para fora do seu lugar de origem e já está se decompondo ao longo do trajeto que não se fez através das águas onde ela sempre habitou, quando viva. Além disso, “a Morte” também está ali presente, e o poema a diferencia da baleia morta. Portanto, a Morte acompanha a baleia morta, lado a lado, mas, delas não se tem mais detalhes ou explicações. Em seguida, na segunda estrofe (versos 7 a 12), o cenário físico referenciado na cena poética ganha nome: Vale de Bururema. Supõe-se que ali deve ter ocorrido o fato estranho, transfigurado em poema: pessoas acorrem para ver o grande mamífero morto que é transportado. O poema faz menção a uma “espécie de romaria”, que pode se referir ao público que acompanha a visão estranha e dramática do animal morto. Confirmando o “deslugar” da

baleia, nos últimos versos, o eu lírico faz mencionar que “pelos caminhos de areia” (e não, naturalmente, como deveria ser: “pelos caminhos das águas”) baleia morta segue transportada por um caminhão, o que nos permite imaginar e sugerir que, no momento em que a baleia foi avistada naquele “passeio estranho”, deu-se o “mote” do texto poético.

Na terceira estrofe, dos versos 13 a 18, o eu lírico movimenta o seu olhar em direção a outro ângulo da narrativa poética, pois ele identifica o “medo dos meninos”, para quem a baleia é um “monstro escuro” que foi “subjugado pelo tiroarpoador”. Tais meninos talvez sejam algumas das testemunhas observadas pelo poeta em meio àquela “romaria”. Apesar de fazer referência ao mar presente “onde em paz se locomove”, os versos dizem respeito ao tempo passado da baleia morta, /[...] seu mar seu mor espaço/, de onde “malguardada” foi morta e transportada.

Na quarta estrofe (versos 19 a 24), como é comum nos poemas de H. Dobal, há um movimento de retorno ao princípio, de forma a dar conjunto ao poema: a baleia poetizada foi /retirada do seu reino/, /dos três reinos desligada/ e a nenhum deles pertence mais. Não pertence ao mar, nem ao ar e nem à terra. E culmina com a síntese nos três últimos versos: /[...]A baleia/, /de dimensões devassadas/, /é a morte vista de perto/. Dada a imagem grandiosa da baleia morta, a presença da Morte se faz, também, grandiosa, quando vista de perto: uma grande Morte, no poema, se faz automaticamente associada às dimensões da baleia.

Quanto aos aspectos sonoros do poema, encontra-se a repetição do substantivo “baleia” que intitula o poema e também compõe o verso da primeira estrofe, verso 7 da segunda estrofe, e 22 da quarta estrofe: /Não é um sono de baleia/, /com a baleia transplantada/, /baleia morta baleia/, /não mais pertence. A baleia/. Numa rara aparição dentre os poemas de H. Dobal, a primeira estrofe oferece rimas finais sistematizadas em (A, B, C, A, B, C) e na segunda estrofe também se manifestam as rimas finais (A, D, E, A, F, G), muito incomuns na poesia dobalina. Considerando-se que a rima mais repetida é composta pelas vogais finais do substantivo baleia, nota-se a intenção de ressaltar o nome desse animal no conjunto dos versos. Ao substantivo “baleia” também se oferecem como rimas finais as palavras “passeia” e “areia”, que se unem ao primeiro termo para fazê-lo destacar-se no cenário poético, como se numa “segunda voz”, promovesse um eco, a repetir, indefinidamente: baleia, baleia, baleia!

Outra observação quanto ao fazer imagético e sonoro do poema, diz respeito aos versos 13 e 14, em que duas palavras ganham concisão e velocidade quando aglutinadas, no caso, “malguardado” e “tiroarpoador”. A primeira traz uma leve ironia à condição da baleia

conduzida por interesses de terceiros, portanto, “malguardada”, e a segunda aglutinação, “tiroarpoador”, causa-nos a impressão de imprimir velocidade, o que se faz por associação à ideia da forma como se projeta o tiro de arpão, formador deste neologismo que veicula, de uma só vez, a ideia do tiro de arpão e do sujeito que comete a ação de atirar, fazendo com que o termo incorpore assim a velocidade e a ação agregada ao uso da arma.

No conjunto do poema, a ideia da morte que se configura por meio do gigantesco mamífero sem vida (na condição de cadáver), seguindo transportado pelo caminhão, expõe um paradigma figurativo da Morte noutros seres da natureza, não apenas a Morte humana, mas a Morte também no universo das águas oceânicas, outro espaço habitado por seres de outras categorias, porém, também mortais, igualmente seres perecíveis que se decompõem após o desfecho do seu ciclo vital. Há uma espécie de preocupação do poeta, demonstrada pelo eu lírico narrador, em relação à interferência humana nesse processo da morte dos animais. Possivelmente, o episódio da morte e transporte do grande mamífero estivesse relacionado ao aproveitamento dos “recursos naturais” a serem extraídos da baleia morta. Acontece que, em detrimento do direito à vida no seu *habitat*, o animal foi vitimado, como diz o verso, pelo “tiroarpoador”, talvez, para a extração do seu óleo ou pelos vários recursos que o corpo da baleia oferece para a exploração a serviço do capital. Numa síntese, uma baleia que deveria estar em “território marinho”, que é seu habitat natural, foi avistada quando não tinha mais “direitos” sobre o seu destino e desta forma, segue, morta, em decomposição, “transplantada” em caminhão, para cumprir os destinos que a sociedade dos homens, que lhe são superiores na cadeia evolutiva, lhe impõem. E novamente, por trás da revelada figuração da “Morte” que passeia pelas estradas entre as grades de um caminhão, subjaz, ao leitor, a perspectiva da exploração da mesma pelos detentores do capital, que dela se aproveitam para gerar lucro, objetivo maior da sociedade capitalista – a morte, outra vez, matéria lucrativa na reprodução do capital, é motivo da poesia do balina. A morte da baleia poetizada figura, exemplarmente, para outras espécies animais como uma categoria de morte submetida aos interesses do homem. O poema não deixa claro em seus versos essas questões, porém, o leitor, atento, haveria de se perguntar qual a razão desta “baleia transplantada”? Certamente a resposta traria o comércio como uma das hipóteses mais prováveis. Essa Morte, que no poema mostra-se vinculada aos animais, figura como um “espetáculo” triste em exibição, enorme carcaça transportada para ser transformada em lucro. Este é outro poema que, assim como o anterior, “Barra Mansa”, permite entrever no conjunto dos seus versos, o cenário de uma sociedade onde espécies de jogadores “negociam” com as manifestações da Morte, que nesta hipótese é “negócio lucrativo”, noutra abordagem da Morte como mercadoria.

Nas páginas de **O tempo**, a questão da Morte também se configura pela ação do sujeito tempo que elabora a velhice, que retira o gosto da vida e ilude os homens das cidades com seu ritmo alucinado, que “engole” os dias, ainda que esses homens se apressem nos metrô. Nessa mirada, em que se observa a Morte que suga a vida e o seu sabor, além de enganar aos desatentos, tem-se os poemas reunidos no tópico a seguir

3.1.6 Maneiras de se deparar com a Morte, sob o olhar lírico dos poemas “Os velhos”, “Homem” e “Crematária”

Há nos poemas do balino, também, uma Morte que se faz anunciar pela velhice que se instaura silenciosa, por sua vez marcada pela recorrência de memórias do que jamais se repetirá. Assim, o poema “Os velhos” traz à tona a proposição de que, quanto mais alguém repete as suas lembranças, mais próximo este alguém se encontra da Morte. Portanto, numa lógica simples, poder-se-ia dizer que quanto mais se tem memórias, mais velho se é. Por conseguinte, se está mais próximo da Morte:

OS VELHOS

O tempo e as lembranças antes demarcados
agora são comuns e tão repetidos
se tornam como a véspera da morte.
Os que não esperam voltar tudo repetem
no coração: a lua da sela
onde o cavalgar se faz pela primeira vez,
um sopro de cavalo na capoeira,
as cabeceiras da noite engrossando os brejos.

A cada dia se aproxima o lar
de onde partiam e o termo de seus dias,
não comportando mais muito verões,
será um caminho sem pedras,
uma trilha na areia com rastros de pássaros,
de onde nos atos sepultados se intercalam.

Exploram o que passou e à deriva
da memória tão obscuramente lhes devolve
o que jamais pensaram em guardar:
o morador que arrendava a safra
de uma mangueira. Os donos de terra
(Dodô das Cabeceiras)
nunca reinando *in absentia*. Os servos da terra
e as comarcas onde um juiz jogador de cartas
se ausentava dos feitos. A terra fina
com que as formigas circundam os formigueiros.
Tudo lhes volta em distraída solidão
e velhos vão-se finando lentamente

perdidos na fina poeira com que os dias os vencem (DOBAL, 2007, p. 34, grifos nossos).

Na primeira leitura, vê-se que é um poema de quatro estrofes, cujos versos têm medida vária, no estilo de versejar usual do poeta, e cuja imagem impressa no papel oferece-nos uma ideia de movimentos, talvez remetendo às memórias que ocupam lugar “nas voltas ao passado”, e assim, pode-se sugerir que esses movimentos no tamanho dos versos, sempre com alternâncias entre mais longos e mais curtos, sejam representações sutis dos movimentos da memória que visitam pequenas histórias no tempo. Desde a primeira estrofe (versos 1, 2 e 3), esta ideia de movimento proporcionada pela alternância no tamanho dos versos dispostos no papel são observáveis. Esses primeiros versos se referem a lembranças que, num tempo dito de “antes”, eram “demarcadas”, ou seja, limitadas, restritas, porque não havia muita memória a “visitar”. Porém, quanto ao tempo do “agora do poema”, nele, essas lembranças são muito comuns e repetidas. Tais memórias repetidas surpreendem com detalhes e refazem a tudo em imagens reconstruídas no presente, assemelhando-se aos relatos espiritualistas sobre pessoas às vésperas da morte, ou seja, quando se reconhece que é chegada a “hora da morte”.

Dentre as memórias trazidas pelo poeta (versos 4, 5, 6, 7 e 8), que recorre à estratégia de afastamento, observa-se que o eu lírico narra em terceira pessoa, distanciando-se: / [...] tudo repetem/, /no coração: a lua da sela/²² da primeira cavalgada que se deu numa capoeira²³, e as chuvas, ditas na linguagem local “cabeceiras da noite”²⁴, que aumentam as águas dos brejos, numa expressão que ganha ares de estranhamento ao dizer “engrossando” os brejos, verbo que, em princípio, poderia parecer inadequado, mas, no contexto da poesia, dá grandiosidade ao aumento do volume das águas dos brejos. Percebe-se que a construção do poema, mesmo ao utilizar-se do recurso de afastamento do sujeito lírico, incorpora memórias inesperadas do “acervo do poeta” e utiliza-as para dar corpo e substância ao poema, sem comprometer os efeitos do mesmo quando transmuta em versos uma realidade que alcança a universalidade do tema.

Na segunda estrofe, versos (9 a 14), o poeta também se utiliza do mesmo recurso de “movimento” na disposição de versos maiores e menores, alternadamente (assim como foi

²² **Lua da sela** é uma imagem ou alusão poética ao formato da sela usada na montaria dos cavalos, que lembra o contorno de uma meia lua. Expressão usada no meio rural, conforme informações obtidas com pessoas que residiram na região interiorana de Campo Maior.

²³ **Capoeira** significa “o que foi mata”, através da junção dos termos *ka'a* (“mata”) e *pûer* (“que foi”). Refere-se às áreas de mata rasteira do interior do Brasil onde era praticada agricultura indígena. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Capoeira>. Acesso em: 10 nov. 2013.

²⁴ **Cabeceiras da noite** é uma expressão do vocabulário do sertão do Piauí, que diz respeito às grandes chuvas que caem à noite, aumentando o volume dos rios e riachos. Expressão usada no meio rural, conforme informações obtidas junto a pessoas que residiram na região interiorana de Campo Maior.

sugerido noutros poemas), talvez para referir “às voltas das memórias”. Nos versos 9 e 10, /A cada dia se reaproxima o lar/ , /de onde partiram o termo de seus dias/, o sujeito lírico refere-se a uma “reaproximação do lar”. Esse “lar”, do verso 9, diz respeito, claramente, àquele “lar” que alude ao termo bíblico bastante popularizado, também nomeado como “a casa do Pai”, o que numa elipse bastante usual pretende amenizar a natureza mais realista dessa “reaproximação do lar” que está presente no verso, numa suavização da chamada “hora da morte”. Oferecendo-nos mais elementos na construção da ideia do fenecimento, o poema refere-se, no verso 10, ao “termo dos dias” pelo fato de “não lhes comportarem mais muitos verões”. Os verões fazem-se, assim, signos do tempo como se fossem marcadores de um relógio da natureza e uma vez que, conforme o poema, não haverá mais muitos verões é precisamente porque muitos deles já se passaram, e o previsível final para aqueles que “viveram muitos verões”, obviamente, se aproxima. “O termo dos dias” e a expressão “viver muitos verões” são duas claras evocações ao tema da morte. Nesse caminho rumo ao dito “término” em estudo, há uma trilha poeticamente construída com “rastos de pássaros” e com “fatos sepultados” nela intercalados ao longo do percurso. Nota-se que há um proposital deslocamento no uso do termo sepultar (certamente um recurso do estilo poético), a fim de fazê-lo compor o poema como signo da Morte. Desta forma, outra vez, o poeta utiliza-se deste recurso de deslocamento de sentido de um termo para dar vez à figuração da morte no poema: o adjetivo “sepultado” implica mais uma vez na construção desta ideia da morte, afinal, normalmente diríamos fatos esquecidos, fatos apagados ou encobertos. Entretanto, tem-se no poema, “fatos sepultados” para chamar a atenção do leitor ao somatório de alusões à morte, certamente pretendida e incrustada como se fosse a “alma invisível” dos versos.

A terceira e última estância é também a mais longa, com treze versos, no mesmo padrão “polimétrico e branco” do balino, com versos de vária medida e disposição na página. O eu lírico, conforme se propõe, apropriando-se de memórias do poeta, realiza este poema com seu usual movimento de distanciamento quando adota a terceira pessoa, indicando ao leitor que o “narrador lírico” refere-se a outras pessoas, às quais poetiza e em relação às memórias das quais o poema foi tecido. Verseja o eu lírico que, essas pessoas, cujas fontes de dados são memórias, quedam-se à deriva das mesmas, as quais lhes “devolviam” coisas que “jamais supunham guardar!”, como exemplos, bastante díspares dessa fonte de lembranças: o antigo caso de um “morador que arrendava a safra de uma mangueira”, ou a história de um juiz que era “jogador de cartas” e que se “ausentava dos feitos”, e ainda outra memória que traz uma imagem, das mais inesperadas no contexto: /a terra fina com que as formigas circundam os formigueiros/. Percebendo a sutileza do afastamento promovido pelo poeta,

cabe ao leitor a conclusão de que, a única maneira pela qual seria possível acessar memórias, seria por intermédio daquele que as possui e as “guarda” e refaz no tempo presente, no caso do poema, transfigurando-as. Ao final da estrofe, os três últimos versos, além de trazerem essas memórias desconexas, retornam ao princípio do poema, com uma espécie de fecho circular semelhante ao conhecido exercício da tradição sonetística, ao reafirmar que /tudo lhes volta[...]/ na solidão e, principalmente, recuperando o destaque oferecido pelo título, conclui que /[...] os velhos vão-se finando lentamente/. Repete-se então uma expressão alusiva à morte, “o verbo finar”, para reafirmar a concepção “daquilo” que se aproxima para os velhos e no último verso, retorna-se à ideia da poeira, ou seja, confirma-se que eles estão perdidos nesse “pó” que é o destino intransponível para qualquer um dos seres vivos, no final dos seus dias. Os velhos, plenos de lembranças e “refazendo” suas vidas pelos vieses da memória, morrem aos poucos, vencidos pelo tempo representado pelos dias que os colocam à deriva de imagens e fatos do passado.

O tempo é senhor da morte neste poema, pois, é ele propriamente que leva consigo os dias que nos aproximam a todos, do final. Há duas figurações da morte que se elevam neste poema, uma delas é a própria “velhice”, que é uma face dos ganhos da Morte e que se faz entronizada com “coroas grisalhas” pelo “tempo” – este último, também, uma perfeita e democrática máscara da Morte. Assim, temos A Morte nos “ganhos” da velhice. Ela não se apresenta somente naquele temido momento último, mas, também se constrói e “ganha corpo” enquanto processo de decrepitude. Morre-se todos os dias ao sabor do tempo.

No poema “Homem” outra vez, o olhar lírico se distancia para possibilitar o processo de construção poética e dar o necessário espaço ao cenário que se mostra planejado para que o objeto poetizado ganhe destaque: é a imagem de um certo homem que, em princípio, até poder-se-ia relacionar ao sujeito lírico, porém, ao longo do poema essa suposição perde densidade, na medida em que esse homem é plantador de “frugal colheita”, em gleba alheia, neste caso, nota-se que o afastamento para a expressão do eu lírico é completo:

HOMEM

Sua ração de vida o homem vê minguando
a cada dia. Mas, duro recomeça
como se o tempo lhe sobrasse. E vagaroso
não conta as eras que se extinguem.
Nem conta a solidão dos dias claros
se desdobrando iguais como esquecidos
de mudar. Nem a distância
que o grito não transpõe, a passagem da vida
cumprida só em mínimos desejos.

Sua lástima no piar das nambus, sóbrio
 se esquiva às armadilhas da tarde.
A incerteza nos paióis, o chão batido
 em que levanta a casa, o amor
 como a água das cabaças.
 Lavrador do milho e do feijão, sua frugal colheita
 em gleba alheia. Passa-lhe a vida,
e queima o céu com a cinza de suas roças (DOBAL, 2007, p. 35, grifos
 nossos).

Trata-se de uma estância de dezessete versos livres em que se repetem as já costumeiras alternâncias nas medidas dos versos, sugestivas de movimentos no tempo ou mesmo da distância desejada pelo eu lírico. Do primeiro ao último verso o poema constrói o sujeito “Homem” anunciado pelo título, referindo-se desde a “vida que minguá”, passando pela “incerteza da colheita” e até mesmo do amor. Entende-se que o sujeito do poema, talvez, seja aquele mesmo “homem coletivo dos sertões” que se vê no poema “Réquiem”, sujeito à rudeza do tempo e pleno da certeza de “ser dono de nada”. Este homem também está exposto aos rigores da seca e quanto à dureza da vida, que no outro poema está mais vinculada à terra, desta vez, além de referir-se à terra, detém-se mais especificamente no homem, ele próprio como expressão da secura. Este homem, na costumeira e proposital linha de ambiguidade dobalina, está sujeitado a uma “ração de vida”, expressão que tanto pode ser entendida em relação ao alimento escasso, como também se referir à própria vida que não é plena, mas apenas uma “ração” dela, enquanto repleta de precariedades. E assim como tudo que o cerca, também a vida daquele homem minguá.

Nos primeiros versos, “essa ração” perde o sentido costumeiro e ganha significado enquanto “tempo de vida” que esse homem vê “minguando”, verbo que, no caso, se desloca do uso cotidiano para gerar duplo sentido, pois minguar, também pode aludir ao plantio que não vingou e a cada dia fenece e em relação ao qual, por analogia, compara-se o homem. Desta forma aquele homem se faz equiparado às suas plantações, que, dependem das condições do tempo para “viver” ou “minguar”. Mas, este homem que testemunha a tudo, um dia após o outro, mesmo diante da dureza dos seus horizontes, persistente e tenaz recomeça seu dia. Não lhe importa o tempo que se foi, nem lhe persegue a pressa e seus “dias claros”, porque para ele, os dias repletos de sol são sempre iguais e, desta forma, fazem-se sentir como se fossem desdobrados e repetidos. Esse homem que vê sua ração de vida minguar e se resumir “à incerteza dos paióis”, porque ele não sabe se receberão a sua “frugal colheita do milho e do feijão” que ele obtém como lavrador de “gleba alheia”. A vida desse homem é assim: reduzida a tudo que minguá e se extingue como as cinzas de suas roças. A cinza,

presente no poema, é uma constante na poemática do balina e é a síntese para onde tudo converge, desde o resultado da queimada das roças, ao pó que cobre o verde, ou a vida que passa e também levará o homem ao pó.

Nos últimos versos, um fecho imagético faz com que este homem também seja o agente que “queima o céu” com as cinzas das suas roças, enquanto passa-lhe a vida. A cinza, portanto, é também resultado das ações do homem e se eleva aos céus, nas queimadas, permitindo ao poeta a licença poética que figura uma “queimada nos céus”, por meio da fumaça e das labaredas de fogo que “lambem” o azul no horizonte. A Morte neste poema é um *continuum morrer*, é a vida vagarosa, sem eras, sem cumprir grandes desejos – a refeição é frugal, a casa é de chão batido, o amor é como a água das cabaças²⁵, uma metáfora que pode simbolizar a vida, por meio daquele fruto exótico que quando está novo e verde é “cheio d’água” e depois vem a secar com o passar do tempo, e que apesar de um conter esse líquido precioso, deixa, ao final, um sabor amargo. A vida é somente uma razão para os seres e assim como o amor, também se pode comparar à água das cabaças, pois também minguia e há quem diga que é uma “passagem” de um estágio para outro da existência, enquanto que a Morte, ao contrário, cresce e se faz a cada dia, como aquela cabaça que tem que secar para ficar pronta. A cabaça seca é uma representação da Morte que pode admitir como metáfora bastante elaborada.

“Crematória” é um poema que nos leva à Morte nas cinzas, ou à volta ao pó. O olhar e motivação líricos também se voltam para o tempo como fator de elaboração e consumação gradativa da morte, ainda que os seres no mundo contemporâneo sejam comparados ou assemelhados a máquinas, como no caso do poema abaixo:

CREMATÓRIA

São máquinas talvez e são levados
pela ordenada pressa ao bojo dos metrô.
Saltando os degraus das escadas rolantes
seus truques lançam contra o tempo.
Parem no escuro sonhando com domingos ingleses
indiferentes à morna proteção
das enterradas estações.
Para os jornais se volta a cinza

²⁵ **Cabaça** - espécie de fruto, que, quando novo é verde e cheio d’água, e com o passar do tempo, à medida em que envelhece, a água vai secando dentro dele e sua casca se tornando rígida, servindo muitas vezes para produzir um utensílio chamado de “coité” ou “cuité”. Informações adicionais de natureza científica dizem: “**Cabaça** ou **porongo**, **porungo** é a designação comum dos frutos de plantas da família das cucurbitáceas e a uma da família das bignoniáceas. As plantas são chamadas de **cabaceira**, **porongueiro**, **cabaceiro** e, na Amazônia, **dejamaru**.” <Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Caba%C3%A7a>> Acesso em: 25 ago. 2013.

de seus olhos. Parem no escuro.

O tempo os espera nos crematórios (DOBAL, 2007, p. 68, grifos nossos).

Tematicamente, “Crematória” é um dos poemas que remetem ao período em que o poeta H. Dobal residiu em Londres e que por esta razão tiveram os seus contextos e motivos “ilustrados” ou influenciados pelos conceitos e modo de vida inglês. A partir do título, vê-se que há alusão à morte, pois, o termo “Crematória” que intitula o poema, certamente, diz respeito à cremação como modo de destinação final dos cadáveres, que são levados à incineração, acelerando-se, assim, a volta ao pó referenciada nos termos bíblicos e tão recorrentemente feita objeto e fonte propulsora das artes literárias.

Com a atualização do comportamento das sociedades, em especial aquelas fundadas ou organizadas sob o ideário do pensamento cristão, que aos poucos se desabituou dos costumes adquiridos nos tempos medievais, muitos adotaram a cremação, que reduz os cadáveres a cinzas, pelo processo artificial levado a termo pelos fornos incineradores. Alertado pelo título que apresenta signos dos tempos da modernidade na postura diante da morte, o leitor segue a leitura aguardando que o poema “desrealize” em versos tal modernidade. Entretanto, há uma ambiguidade quando os primeiros versos dizem (versos 1 e 2): /são máquinas talvez e são levados/, /pela ordenada pressa ao bojo dos metrôs./ Assim, a primeira referencia às máquinas nos versos, não diz respeito, precisamente, às máquinas crematórias, mas aos ingleses propriamente! Os ingleses é que são comparados a máquinas. O modo inglês de vida, marcado por uma “pressa ordenada” está presente e essa concepção da pressa é corroborada pelos metrôs velozes, além de práticos, e que são espécie de “caminhos enterrados”, numa outra alusão às vidas que “seguem enterradas em vida”.

Observa-se que a escolha do verbo “enterrar” é feita propositalmente para dizer das feições da “morte” sugeridas ao eu lírico em relação a esse mundo abaixo da superfície, dominado pelos túneis subterrâneos por onde trafegam os metrôs. Entende-se que o termo foi simbolicamente escolhido para compor a ideia de que o metrô, assim como aqueles que nele se deslocam, de fato, estão enterrados e que os túneis são espécie de “túmulos” onde circulam esse “vivos maquinizados” deste tempo. Segue-se que o poema comenta a respeito dos londrinos que transitam pelos metrôs (versos 3 e 4): /saltando os degraus da escada rolante/, /seus truques lançam contra o tempo/. Assim, o leitor que inicialmente pode ter logo pensado nas máquinas de cremar, recuará desse pensamento que implica a compreensão de que o poema trata de uma máquina, ainda que o verso, inicialmente o sugira, mas, depois conclui que, de fato, ele se refere aos ingleses, que dentro do mundo europeu foram dos primeiros a adotarem a máquina nas suas rotinas e conceberem uma vida, de certa forma, maquinizada e,

desta forma, se adaptarem à aceleração do tempo. Entretanto, há informação no poema de que esses seres “máquinas” usam seus truques contra a máquina veloz do tempo, como o verso diz “saltando escadas rolantes”. Mas, o leitor poderia pensar numa ambiguidade: se esses homens são comparáveis a máquinas, como se pode pensar nas suas mortes e que pertinência teria esses crematórios para homens máquina? Numa leitura, esses seres do mundo moderno que avança rumo às inovações tecnológicas, no poema, aparecem representados pelo rotineiro e desembaraçado convívio com o transporte nos metrô, e nesse mesmo patamar de realidade, optam por darem diferente destino aos corpos dos seus mortos. No caso dos crematórios, incinerando-os, levando-os ao pó. Os versos lembram as pessoas que (versos 5, 6 e 7) /partem no escuro sonhando domingos ingleses/, e /indiferentes à morna proteção/, /das enterradas estações/, ou seja, pessoas que vivem nesse estilo de vida considerado reservado e frio, além de “brincarem” com o tempo saltando escadas rolantes e usando o metrô, também lançam seus olhares aos jornais que preenchem suas vidas e as influenciam. Esses olhares são cinza, frios, sem brilho e, portanto, não têm vida, não têm cor, considerando-se que a cor cinza nos olhos seria uma ausência de cor ou cor morta.

Ao que parece, ao eu lírico, causa-lhe a impressão de que os ingleses assim o são: pessoas qualificadas como “cinza”, frias nas suas relações, e sem vida porque neste poema eles são concebidos como “maquinizados”. Ao final, último verso, o poema retoma aos pensamentos sobre o tempo, concluindo que, a todos esses homens “à inglesa”, ainda que meio máquinas, ainda que avançados em sua tecnologia, o tempo inapelavelmente os espera. Desta forma, ainda que saltem etapas no tempo presente, ao final, a essas pessoas, espera-lhes a Morte e, por via de consequência, modernamente, os crematórios.

Os crematórios poetizados por Dobal, nesta nossa leitura, significam assim a morte moderna do ponto de vista de uma morte pragmática, “a morte que se faz tecnicamente reduzida ao pó”, driblando a eficácia do tempo nessa missão. Os conceitos dos tempos modernos que transformam o cotidiano dos homens, acelerando o tempo com suas máquinas, também modificam o jeito de encarar e lidar com a morte, reduzindo ritualísticas e tradições quando promovem a imediata volta ao pó, por meio dos crematórios. A Morte torna-se “simplificada”, sem corpos para visitar ou cultuar depois de tudo consumado. No verso final, o poema “realiza” ou “atualiza” sobre a morte de forma claramente pessimista e irônica em relação aos povos modernos e suas invenções que, conforme o eu lírico, não conseguirão “driblar” a morte, afinal, como anuncia o último verso: /O tempo os espera nos crematórios/ e como nos crematórios impera a Morte, cabe aos vencidos por ela e pelo tempo, anteciparem, modernamente, a desintegração dos corpos à forma original bíblica – cinzas ou pó.

No fio condutor oferecido pela sequência cronológica dos livros seguem-se as explorações analíticas dos poemas de **A Província**, cujas representações da Morte se fazem a partir de perspectivas contextualizadas ao tempo de suas publicações. Por esta razão, ainda que façamos um deslocamento no tempo para visualizarmos e sentirmos o momento contemporâneo dos poemas, percebemos que o eu lírico deixa transparecerem vislumbres dos receios diante do “novo” e a tensão vivida pelas visões arraigadas aos princípios das tradições sociais e religiosas instituídas. Erguem-se as figuras “exóticas” da Morte concebidas pelo mundo das ciências como marcas de um tempo.

3.2 Leituras do fenecer em O dia sem presságios - 1969

Os aperfeiçoamentos conquistados pelas ciências, segundo Edgar Morin (2003, *passim*) esbarram nos seis minutos máximos para reanimar um corpo que parou de funcionar por alguma razão (doença, velhice ou acidente). Se a reanimação conseguir ser feita dentro deste limite, o prolongamento da vida pode ser possível. Segundo ele, muitos “mortos” já conseguiram ser reanimados após a confirmação da morte clínica, porém, o sucesso somente acontece dentro deste limite de tempo, do contrário começa o processo de decomposição irreversível. Mas, este é somente um dos ângulos que os estudiosos tratam nas suas investigações. Existem outros aspectos que se encontram em expansão dentro dos avanços para além dos limites naturais da condição biológica humana.

A poesia do balina esteve atenta às tentativas humanas de “contornar” a Morte, mas além das conquistas, também observou o lado reverso desses avanços da ciência, nos seus fracassos, nas frustrações causadas, que, de acordo com o olhar lírico, também administram outros aspectos desta realidade. No final da década de 1960, H. Dobal ousou poetizar temas que envolviam concepção, contracepção, criogênica ou congelamento dos corpos e ainda a novidade dos transplantes, todos estreitamente vinculados à morte, quando não totalmente dedicados a “Ela”. Essas visões da Morte são suficientes para propormos uma categoria à parte para agrupá-las em razão dessas perspectivas bastante peculiares, talvez precursoras dessas faces temáticas em matéria de poesia.

3.2.1 As ingerências científicas na última hora das gentes

A publicação do livro **O dia sem presságios** deu-se em 1969. Nesta obra, o poema “A pílula”²⁶ aborda uma morte que é, no mínimo, rara em poesia, pois é configurada em relação à própria concepção da vida, ou, para ser mais exata, no poema a pílula é uma espécie de Morte representada pela “contracepção”. Este poema, considerando-se a data da publicação, certamente foi escrito na época da institucionalização da pílula como método contraceptivo indicado para o planejamento familiar. Relativamente novo, o tema se insurgiu criticamente como motivação de poesia ao poeta piauiense no final dos anos de 1960 e percebe-se que do primeiro ao último verso a construção poética é dedicada ao mesmo. Certamente que, como consequência à sua institucionalização, seguiram-se mudanças de comportamento e conceitos tais como da liberdade sexual e até mesmo da morte, o que veio a suscitar a escrita do poema:

A PÍLULA

Sabemos dourá-la²⁷. Mínima
em seu domínio a área da vida
vai minguando. Ária²⁸ de vida
Em boca surda semente sem mistério
vai o não-ser multiplicando.

Estrogênio.
Estrôncio
Estéril.

Esteres da morte a pílula

²⁶ **A pílula** foi inventada e incentivada nos Estados Unidos no final da década de 1960. - "Um dia histórico e um tremendo passo à frente": foi com essa manchete que a revista *Der Stern* anunciou o lançamento do contraceptivo oral no mercado alemão. Tudo havia começado no início dos anos 1950 nos Estados Unidos. A feminista Margaret Sanger e a milionária Katherine McCormick haviam se unido para inventar uma pílula contra a gravidez que fosse fácil de usar, eficiente e barata. O cientista Gregory Pincus aceitou o desafio. Mas tinha que trabalhar às escondidas, pois os contraceptivos estavam oficialmente proibidos nos Estados Unidos até 1965. Ele alegou tratar-se de uma pesquisa para aliviar os sintomas da menstruação e encerrou seu trabalho cinco anos depois de iniciar as pesquisas. No dia 18 de agosto de 1960 lançou o novo produto no mercado norte-americano: o Enovid-10. Na Alemanha, a pílula apareceu apenas em 1º de junho de 1961, quando foi lançada pela Schering com o nome de Anovlar, cuja bula, vinha com a indicação "para aliviar os sintomas desagradáveis da menstruação". Disponível em: <http://www.dw.de/1960-primeira-p%C3%ADlula-anticoncepcional-chega-ao-mercado/a-611248>. Acesso em: 25 ago. 2013.

²⁷ **Dourar a pílula** tem o significado de se apresentar algo difícil ou desagradável como coisa fácil de aceitar. Nasceu da prática de farmácias antigas, que embrulhava pílulas em finos papéis a fim de preparar psicologicamente o cliente para engolir remédio de gosto amargo. Do sentido literal passou a metáfora e logo recebeu aplicação literária. Um dos mais antigos registros está na peça *Anfitrião* de Molière (1622-1623). Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/dourar%a%20%C3%ADlula/>. Acesso em: 28 ago. 2013.

²⁸ **Ária**, no sentido restrito, é qualquer composição musical escrita para **um** cantor solista, tendo quase o mesmo significado de canção. Geralmente (mas não necessariamente) usa-se o termo "Ária" quando está contida dentro de uma obra maior, como uma ópera, cantata ou oratório e "canção" quando é uma peça avulsa. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81ria>. Acesso em: 28 ago. 2013.

torna mais simples os anjos (2007, p. 75, grifos nossos).

Logo no primeiro verso, quando o poema faz a afirmativa: /sabemos dourá-la[...]/, o poema traz toda a conotação de “dourar a pílula” expressão antiga utilizada exatamente para representar o processo de mascarar algo difícil como sendo fácil e logo passa ao leitor a ideia de que a pílula, no caso, a contraceptiva, é sempre vista pelo seu ângulo mais conveniente à sociedade – são ganhos de liberdade sexual, diminuição do inchaço populacional, planejamento familiar, dentre outros aspectos. Nesse raciocínio orientado pelo eu lírico, ao que se percebe, ainda desabituaado à novidade, de fato, “sabemos dourá-la”. Normalmente, as pessoas que fazem uso da pílula, não o fazem pensando em morte, mas, planejando evitar uma gravidez indesejada, ou seja, “evitar a concepção”²⁹ de mais um ser que seria gerado a partir da “união indesejada” dos gametas. Porém, na trilha de leitura proposta pelo poema, a pílula como invenção veio a banalizar-se e conquanto regularizada e incentivada pelos interesses de governos, no que diz respeito ao controle do crescimento populacional, passou a ser vista, no senso comum, como benefício, como solução, ganhos de liberdade e, raramente, na perspectiva de morte. Deste raciocínio, talvez, uma “máscara da Morte” poderia ser imaginada, pela atitude de “douramento” da pílula, observada e ironizada pelo eu lírico no poema. No segundo e terceiro versos, o sujeito lírico diz, com sutileza, que /...a área da vida vai minguando [...]/ o que poderia perfeitamente ser lido como “vai ceifando vidas”. Mas, além deste aspecto, o verso 2 /ária de vida/ cuja sonoridade é repetida no interior do verso 3 /... a área da vida.../ insere o propósito da musicalidade no poema, pois Ária é uma espécie de canção e ainda que o objetivo não seja explícito como tal, o poema busca internamente promover uma musicalidade, e o faz utilizando-se de um nome que representa a própria musicalidade, no caso a Ária, que vem a repetir-se como área, no verso seguinte. Com este mesmo propósito de instaurar musicalidade ao poema, observa-se a sequência das palavras mínima, domínio e minguando, que repetem o som dos fonemas /m/, /i/, /n/, o que pode reforçar ao leitor, a ideia repetida da pequenez da pílula enquanto “mínima”, “mínima”, “mínima”. Numa leitura, o destaque serve para ressaltar o tamanho “mínimo” da mesma, em relação à extensão do seu efeito, como a dizer “tão pequenina e tão poderosa”.

No quinto verso, num jogo de palavras, /[...] vai o não ser multiplicando[...]/ o poema prossegue invertendo a expectativa de multiplicação que se daria pela concepção, pela ideia

²⁹ **Contracepção**- este tema também foi comentado no decorrer da análise do poema *Humanae Vitae*, e em nota de rodapé sobre o termo que se refere a uma encíclica da Igreja Católica que orienta aos adeptos do cristianismo católico acerca do controle da natalidade, advertindo sobre as consequências. Nesta análise não há menção à encíclica, mas aborda o mesmo tema a partir de outra perspectiva.

de multiplicação do não-ser, o que em outras palavras significa, a “disseminação” de não nascimentos, ou porque não ousar dizer a multiplicação de “mortes microscópicas”? Afinal, antes de chegarem à etapa natural de concepção, os gametas, “seres microscópicos”, em mutação celular, diante dos efeitos da pílula se deparam com o elemento contraceptivo que vai impedir o seu processo natural, noutra expressão: a morte na sua “face microscópica”, atuando diretamente sobre os gametas, pré-seres, pré-abortados. Na estrofe de três versos compostos por três elementos químicos, dá-se a fórmula da pílula: /estrogênio/ e /estrôncio/, que vai seguida da palavra /estéril/, ou seja, sem vida, infértil. Há uma repetição de sons que parecem reiterar a ideia de estéril: /est/rogênio, /est/rôncio, /est/éril, /ést/eres. Essas palavras fazem ecoar nos versos do poema, esses sons iniciais, significativos em relação ao contexto e tema: esterilidade em doses controladas é a proposição da pílula.

Na terceira estrofe, o eu lírico movido pela agonia de entender a pílula como uma face da Morte, reserva seus versos mais contundentes: /ésteres da morte a pílula/ - o verso desvela a condição da pílula como “ceifadora” de vidas em potencial, anunciadora da morte que fulmina, por antecipação, o dom da concepção natural. Na banalização do processo, a pílula, “dourada por nós”, conforme descreve o poema, serve-nos para uma única finalidade que é dita no último verso: /torna mais simples os anjos/. Nesse aspecto da realidade, que se poderia comentar que nos parece muito mais ampla, no tom que os versos imprimem, o título “A pílula”, pelo conjunto do poema, poderia ser substituído pelo título “A morte”, pois, pelo raciocínio desenvolvido ao longo dos versos, a pílula “que douramos” nada mais é do que a morte dos futuros embriões, futuros anjos. Esta leitura, numa perspectiva de figuração da morte é uma proposição inesperada, pois, lida com o conceito da morte antes mesmo do seu pleno exercício ainda no ventre materno - é a morte de um possível óvulo, que por sua vez é princípio da geração de um novo ser. A pílula é a geração do “não ser” e, portanto, é possível se concluir que é uma forma de “pré-morte na concepção” ou “geração da morte”. Uma figura possível para essa morte que se dá no processo de união das células que geraria um futuro ser – A Morte em pílulas: é a morte em “comprimidos”, ou a morte encapsulada, morte prévia, porém, morte.

Na mesma lógica contextual do poema “A pílula”, uma vez que estes versos também se referem à morte em meio aos novos avanços das ciências médicas e tecnologias, o poema “Transplantes” ergue-se para dizer do estranhamento causado pelos transplantes de coração, procedimento médico cirúrgico que pode resultar no adiamento da morte, ou, noutras palavras, a atitude de enfrentamento, por médicos especializados, da “decisão da natureza biológica” de um ser vivo que anuncia, por meio de sintomas, que seu coração original não

está mais em condições de bombear sangue para aquele corpo, irrigando seus órgãos para a vida. “A Morte”, que diante das circunstâncias “sintomáticas”, ficaria de “sobreaviso”, apenas aguardando o “desfecho”, é recusada, numa espécie de contramão do processo biológico natural. De certa forma, desafiando a presença da “morte”, que diríamos, “sobreavisada”, os cirurgiões ousam transplantar, de um indivíduo para outro, o órgão mais simbólico da vida, no caso, o coração. Nestas circunstâncias, a “Morte”, sintomaticamente, em “escala de sobreaviso”, provavelmente, precisará aguardar mais:

TRANSPLANTES

Os corações emprestados vão batendo
a sua vida incerta. Desajustados
na angústia que lhes transplantaram
pulsam no peito inaceitável.

Soluçando seu descompasso
os corações enxertados
vão rejeitando as alegrias alheias.

Os corações trocados vão dobrando
na surda sobrevida: o novo alento
da morte repetida (2007, p. 89, grifos nossos).

Disposto em três estrofes, um quarteto e dois tercetos, o poema principia pela situação angustiada dos corações transplantados: o primeiro e segundo versos, dizem respeito aos corações “emprestados” que seguem “batendo”, mas, têm vida incerta. O terceiro e quarto versos falam dessa angústia que, analogamente, é adjetivada como transplantada e do pulsar desse coração noutra peito que lhe é inaceitável. Desta forma, o coração ganha *status* de sujeito e, apesar de pulsar, assumindo, mecanicamente, a sua função, não aceita aquele peito para onde o transpuseram. Na segunda estrofe (versos 5 a 7), continua-se a “ler” acerca da expressão dos sentimentos do órgão transplantado, o único que se manifesta, afinal, ele é o dito órgão que “administra” o sentimento. Tal coração “enxertado”, sujeito da narrativa poética, rejeita “os novos sentimentos” que, ao que nos parece, lhes impuseram das vidas alheias (pois, talvez, continue a considerar-se parte daquele seu primeiro “habitat” que pereceu) e segue soluçando descompassado, pois tem o ritmo de um coração que não aceita seu novo dono e seus sentimentos. Mas é na terceira estrofe (versos 8 a 10), que se retorna à ideia de morte, pois o verso diz que os corações seguem “dobrando”, ou melhor, batem “poeticamente” como somente “dobram os sinos”, contudo, o poema diz que esse novo “dobrar” é apenas uma sobrevida, ou, um pouco mais de vida além. O último verso conclui

que o coração transplantado tem um novo alento: a morte repetida, ou seja, o direito de morrer novamente. Desta forma, o leitor chega à conclusão de que uma vez transplantado de um corpo, no qual esse coração passou por uma morte, ele seguiu para enfrentar a segunda morte no corpo que o recebeu para uma segunda vida! Neste poema, a Morte foi manipulada e, momentaneamente, perdeu o controle das decisões, pois a estratégia médica dos seres humanos fez com que um determinado coração sobrevivesse para uma “porção de vida”, além do tempo no seu corpo original e continuasse a bater em outro corpo, ampliando seu tempo de vida e adquirindo o direito a uma segunda morte. A figuração alcançada pelo poeta deixa entrever uma Morte diferenciada, que não conduz ao desfecho de prazo improrrogável e único, pois, possibilita dois desfechos – uma dupla morte, com intervalo de sobrevivência. Mas, afinal, quando a ciência admite que é consumada a morte? Se aquele coração não feneceu, afinal, quem se foi? Seria o primeiro corpo íntegro, porém sem coração que faleceu? E o coração daquele corpo não teria morrido com ele? Conforme reflexão oportunizada pela peça poética, propõe-se que, há uma figuração da “morte duplicada”, que seria uma forma de se entender como a Morte poderia se manifestar ou acontecer por duas vezes. Todavia, existe outra possibilidade de leitura em que há dois seres em estágio de pré-mortos: o primeiro, cujo corpo já não teria futuro algum, e, no entanto, seu coração ainda conseguiria pulsar; e o segundo, cujo corpo ainda está em condições de seguir vivendo, porém o coração já não mais atende às necessidades vitais. A ciência médica, apropriando-se das atribuições da Morte, ao invés de permitir que faleçam os dois, opta por oferecer a segunda chance àquele cujo corpo precisa de um coração que lhe bombeie o sangue. Do ponto de vista da musicalidade, observa-se que o poema traz o recurso sonoro da aliteração, especialmente a repetição da consoante linguodental/t/, cujo som remete à conhecida onomatopeia de um coração batendo - *tum, tum, tum* - por meio das palavras grifadas: empres/**t**/ado, ba/**t**/endo, incer/**t**/a, desajus/**t**/ado, angus/**t**/ia, /**t**/ransplan/**t**/aram, pei/**t**/o, inacei/**t**/ável, enxer/**t**/ado, rejei/**t**/ando, /**t**/rocado, alen/**t**/o, mor/**t**/e, repe/**t**/ida.

O livro **O dia sem presságios** é rico em poemas que abordam a morte com elevados níveis de estranhamento, pois versifica aspectos de uma “ceifadora plural”, que se mostra com diversas “máscaras” do mundo contemporâneo e suas novas formas de encarar a cessação da vida, inclusive demonstrando uma “desnaturalização” da Morte, na medida em que as interferências promovidas pelo “homem científico” alteram cursos esboçados para a mesma, modificando-a. Pode-se conceber, assim, nas trilhas do poema “A morte transplantada”.

Além das já comentadas Mortes de feições “moderno-contemporâneas” que se sugerem compositivas da tecitura dos poemas “Crematória”, “A Pílula”, e “Transplantes”, a

próxima trama poética selecionada inicia-se logo informando, outra possibilidade deste universo de interesses, afinal, “A Ressurreição I”, suscita, além de questões de natureza religiosa, concepções científicas ou ainda mesmo de vertente transcendental. A ideia de ressurreição nos levaria aos tempos medievais, quando a Igreja preconizou e dogmatizou parâmetros para que os cristãos pudessem ter garantias de acesso ao “paraíso” após “julgamento final”. Desta forma, caso o adepto do cristianismo tivesse uma vida prudente e “estóica”³⁰, a ele caberia uma “boa morte”, condizendo com a sua recepção nos “céus do paraíso”. Do contrário, seria o inferno que aguardaria àqueles que procedessem em descumprimento aos ensinamentos da Igreja. Entretanto, o poema começa pela composição de um cenário em tempos de modernidade. De toda forma, inviabiliza-se tal leitura, pois o poema foi concebido e publicado nos finais da década de 1960, quando então eram noticiadas especulações acerca de um ousado processo de “congelamento de corpos” que tinha como objetivo conservar em condições de ser reanimado ou ressuscitado um corpo recém-falecido de alguém, que poderia ser um ente querido que se “guardava fresco”, na esperança de que a cura para os seus males fosse encontrada. A matéria científica intrigava e estranhava por “ressoar” com ares tanto mórbidos quanto futurísticos, ainda que, no contexto dessa época, os avanços das ciências fossem propalados com demasiado orgulho, em grande parte do mundo ocidental. Por outro lado, mais conservador, cultivavam-se sentimentos de desconfiança e medo, em especial do ponto de vista das tradições religiosas. Em se tratando de uma realidade mundial, existiam projetos em andamento acerca dessa técnica de “criônica”³¹ em fase experimental, que conquistou seu espaço nas linhas poéticas do balinal:

A RESSURREIÇÃO I

Nalgum lugar os mortos congelados
made in USA esperam a palavra de vida.

³⁰ Diz respeito à Filosofia Estóica ou Estoicismo, que foi um ramo da Filosofia, o qual preconizava, dentre outras coisas, que para o homem ter o privilégio de uma boa morte, deveria ter uma vida abnegada e prudente, pois àqueles que viviam inspirados pelas virtudes humanas, a eles seria concedida a boa morte. (Cf. ROCHA, **Shenna Luíssa** Motta. Vanitas e moralização na poesia de Gregório de Matos e Francisco de Vasconcelos. (Dissertação Mestrado). Teresina: MEL-UFPI, 2009).

³¹ **Criônica** é o processo de preservação em baixas temperaturas de humanos e outros animais que não podem mais ser mantidos vivos pela medicina contemporânea, na esperança de que a cura e reanimação sejam possíveis no futuro. O termo é uma tradução do inglês *cryonics*, derivado da palavra grega κρύος (kryos), que significa *congelado*. A criopreservação de pessoas ou animais não é reversível com a tecnologia actual. A razão para a criônica é de que as pessoas que são consideradas mortas pelos actuais critérios legais médicos podem não necessariamente estar mortas de acordo com a definição mais rigorosa de morte teórica de informação. Supõe-se que as pessoas criopreservadas poderão um dia ser recuperadas usando tecnologia altamente avançada do futuro. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cri%C3%B4nica>. Acesso em: 10 dez.2013.

Carne gelada carne guardada
para a ressurreição da alma.

Coração parado sangue parado
Do sono do gelo
o morto espera
a remissão dos males.
Do tempo futuro
espera a volta da vida ou a glória de museu
dos enfaixados egípcios.
Carne preservada
carne sem desejo
paz no sarcófago
útero frio de metal onde os mortos se estiram
confiantes no poder vida (2007, p. 89-90, grifos nossos).

Conforme publicado na edição de **Poesia Reunida** (2007), o poema foi composto com dois dísticos introdutórios, seguidos por uma estrofe de 13 versos livres e brancos. Como recurso de sonoridade, nota-se que há repetições da palavra “carne”, que se destacam por quatro vezes no poema, conquistando uma estranha característica de frieza diante do cenário futurista. Algumas palavras e expressões remetem à ideia de “congelamento”: congelados, carne gelada, carne guardada, coração parado, sangue parado, sono de gelo, carne preservada, carne sem desejo, útero frio. Tal inventário de palavras, alusivas ao congelamento, compõem um ambiente que remete à construção quase cinematográfica do tema: uma espécie de lugar onde “um corpo sem desejo”, “congelado”, “conservado”, “preservado”, se encontra em sono de gelo dentro de um “útero de metal”. É evidenciado um cenário futurístico do poema. O primeiro dístico anuncia ao leitor a localização física desse cenário, quando situa geograficamente que existem mortos congelados “em algum lugar dos” Estados Unidos, e acrescenta o comentário de que “eles” ainda esperam “uma palavra de vida” – por isso, estão congelados, esperando. Segue-se no segundo dístico, com certo ar de incredulidade, a informação de que essas carnes congeladas, ou melhor, aqueles “corpos mortos e conservados” aguardam o dia da ressurreição, porém, os versos não falam precisamente dos corpos, mas, estranhamente, das almas, o que de certa forma desfaz o propósito do congelamento porque ao que se supõe, as almas não podem ser congeladas junto com seus corpos, pois são “matéria não física” da “jurisdição” da fé e discricionariedade divina.

Nesta leitura, novamente, o poema deixa sugestões veladas de que ocorreu ou ocorreria um entrave nos “procedimentos tradicionais” da “Morte”, pois os almejados “progressos da ciência humana” interferiram nos “encaminhamentos usuais” daqueles corpos, supondo que haveria condições de fazê-los voltarem à vida. Contudo, percebe-se que há um tom de incredulidade quando o eu lírico diz, no segundo dístico: /carne gelada carne

guardada/, / para a ressurreição da alma/ e estanca a estrofe com esta assertiva que expõe onde reside o grande desafio do experimento científico: na absoluta incerteza quanto à destinação das “almas” envolvidas nesse processo desenvolvido pelo homem, desmedidamente empenhado em desvendar enigmas para lidar com verdades consideradas divinas. Na terceira estrofe há um desenvolvimento das duas primeiras, detalhando o cenário dos corpos congelados: /coração parado sangue parado/, /do sono de gelo/, /o morto espera/, /a remissão dos males/. Portanto, um pensamento sobre a remissão dos males, de cunho religioso, se imiscui no cenário poético de natureza científica, estabelecendo uma tensão relativa às questões da fé e da ciência. Os versos de 9 ao 12, poetizam, com leve ironia e pessimismo, que caberia ao futuro definir o que seria dos corpos ali dispostos: ou retornariam à vida ou seguiriam para mumificação, tendo o mesmo destino das múmias egípcias. Percebe-se que estes versos têm o propósito de construir uma ironia, principalmente quando se referem à última alternativa dada à destinação dos corpos, qual seja, uma espécie de “glória de museu dos enfaixados egípcios”. Os cinco últimos versos produzem um fecho de natureza circular para a conclusão do tema, numa espécie de “chave de ouro” ao estilo dos sonetos, que encerram o poema numa imagem que se faz um misto quase caricato de experimento de laboratório e técnica de mumificação da tradição egípcia, porém com predomínio do humor irônico. Mas, o que mais surpreende ao leitor e constrói a tensão final do poema, são os versos em referência ao /útero frio de metal onde os mortos se estiram/, / confiantes no poder da vida./ que retomam a ideia dos corpos guardados numa estranha “autogestação tardia de seres adultos” que confiaram na possibilidade de voltar a viver. Ali repousa, sem vida, ou seja, morta, a “carne preservada/, / carne sem desejo/, / paz no sarcófago//. A imagem da morte, no final, descreve, quase que de relance, uma breve “ilusão” de movimento realizado pelos mortos ou pré-mortos quando lhes mostram ao se deitarem estirados, confiantes naquele “útero de metal”, para o processo de congelamento, provocando no leitor a imagética construção mental do cenário que se enquadra no pensamento de uma segunda gestação de vida “futurística”.

Protagonizada em meados do século XX por meio de um visionário (ou megalomaníaco?) processo denominado de “criopreservação”, a “morte congelada”, que se tornou poema na obra do balina, foi mais uma figura na coleção de máscaras da morte poetizadas por H. Dobal na contemporaneidade, somando-se esta à “morte em pílulas” e a “morte dos corações transplantados”. Entretanto, as duas últimas “figurações” seguiram seu curso na realidade atual, uma delas vinculada aos programas de controle populacional ou planejamento familiar, “a pílula” continua sendo incentivada pelos governos, porém, as

demais formas são inacessíveis para a maior parte das populações, porque, em virtude dos custos muito elevados requerem grande investimento financeiro, sem muitos resultados de interesse mais geral, constituindo-se apenas em sonhos e desejos individuais ou no máximo no âmbito das famílias envolvidas nos projetos sem quaisquer garantias. No contexto, vê-se que os três poemas são narrativas líricas, a partir de um olhar do artista que se apercebe da “matéria poética”, fazendo emergirem essas novas figurações da Morte, as quais foram concebidas numa expressão do pensamento sobre as interferências humanas nessa seara que, no entanto, não conseguiram conquistar factualmente os “domínios da Morte”, parcialmente ou pretensamente invadidos, porém, de fato ainda estão sob seu “controle final”. Esta última face nos mostra a Morte como sono congelado, numa feição quase futurística.

Mas, o desfile de figuras continua a desvelar variantes para o morrer. Afastando-nos dos traços referentes aos ganhos da ciência, temos outra alegoria que propõe a Morte como irmã da “Fome e do Sono”, e assim salta-se para uma figuração que remonta à literatura dos antigos e se atualiza nas mazelas da contemporaneidade.

3.2.2 Quando o Sono e a Fome são irmãos da Morte

A poesia de H. Dobal faz muitas referências a sono e sonhos, bem como também “entressonhos” ou devaneios. Desde a mitologia antiga encontram-se conexões entre as manifestações do sono e da morte, inclusive a própria mitologia se encarregou de designá-los como irmãos. Desde a Antiguidade estas vinculações míticas da Morte estão exemplificadas em poesia, como no caso do poema épico antigo “Íliada” de Homero a.C, em que é mencionada uma representação da morte como irmã do sono.

Com título em latim, o poema “*Humanae Vitae*”³² faz pequeno relato de uma vida humana que, numa leitura possível, lembra notícias de jornal com fotos de crianças tristes e esqueléticas, como aquelas que são comumente exibidas em reportagens sobre a fome e a

³² **Humanae Vitae** é o nome de uma encíclica papal que orienta os católicos acerca do controle da natalidade, defendendo que a própria natureza divina contemplou aos humanos com a possibilidade de controlar o tamanho da família sem fazer uso de contraceptivos, pois a mulher tem períodos férteis e inférteis. Do longo texto, transcreve-se trecho a seguir: “11. Estes atos, com os quais os esposos se unem em casta intimidade e através dos quais se transmite a vida humana, são, como recordou o recente Concílio, “honestos e dignos”; e não deixam de ser legítimos se, por causas independentes da vontade dos cônjuges, se prevê que vão ser infecundos, pois que permanecem destinados a exprimir e a consolidar a sua união. De fato, como o atesta a experiência, não se segue sempre uma nova vida a cada um dos atos conjugais. Deus dispôs com sabedoria leis e ritmos naturais de fecundidade, que já por si mesmos distanciam o suceder-se dos nascimentos. Mas, chamando a atenção dos homens para a observância das normas da lei natural, interpretada pela sua doutrina constante, a Igreja ensina que qualquer ato matrimonial deve permanecer aberto à transmissão da vida. Disponível em:

miséria em países do terceiro mundo, porém, agora transmutadas poeticamente a fim de encontrar seu lugar também na arte das letras:

HUMANAE VITAE

O menino minguante
vem do rio das fêmeas.
Nascido ao poente
seu dia parado
sem pressentimentos.
Sem socorro
de remédio
seu transe de fome
do rio do sono
ao rio das mortes (2007, p. 81, grifos nossos).

Trata-se de composição em estrofe única de 10 versos polimétricos, que se medidos, contar-se-ão entre 3 a 6 sílabas, o que os torna, visualmente “contidos”, quase que se estreitando rumo ao seu final. Nesta apreciação, sugere-se que, conforme o poema se constrói visualmente, os versos estejam mostrando-se desta forma, tão “minguantes” quanto o objeto do poema, corroborando uma analogia lírica à fase da lua, com o propósito de promover conexão de imagens com a matéria poética: /O menino minguante/, /vem do rio das fêmeas/, /nasceu ao poente/. Com brevidade visual e conteudística, o poema encena a presença de um menino caracterizado como “minguante”, talvez, porque ao eu lírico, pareceu-lhe que o mesmo “minguava” ou estava à míngua e, por conseguinte, era “rondado” pela morte. Os dois primeiros versos dizem da sua origem: o menino /vem do “rio das fêmeas”/, o que pode ser uma metáfora do ventre materno com suas “águas placentárias” – que afinal são o berço natural, original de todo homem. Do terceiro ao quinto verso, o sujeito lírico recorre a uma espécie de representação construída com base na percepção do movimento da terra ao redor do sol e das fases da lua para dizer a respeito desse menino: Nascido ao poente/, /seu dia parado/, /sem pressentimentos/. Na recepção do quadro, nota-se que há uma descrição que se “antecipa” ao que deveria ser um começo porque ao invés do menino nascer na “fase” “crescente” e de lá fazer uma ascensão, dá-se que ele já “nasce no poente”, em curva de declínio. E mesmo que fosse um dia parado e sem pressentimentos, os termos que se seguem dizem o contrário acerca do tempo, pois do sexto ao último verso, a vida do menino se processa, com brevidade: /sem socorro de remédio/, sua vida transcorria em /seu transe de fome/. Como alertou o título, “da vida humana”, no poema, neste específico exemplar da natureza humana, que já principia a vida em decadência, desde a fome da infância surgem os

efeitos do sono que podem sinalizar a fraqueza do corpo, para que, finalmente, com o esgotamento desta vida que “míngua”, desde o princípio, chegue a Morte.

O poema sugere que a morte se instaura desde a hora do nascimento – é a morte que “leva” os seres no “seu sono faminto”: /do rio do sono/, /ao rio das mortes/, provavelmente um sono provocado pela fome constante que, por sua vez, leva à desnutrição e nessa perspectiva até a morte. Existem referências na mitologia e na literatura acerca da Morte como sendo a irmã do Sono³³, mas, construindo-se esta trilha de leitura por outro ângulo de observação, as analogias e comparações talvez se expliquem simplesmente pelo fato de haverem visíveis semelhanças quanto ao repouso do corpo, aspecto de imobilidade, cerramento de olhos e perda de consciência, sendo que no caso do sono, tudo acontece de forma espontânea e temporária, enquanto que no caso da outra, normalmente, de forma involuntária e definitiva. Aspecto observável à parte, percebe-se como possível, por compatibilidade de sentidos e familiaridade com os temas da morte, acrescentar a categoria “Fome” à família da Morte. Metaforicamente, utilizando-nos do vocabulário emprestado, vê-se que seus versos expressam esse lado imageticamente “minguante” das crianças nascidas nessa condição “poente”, sem perspectivas de serem “sóis” na sua plenitude e alcançarem “o meio dia”, para depois fruïrem da trajetória comum transcurativa da vida rumo ao “poente definitivo”. Em semelhante concepção, na leitura do poema encontramos outra representação que se apropria das fases da lua: a criança (um ser lua-nova), que nem sequer chega a “ser crescente” e muito menos a “ser-cheia” e já se faz “minguante”. Pois, na antípoda da lua, “o sono, irmão da Morte, nutrido pela fome” ajuda a mover o sol do dia em direção ao poente, para assim chegarem as trevas, representadas no poema, no seu último verso, pelo “rio das mortes”. Neste poema, a Morte é uma figura que pode ser associada ao sono e à fome que consome os seres, levando-os a serem “minguantes” e determinando seu final. Nas analogias comentadas, a Morte no poema pode ser associada aos movimentos da natureza pelas metáforas do sol poente e da lua minguante – afinal, o curso da vida rumo ao “ocaso” é

³³ A ideia de “Sono, irmão da Morte” já aparece na tradição do poema épico **A Ilíada** de Homero, parte XIV [...] Pousa em Lemnos, donde era o divo Toas; Lá se encaminha ao Sono irmão da morte,/ A destra lhe estreitou: “Como antes, Sono,/ Senhor de homens e deuses, tu me atendas,/E a minha gratidão será perene”. HOMERO, *Ilíada*. Livro XIV. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/iliadap.html#14>. Acesso em: 23 set. 2013. Entretanto, outras obras literárias aludiram a essa associação das figuras do sono e da morte, conforme estudos de Jacob Pinheiro Goldberg e Oscar Dambrosio constantes do livro “A Clave da Morte” (1992, p. 51). Ainda assim, o poema dobaliano poderá estar criativamente vinculado à cena do menino “minguante” dormindo faminto, “rodeado por indícios da presença da Morte”. Na Mitologia grega Hipnos é a personificação do sono, da sonolência; seu equivalente romano é Somnus. Segundo a “Teogonia” de Hesíodo, ele é filho sem pai de Nix (Núξ, “noite”), a escuridão acima de Gaia, outras fontes dizem que o pai é o Érebo (As Trevas Primordiais, que personificam a escuridão profunda e primitiva que se formou no momento da criação). E são muitos irmãos, entre os quais o mais importante é seu irmão gêmeo Tânato, a personificação da morte. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hipnos>. Acesso em: 11 nov. 2013.

natural para tudo na natureza. Entretanto, nesta narrativa poética, não é o ritmo natural da vida que segue seu curso, afinal trata-se de uma criança que, normalmente, deveria chegar à condição de adulto, depois à velhice e por fim à morte, mas, o final do menino faz-se precipitado pela fome, porque ele já nasceu na condição de “minguante” e uma vez envolvido pelo sono e enfraquecido pelo transe da fome, chega-lhe a Morte. Portanto é principalmente a Fome que se afigura como a Morte neste poema, dadas as feições do menino que incorpora a “primeira” e se sabe que a “segunda” já o espera, ao lado, no momento de “tomar a criança nos braços”. Isolada dos grupos de assemelhados, esta configuração se dá enquanto mais um exemplo de um percurso figurativo para a morte na poesia de H. Dobal.

Na sequência de tópicos analíticos das representações, tem-se que uma “voz coletiva” foi testemunha de uma aparição da Morte nos contextos históricos do estado do Piauí. Tal configuração se faz em um poema, que se aproxima de um “de estilo épico”, pela narração que se insinua grandiosa, porém, nela se instaura uma ambiguidade, na medida em que a “suposta” grandiosidade não passa de uma ironia ao contexto histórico que se ofereceu por meio da fórmula de um canto heroico e, ao longo da leitura e ao seu final, vê-se que tal imagem desvaneceu-se e se recompôs enquanto oposto.

3.2.3 Morte Coletiva em “El Matador”

Quando a finitude humana se faz banalizada em meio a cenários de mortes coletivas, a morte individual perde-se anônima e apaga-se porque não há tempo para os rituais religiosos, para as demonstrações de dor ou para as cerimônias de sepultamento. Depois da guerra, a morte retorna grandiosa provocando “imenso espanto ou uma aversão em retrospectiva”. Ou seja, a morte adquire os contornos que os eventos da sociedade nela imprimem. No contexto das guerras, dá-se a afirmação do grau de relevância da sociedade acima da afirmação do grau de importância da individualidade. No combate, ou em marcha, mediante perigo, o combatente ou sitiado já não teme à morte e até mesmo o covarde passa à condição de corajoso. Edgar Morin, no livro **O Homem e a Morte** (1997, p. 46) comenta acerca do sentimento experimentado pelos soldados em meio às guerras, seus ideais pátrios e sonhos, ao afirmar que “[...] a glória é exaltação da vida individual. Ao mesmo tempo, o instante glorioso é a grande onda que recobre a história para sempre, o momento privilegiado mais forte que a morte, que permanecerá “eternamente” na memória coletiva.”

Conforme o autor, o título de herói se aplica a qualquer combatente que, ao contrário do que se supõe, morre como herói. Nas questões que envolvem o civismo e a morte, o caráter

heroico é uma forma de transcendência ou de superação da morte conforme pensamento moriniano, que afirma nesse contexto que “O herói tende a crer que viverá nas gerações futuras, que será um ‘vivo combatendo ao lado delas.’” (MORIN, 1997, p. 46).

Na produção literária poética podem-se mencionar os heróis dos poemas épicos que enfrentam “a morte” por elevados sentimentos de grandeza, em geral voltados para ideais de conquista ou busca da justiça para os seus povos. O herói, de certa forma, constrói-se acima da morte e a ela desafia. Nos episódios épicos ou mesmo lendários, é a morte que alavanca o personagem à condição de herói e mito. Para esse resultado, existe um “entorno” de enormes dimensões onde se verifica uma trama de natureza grandiosa perante determinada realidade histórica. No “cenário histórico” os versos tecem o lugar do herói que é reconhecido pelo seu povo e feito legado às gerações que se seguem, delas fazendo parte, por extensão do modelo e reconhecimento do valor heroico do enfrentamento da Morte em razão do coletivo.

O poema “El matador” elabora, em tom de crítica, a construção da narrativa histórica de um herói “questionável” do ponto de vista ético humano apesar dos marcos e documentos elogiosos que foram escritos em registro às suas façanhas. Os versos oferecem uma poesia eivada de morte, uma vez que é uma representação poética de narrativas dos tempos de guerra do período colonial, observável sob vários pontos de vista. Nele verifica-se que existe a perspectiva do narrador, mas também o ponto de vista dos personagens poéticos. Além disso, há um diálogo intertextual com documento histórico que faz relatos da época poetizada e que, dividido em trechos, foi criativamente intercalado entre as estrofes do poema:

EL MATADOR

‘1776-AGÔSTO, 1º- Tem começo a guerra contra os índios Pimenteiras, para a qual marchou neste dia, da cidade Oeiras, uma forte expedição militar sob o comando do tenente-coronel João do Rêgo Castello Branco.’³⁴

De sangue e de fogo
se faz um nome.
No sangue e no fogo
se desfaz a história
de muitas vidas.

³⁴ João do Rêgo Castello Branco foi o tenente coronel responsável pela dizimação de várias nações indígenas em terras do Piauí. Consta em documentário da Revista do Instituto Geográfico Brasileiro Tomo XX – 1º trimestre de 1857 – Memória Histórica da Província do Piauí, por José de Martins Pereira, em 15 de maio de 1855, que o tenente coronel “passou a ferro” milhares de índios com as suas tropas, incluindo-se mulheres e crianças, que batiam palmas, que era o seu modo de pedir misericórdia. Quase cego, o tenente coronel orientava o filho, que assumiu sua tarefa. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=RcszAQAAIAAJ&pg=PA40&lpg=PA40&dq=O+coronel+João+do+Rêgo> Acesso: 29 ago. 2013.

A sangue e fogo
a ferro e fogo
um homem liquida
seus semelhantes.

“... foram presos uns e postos em pedaços outros, trazendo-se as orelhas destes, que se pregaram nos logares públicos da aldeia.”

No sangue
a crueldade desnecessária
No sangue
a violência contra os desarmados.

“... manda logo o tenente-coronel o seu filho Felix do Rêgo e alguns agregados atrás dos Gueguezes..” “...mataram parte deles e levaram as cabeças que poseram em mastros na aldeia de S. Gonçalo para o tempo as consumir”.

Ao preço de tantas vidas
sua vida se perde
do consumo do tempo.
Não matador de touros
toureador da morte
vencedor dos verões.
Matador de índios.
Sua glória triste
pesa sobre nós.
Sobre a sua memória
pesa a morte inglória
das nações tapuias.

“...e alcançando sucessivamente as malocas dos Tapuyas, os vão passando todos a ferro.”

Tenente-Coronel dos auxiliares
João do Rêgo Castello Branco
chefe da tropa
senhor dos trabalhos
castigos e desgostos,
matador de índios.

“No anno de 1780 vendo-se o tenente coronel João do Rêgo na Missão de São Gonçalo com menos índios do que desejava para mandar em seu serviço.”

Sem firmeza
nos ajustes da paz.
Firme na guerra
a todos os índios
Rápido na guerra
lança os proclamas
as derramas
de gente
farinha
cavalos e bois.

“O coronel João do Rêgo, apesar de velho e quasi cego, tomou a cargo a conquista, porque apesar de alquebrado de forças, não tinha perdido a mania de querer achar o El-doirado.”

Índios e ouro
 seu sonho execrando
 A lagoa dourada
o rio do Sono;
se resolve em sangue
 a sede do ouro.

Os corpos no campo
 para o pasto de feras.
 Passados à espada

Acoroazes
 Pimenteiras
 Guegueses

raça extinta
 lembrança extinta
nomes nações
apagados
 no próprio sangue.

Matador de índios.
 A fama de seu nome
 a fúria de seu nome.
 Sua memória em sangue
 se repete (DOBAL, 2007, p. 97-100, grifos nossos).

“El Matador” seria um poemeto épico, se não fossem os propósitos “anti-heroicos” do seu personagem-poético-protagonista, afinal, ainda que enriquecido pelos dados históricos, o poema narra em versos as ações de um Tenente-Coronel João do Rêgo Castello Branco, que chefiou, em 1776, expedição militar que culminou com a extinção de tribos inteiras de índios, tais como as nações Acoroazes, Pimenteiras e Guegueses – conforme diz o poema, foram todos mortos. O olhar poético oferece um tom de elegia aos mortos e não de uma narrativa épica aos soldados. É um poema que exhibe a face cruel das ações militares do governo colonial, que culminaram por extinguir raças indígenas inteiras, e que, por outro ângulo, também versifica os “feitos” desse homem que, de um ponto de vista histórico, até poderia ser um herói militar, caso não tivesse marcado essa história com o extermínio de índios desarmados, obcecado e cego pelo desejo de encontrar o sonhado “El doirado”. Com esse propósito em mente, o velho militar, já quase sem forças, “passa a ferro”, canta o poema, assim como também o diz a Revista do Instituto Geográfico nº 20 de 1857, “tribos inteiras” deixando os corpos aos “pastos de feras” e lavando com sangue nomes de várias nações indígenas. Mas como a matéria histórica não é objeto principal de estudo, as informações até aqui elencadas são suficientes para prover esta leitura nos aspectos incitados pelo poema.

Ao estilo épico, o poema tem dezessete estrofes de medida vária, com semelhante variedade na disposição dos versos na página, peculiar à poesia dobalina. O título “El Matador” remete, numa ironia fina, ao objetivo do ensandecido Tenente Coronel, de encontrar o suposto *El Dourado*. No documento histórico mencionado, também consta que João do Rêgo era conhecido, já àquela época, como “El Matador”, talvez, também pela mesma associação ao mencionado delírio de grandeza dito em espanhol. O poema é iniciado com parte histórica em prosa, apresentando a narrativa da sua expedição em marcha. É visível que o poeta intencionava mesmo dialogar sobre estes fragmentos de documentos que trazem de volta a público, questões que expõem a face cruenta e absolutamente desumana da história, recuperando trechos documentais e versejando duramente sobre eles. Assim, no corpo do poema, trechos em prosa são intercalados, assemelhando-se a um documentário ou matéria jornalística, todos anunciando as “façanhas” do referido militar.

Em termos da concepção da morte, este poema apresenta uma espécie de “morte coletiva”: a morte das nações indígenas que o poema apresenta em fragmentos quase fotográficos. Quando a Morte é coletiva e o matador é cruel e não merece “louros” pelas suas conquistas, “Ela” se insurge como “Morte inglória”, que ocorre quando agoniza aquele que deveria ser o herói e foi o derrotado – um herói invertido. No caso, os índios lutaram heroicamente para se defender das tropas armadas e foram dizimados em nome de uma fúria conquistadora. A Morte, no poema, se apresentou plasticamente imagética, em “banhos de sangue”, pois a partir da primeira estrofe são, ao todo, oito vezes que a palavra “sangue” pinta de vermelho a peça poética (nos versos 1, 3, 6, 10, 12, 46, 58, 62). As façanhas são acrescentadas: /a crueidade desnecessária/, /a violência contra os desarmados/. O cenário de guerra é também criado por palavras igualmente imagéticas e sonoras: nas duas primeiras estrofes, a palavra fogo faz ressoar a voz de comando, ao final de cada um desses versos: (versos 1, 3, 6, 7) : - [...] Fogo! – [...] Fogo! – [...] Fogo! – [...] Fogo! Dos versos 1 ao 5 – começam as reiteraões das ações dessa tropa do exército que agia “a ferro e fogo”: /de sangue e de fogo/, /no sangue e no fogo/, /a sangue e fogo/. A voz de comando, “fogo” recria o cenário de guerra armada contra os índios e a menção ao sangue, colore de vermelho essa cena de massacre. O nome do tenente coronel se constrói na narrativa poética pela crueldade e violência ao liquidar as nações indígenas, desfazendo histórias, culturas e vidas inocentes.

Na segunda estrofe, versos 6 a 9 – repete-se o cenário de sangue a “ferro e fogo”, acrescentados de que /um homem liquida/, /os seus semelhantes/. Em meio a sangue e fogo, os versos expressivos da violência do coronel contra os povos indígenas vão se

contabilizando: /se desfaz a história de muitas vidas/, /um homem liquida/. Os verbos demonstram o tom elegíaco e o ritmo das ações.

Na terceira estrofe, irregular, com versos soltos e em desalinho, no que se assemelha a gesto calculado, sugere-se que os muitos espaços em branco denunciam ou se associam, plasticamente, ao desaparecimento dos índios, desta forma, comparando-os aos relatos compositivos dos versos, antes organizados nas “apertadas” estrofes anteriores e que agora ficam esparsos, dando ideia de “pouquidão”, esvaziamento, resultado do enfrentamento da violência. A Morte em tempos coloniais também está armada e personificada pela ação desse militar, que se apresenta num misto de obsessão e insanidade – uma Morte figurada como agente de “matanças coletivas”. Nos trechos em prosa, narram-se os espetáculos de crueldade desse tenente que manda expor pedaços dos corpos de índios em lugares públicos, nos mastros das aldeias - morte pública, chacinas coletivas.

Na quarta estrofe, versos de 14 a 25 – reafirma-se a glória triste, conquistada pela matança e a morte inglória daquelas nações indígenas. Nos adjetivos que contemplam as ações do militar, somam-se: /toureador da morte/, /vencedor de verões/, /matador de índios/.

Dos versos 26 a 31, consta a exaltação do nome completo do “matador de índios” e certamente percebe-se um tom de ironia construído pelo eu lírico que pretende denunciar o fato que manchou a história: aquele que era /o chefe da tropa/ era também /senhor dos castigos e desgostos/ e principalmente /matador de índios/. Esta última expressão é reiterada por três vezes ao longo do poema, incluindo-se a última estrofe, conclusiva do conjunto poético.

Do verso 32 em diante, segue-se nesse tom elegíaco, porém mesclado a um ritmo “de ação”, e aos poucos, sobressaem-se os detalhes daquelas guerras, marcadas pela constante repetição da palavra “sangue”, sempre agregada às imagens da extinção dos índios. Na construção literária do sujeito poético “tenente coronel”, surgem mais informações: /firme na guerra/, /rápido na guerra/. E na imagem dos índios mortos, vê-se que se encontra invertida a posição do herói e, nesse contexto, além da morte heroica coletiva que se sobressai, existe a personificação de um agente da Morte, a partir da figura do militar obcecado, que matou alucinadamente e há o sangue que se espalhou com inúmeros corpos a servir de pasto às feras. Finalmente, os atributos do personagem visionário são completados: /matador de índios/, /a fúria do seu nome/, /sua memória em sangue /. Ao todo, no poema, o verso com a expressão /matador de índios/ é repetido três vezes, ao que ainda se soma o título que o ironiza – “El Matador”.

A presença desta Morte é cruel e sangrenta, mas ela aqui também não se faz em *personas* ao estilo caracterizado nos séculos do medievo. Ela age pelas mãos de um homem enlouquecido pelo desejo de poder e fortuna. Contudo, é uma Morte que se poderia admitir como personificada pela imagem de “outros que assumem a sua missão demandada de outro mundo”. “O outro que mata” é, senão, aquele que toma para si a missão natural da Morte, ainda que a data seja aleatória e não planejada por ela. É como se exigissem d’Ela que é a verdadeira “Morte do outro mundo”, um horário extra e à sua revelia. Reunindo-se as imagens do conjunto poético, a morte apresenta-se como “banhos de sangue”, “chacinas”, “Morte coletiva”, “Morte personificada pelo outro que mata e se “adona” das funções da Morte”. Nesse poema, é possível vislumbrar duas faces para a Morte, aquela que ataca a golpes “de ferro” e a sua antítese, que é a morte heroica que emerge dos heróis vencidos. Este perfil da Morte somente dialoga, muito sutilmente, com a figuração do poema *Berliner Nacht*, do livro **A província**, pela presença da Morte convocada à revelia e construída no contexto das causas coletivas.

Na continuidade das investigações, a exemplo do que expressa a poesia de muitos poetas na contemporaneidade, a Morte além de ganhar proximidade, muitas vezes incorpora-se ao seres ainda em vida física, como nos poemas que se seguirão.

3.2.4 Os lados da morte no poema “Deste lado”

Dentre as figurações da morte na poesia dos brasileiros, o poeta Carlos Drummond de Andrade escreveu o poema “Como encarar a morte”³⁵ (**Alguma Poesia**, 1930) em que o eu lírico poetiza o fenecimento humano observado por vários ângulos (de perto, de longe, por dentro, por fora e outros). Dialogando com o tema, porém com outra possibilidade para as faces da morte, H. Dobal publicou, em 1969, **O dia sem presságios**, em que o poema “Deste lado” traz versos que divisam os lados da Morte, que se posicionam próximos do eu lírico, fazendo-se confundir com a vida:

³⁵ A Morte configurada nesse poema de Drummond, numa leitura possível, é quase um jogo de palavras. Entende-se que os versos foram poeticamente planejados para que o poema não seja fácil de ser decifrado, para que não se possa mesmo enfrentar a Morte “de frente”. Numa síntese do poema: a Morte “ao longe”, esquecida – “dorme no espaço, numa terna imagem da barca dos beija-flores”, depois “à meia distância” se faz numa convivência de “claridade e sombra”, “trevas e claridade”, numa metáfora sutil às faces contíguas da vida e da morte; em seguida, pelo olhar “de lado” já se percebe o esboço ainda meio indefinido de uma figura e suas marcas que se mostram mais visíveis por “um código de sandálias”; na perspectiva “de dentro” menciona-se um “gás indefinível” ainda que referindo-se à presença de “um corpo”, e por fim a constatação de “um no outro” indissociado, pois afinal fica a sugestão de que a morte está presente na vida e que todos a conhecem mas, não querem enfrentá-la.

DESTE LADO

Deste lado da morte fica a terra triste
aonde só os desejos retornam. Terra triste
usurpada por outras lembranças: seus rios
secam na memória, sua memória sem lágrima
seca no chão salgado
deste lado fica o brejo do sono,
os campos onde floresce a beleza das cinzas.

Deste lado da morte um pássaro parado
grita seu nome no calor da tarde
deste lado, o calor da noite
voa o rasga-mortalha

Despreparado deste lado da morte
o homem conta os seus dias. Seu cansaço
reverte ao pó de outra terra (DOBAL, 2007, p. 91-92, grifos nossos).

Na primeira estrofe, de sete versos no estilo “livre e branco” do balino, quando o sujeito lírico afirma que /deste lado da morte fica a terra triste/, entende-se que a morte tem dois lados: deste lado, onde o sujeito lírico se encontra e outro lado, que se subentende que exista em oposição a este primeiro. Habitando ambos os lados, assim, pode-se entender que tudo é Morte, tanto deste lado, como do outro lado! O poema acrescenta que “deste lado” é uma terra triste onde somente os desejos retornam e, depois são enumerados aspectos desta terra triste, voltada para memórias que foram substituídas e o que nela secou: os rios, o brejo, as lágrimas. No entanto, o brejo, que deveria ter água, se constrói de sono e sonho, onde o chão é estranhamente salgado. Todos esses índices remetem a tristezas e lágrimas, e se o chão mostra-se salgado, talvez os versos pretendam disfarçar que as lágrimas, antes “brejos de lágrimas”, tenham secado ali, restando apenas o gosto salgado. “Deste lado” da morte, nos campos, só “florescem” cinzas, portanto, não “florejam” na acepção própria do termo como deveria ser, pois o “florescimento de cinzas” é uma imagem de oposição à vida, afinal, as cinzas simbolizam a Morte, a volta ao pó.

Portanto, a primeira estrofe que define “este lado da morte” contempla a descrição de uma vida onde há secura, mas que também existem lágrimas que secam e que somente deixam o sal e as cinzas. Os brejos talvez sejam uma grande metáfora dos olhos, outrora “embrejados” pelas lágrimas, pois neles se disfarçam o sono e a lágrima que secou. Este lado da morte nada mais é do que a vida, porém somente quando ela se faz caracterizada por uma profunda tristeza que sugere ao eu lírico, que a considere a própria Morte em sua outra face, antes não divisada.

Na segunda estrofe, de quatro versos, “este lado da morte” ainda é ampliado por mais detalhes: há um pássaro, mas ele não voa e está estranhamente parado, porém, ele grita seu nome (sabe-se que alguns pássaros tiveram seus nomes adotados a partir da semelhança sonora com o seu canto), e esse canto se propaga no calor da tarde e esse calor se espalha pela noite. Recolhendo os indícios e complementando as ideias relativas à Morte, há outro pássaro que voa e, coerentemente ao propósito de “construção da morte poética”, este outro é um pássaro chamado de “rasga-mortalha”,³⁶³⁷ espécie de coruja, cujos sobrevoos e gritos estridentes são considerados sinais de mau augúrio. Fechando a segunda estrofe já se exhibe a Morte, que sob o olhar lírico configura-se como uma vida dolorosamente triste, cheia de presságios ou augúrios. Os sons dos pássaros, ainda que não expressos em palavras ou onomatopeias, ocorrem aos sentidos do leitor por uma espécie de memória coletiva desses elementos da natureza.

A terceira estrofe, observando-se a disposição visual do poema, vê-se que ele se reduz para três versos, mostrando-se aos olhos do leitor, numa concepção de esgotamento, de redução, de decaimento. Nela se confirma uma compreensão de que, deste lado da morte, alguém, no caso, “o homem” não está preparado para a vida (no caso dessa vida dolorosamente triste) e por isso mesmo conta os seus dias, atitude que se poderia comparar à de um prisioneiro na cela, aguardando dias de liberdade. Observa-se que o eu lírico afasta-se para propiciar a ideia de amplidão do sujeito homem, que como se viu nos poemas “Homem”, “Réquiem” e “Verão”, não é um homem exclusivo, mas, o “homem espécie” que, despreparado, por não ter recursos para enfrentar as repetidas agruras, vive aquela situação de tristeza e somente lhe resta contar seus dias. De uma maneira geral, a expressão “contar os dias” significa uma impaciência para realização de algo, mas também existe uma conotação em que se diz “contar os dias” quando se está próximo da morte. No caso do poema, sugere-se que a contagem dos dias é para dizer da expectativa de que se complete aquela “sina” sua conhecida, prenunciada, que culmina com a Morte.

³⁶ **Rasga-mortalha** é o nome popular que, na região Nordeste, dá-se à pequena coruja, de cor branca, de voo baixo. O atrito de suas asas, ao voar, produzem o som de um pano que está sendo rasgado. O povo acredita que, quando ela passa sobre a casa de alguma pessoa doente, ela esteja rasgando a mortalha do doente, que assim estará prestes a morrer. Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/rasga-mortalha/> Acesso em: 31 ago. 2013.

³⁷ **CHIAVENATO**, Júlio José, no seu livro **A Morte – uma abordagem sociocultural** (1998, p. 60), comenta o ensaio “Anúbis, ou o culto do morto”, do folclorista brasileiro Câmara Cascudo, que diz que “no Nordeste brasileiro se acreditava que a alma saísse do corpo em forma de pássaro ou que, conservando a aparência humana, “fosse transparente como uma fumaça branca.” Algumas aves são assim ícones da presença da Morte no Nordeste.

Nos dois últimos versos, o eu lírico diz que há um cansaço e considera-se que tal cansaço deste lado da vida se confirma ou se mostra como algo que fará com que aconteça “um reverter” da realidade ou “um transferir-se” a outra terra onde há de encontrar “o outro lado da morte”, aquele que ainda está oculto, mas, que “numa outra terra” (que não será esta terra triste de agora) reverterá ao pó – consumando-se o lado convencional da morte. Certamente, o outro lado da Morte, será sob a terra, em sepultura.

O poema “Deste lado” revela a vida triste como sendo este lado da morte, quando a vida é tão seca e revela-se em tantos augúrios que é somente uma questão de “lados” de uma mesma presença: a presença da Morte. Configura-se assim a Morte como aquela que pode se apresentar ainda em vida, por meio de uma vida mal vivida, insípida ou infeliz para depois, no processo de decrepitude rumo ao fenecimento, ampliar sua eficácia e realizar a conversão física final do indivíduo ao pó. Assim, um dos lados da Morte é a conhecida “Morte em vida”, que é uma figuração que se destaca neste poema além de estar presente em outros, porém, vislumbra-se a outra face, qual seja, a Morte que leva à decomposição espontânea do cadáver ou mesmo à incineração, modalidade em que se acelera o processo, inclusive dos ossos, levando-os diretamente ao pó.

As figurações da Morte que se caracterizam pela incorporação do sentimento de Morte em vida conquistam espaço nos poemas de **A província deserta**. O envelhecer também ganha dimensão e consciência de Morte, assim como ocorre com os fenômenos cíclicos da natureza. Com essa mesma compreensão do envelhecer como processo de elaboração do morrer avançamos para mais leituras sob esta perspectiva para a Morte.

3.3 A contabilidade da morte em poemas de A província deserta (1974)

3.3.1 Um balanço da vida ou a Morte como contabilidade: dever e haver

“As despesas do envelhecer” é um poema curto de natureza epigramática, gênero poético que, historicamente, se caracteriza pela concisão dos seus versos e a tematização da morte. O título avisa que haverá uma reflexão sobre a realidade do envelhecimento, permitindo uma comparação da vida com “gastos” ou “despesas”, como se a mesma fosse realizada ou vivida por meio de contas ou movimentos contábeis. Portanto, o poema se propõe a ser visto enquanto uma espécie de “contabilidade” da vida, em cujos versos estão mesclados outros termos do universo contábil:

AS DESPESAS DO ENVELHECER

O horizonte fixo
 O silêncio, a poeira.
 Escondidas na pele
 As raízes da morte:
 Demanda e oferta
 Dever e haver
 Demonstração
 Do que viveu em vão (DOBAL, 2007, p. 127, grifos nossos).

Estranhamente, os primeiros versos constroem, ao leitor, uma imagem distante, projetada a partir de um sujeito lírico que lança seu olhar a um horizonte fixo. Nesse cenário há somente silêncio e poeira, que são indícios da ausência de vida: há ausência de movimento, pela fixação do olhar num ponto do horizonte e a presença de um ícone da morte bíblica que é a volta ao pó ou à poeira. O terceiro e quarto versos se constituem numa imagem que se pode considerar de natureza surrealista, pois eles dizem que existem /escondidas na pele/, /as raízes da morte/ e assim, ao leitor permite-se a recepção dessa imagem em que se elaboram “surrealisticamente”, o aprofundamento das “raízes” de uma Morte que se escondem sob a pele e que são na linguagem das Ciências Econômicas: /demanda e oferta/, /dever e haver/. O poema conclui, nos seus últimos versos, que a vida é uma demonstração desses “haveres e deveres”: os créditos e débitos, as “demandas e as ofertas”, das quais o eu lírico afirma, ao final, que são apenas demonstrações do que se viveu em vão. Ou seja, na contabilidade da vida, com o processo natural do envelhecer, ao final tudo terá sido inútil, sem sentido, porque “as raízes da morte” que estão sob a pele, crescem o tempo todo, e irão se apropriar dessas vidas, levando-as à inevitável “falência”. Numa síntese, o poema expõe que apesar dos haveres e deveres, apesar das demandas e ofertas – ao longo do tempo, “as raízes da morte” ganharão terreno, e ramificando-se e aprofundando-se, tomarão conta da vida. Num estranho “balanço contábil” haverá a confirmação do que se “gastou” e, esgotados que forem os recursos, no saldo final o resultado será sempre a chegada da Morte.

O poema consegue se construir enquanto uma “contabilidade”, tanto pelos conceitos adotados do universo dessa ciência, como pela consolidação dos seus elementos: /Demanda e oferta/, /Dever e haver/, /Demonstração/, /do que viveu em vão/. Como figuração que se destaca, a Morte é a velhice estase mostra como uma raiz que se aprofunda e leva “à falência”, esgotando os recursos da vida, pronta para demonstrar que se viveu em vão, de quimeras, enganos e ilusões.

A contabilidade nesse poema é uma metáfora dos balanços havidos entre Vida e Morte. Contudo, entende-se que a imagem da Morte como a velhice que se enraíza e leva à falência, destaca-se no poema, acima da metáfora da contabilidade das perdas e ganhos.

Na trilha dos poemas escolhidos, encontra-se nos versos seguintes, uma figuração para a Morte que não se refere aos seres humanos, mas, aos “outros bichos”.

3.3.2 Quando os “outros bichos” choram numa “Melancholia Rural”

Na parte designada Informações da Natureza, do livro **A província deserta**, uma epígrafe composta por excerto da obra *I libri de La vita* de Salvatore Quasimodo apresenta os poemas no trecho em que diz “Você me diz que tudo foi em vão, a vida, o dia corroído pela água constante [...] – Oh meus doces animais.”³⁸ Tal epígrafe é claramente alusiva às questões da vida e da morte, numa compreensão de que uma é parte da outra, e a água constante mostra-se como uma metáfora do tempo, o qual, assim como a água, “corrói”, “desgasta”. Na compreensão da epígrafe também se propõe um alargamento dos horizontes da poesia da ‘Vida e da Morte’ em direção a todos os seres da natureza, a todos os animais.

Deste modo apresentado pela epígrafe, outro perfil de morte da poesia *dobalina* está relacionado ao fenecer das “outras espécies”, a exemplo do que encontramos no poema a seguir, que vem a instaurar dúvidas acerca da sensibilidade dos “outros bichos” à presença da Morte. Conforme pensamento de Edgar Morin³⁹, o único animal que pressente ou reconhece a presença da morte, inclusive ritualizando funerais, é o “bicho homem”. Entretanto, pela expressividade deste poema que representa elementos do universo rural, identifica-se a existência de comportamentos diferenciados desses outros bichos em relação ao fenecer:

MELANCHOLIA RURAL

Aqui as reses vêm chorar seus mortos
O sangue ferido que encharcou a terra,
 Aqui os pássaros tristes
 No verão interminável
 Choram a vida difícil
 A morte fácil

³⁸ QUASIMODO, Salvatore. *I libri de La vita*, 1947. Livro fonte do excerto que serve de epígrafe à parte I do livro de poemas de H. Dobal, **A Província Deserta**: “*Tu mi dici che tutto è vano, lavita, i giorni corrosi da un ‘acqua assídua...*” – *O miei dolci animali*”. Salvatore, 1947. Disponível em: mhsteger.tumblr.com/post/986118909. Acesso em: 25 ago. 2013.

³⁹ No prefácio à segunda edição de **O Homem e a morte** (1997, p.13), Edgar Morin comenta que “as ciências do homem negligenciam sempre a morte. [...]”. No entanto, a espécie humana é a única para a qual a morte está presente ao longo da vida, a única a acompanhar a morte com um ritual funerário, a única a crer na sobrevivência ou renascimento dos mortos. Ainda sobre o tema (p. 59), narra a respeito dos símios e antropóides que se comportam diante dos mortos de sua espécie como se estivessem vivos, como numa cegueira à morte.

E os dependentes da terra
 Dobrados sobre si mesmos
 Seis dias na semana
 Vão cavando os seus túmulos (DOBAL, 2007, p. 116, grifos nossos).

“Melancholia Rural” é poema constituído por duas estrofes, sendo a primeira composta por três e a segunda por sete versos. A primeira estrofe se apresenta como tema central do poema. Os versos 1 e 2, apresentam-se como narrativas do ponto de vista do eu lírico, acerca de fatos colhidos das memórias de um cotidiano rural. Quando o primeiro verso diz /aqui as reses vem chorar seus mortos/, /o sangue ferido que encharcou a terra/ - em princípio, nos causa estranhamento, pela possibilidade de se admitir que as reses possam exprimir sentimentos em relação aos seus pares mortos, mas, o sujeito poético o afirma e assim compõe a imagem ao mesmo tempo plástica e sonora. Desta perspectiva, o tom da melancolia rural se espalha desde o choro das reses, passando pela tristeza dos pássaros, até alcançar o bicho homem. É um sentimento compartilhado por toda a natureza que, no caso do poema, sente a presença da Morte. Ainda em relação aos dois primeiros versos, acrescenta-se a esta análise, a informação de que, conforme depoimento de pessoas que viveram naqueles espaços rurais do Piauí, é comprovativo⁴⁰ que, de fato, existe algo que se assemelha a uma forma de expressão de sentimento pelas reses que vêm chorar seus mortos no local do abate, e que a triste cena se repete ao longo de vários dias após a morte do animal que pertencia ao rebanho: os animais se dirigem até o local da morte e berram de forma diferente, numa espécie de choro ou lamento profundo, capazes de entristecer a qualquer testemunha da cena. Em seguida, o poema faz referência ao sangue que se espalhou encharcando a terra no episódio da morte do animal. É uma cena “fotográfica” e ela talvez tenha o propósito de ser uma cena poética representativa da existência do sentimento de dor em relação à morte também entre outros animais.

Mas o poema segue representando aquela Morte, desta feita dos versos 3 ao 6, que narram: /aqui os pássaros tristes/, /choram a vida difícil/, /a morte fácil/. Estes versos atribuem aos pássaros o dom do choro e da tristeza, assim como também aproximam as ideias da “vida difícil” e da “morte fácil”, por meio do recurso criativo de unir os opostos morte-vida, difícil-fácil, invertidos numa construção de pares antitéticos, desta forma conquistando o olhar do leitor para a ênfase pretendida. Na composição do cenário rural, o pássaro é uma presença constante na obra poética de H. Dobal e esse canto triste está associado à concepção de uma

⁴⁰ Informação colhida em entrevista ao senhor Pergentino de Castro Lima, médico cirurgião teresinense, cuja família tem, por apreciar a vida no espaço rural, conserva uma propriedade e gado bovino no município de Campo Maior - Piauí.

vida difícil e, por extensão, da morte fácil que campeia no mundo rural, seja na fauna ou na flora. O tema da melancolia nestes primeiros versos é desenvolvido pelos seres que figuram o espaço rural. Em seguida, dos versos 7 a 10: /E os dependentes da terra/, /Dobrados sobre si mesmos/, /Seis dias na semana/, /Vão cavando os seus túmulos/. O poema se volta para “um sujeito dependente da terra” que identificamos como o bicho homem, que afinal, semeia, planta e quando há o que colher da terra, dela sobrevive. Ele é aquele reiterado sujeito que na cena poética dobalina representa os milhares que existem e que, conforme diz o poema, “durante seis dias da semana dobram-se sobre si mesmos” e nesse exercício de entrega repetido durante toda a vida, “cavam seus túmulos”. Nesta leitura, divisa-se uma figuração imagética que imprime uma espécie de “arquétipo” do homem rural que se debruça no trabalho com a terra e, encurvado ou dobrado, a ela se dedica, dia após dia, de sol a sol. Nessa terra em que ele escava, planta e muitas vezes não colhe o necessário à sobrevivência, desenha-se ou vislumbra-se a sua própria sepultura. A referência aos seis dias da semana parece ser uma alusão ao descanso domingueiro, quase sempre dedicado à fé religiosa cristã.

O cotidiano que serve de contexto à “melancolia rural” não é somente tema de poesia, mas realidade passível de constatação, inclusive no que diz respeito ao “luto” das reses que vêm chorar a morte dos seus “semelhantes”. Que figuração seria essa, no rol das configurações que foram visitadas até este momento destes estudos? Entende-se que este poema não representa somente um sentimento de melancolia que se instaura em um ambiente rural, mas, a demonstração de que “outros bichos”, a partir de observações acolhidas do senso comum, têm pressentimentos e sentimentos em relação à Morte e que, portanto, “ela” pode se configurar pelas expressões de tristeza neles identificada. No caso das reses, o sangue dos seus semelhantes, talvez, lhes despertem algum “tipo de memória” em relação à cena da morte acontecida, e por este motivo a expressão dorida do choro dos animais que se repete durante vários dias após a consumação da morte daquele outro espécime do grupo – é o luto daqueles animais. Que tipo de figuração propõe-se para esta aparição? É a Morte na Natureza, quando por alguma razão, o ponto de vista do sujeito lírico volta-se para esses eventos que se estampam ao seu redor, provocativos dos versos.

De certa forma dialogando com *El Matador* do livro **O dia**, em **A província**, há outro conceito de herói que a poesia dobalina traz associados às Mortes nas cidades. O contexto é a sociedade capitalista, e os heróis são aqueles que representam a classe trabalhadora, que dia-a-dia morrem em benefício de uma classe “gastadora”. Os versos tecem uma crítica irônica que se constitui no perfil do poema. Apesar de fazer referência às “classes” que movimentam o sistema, a Morte, em meio a tudo, é individual.

3.3.3 Simulacros de heróis e suas mortes numa cidade irreal de *Unreal City*

No poema *Unreal City*, o poeta piauiense promove um intertexto com a obra **The Waste land** (1922) de Thomas Stearns Eliot, que H. Dobal muito apreciava.⁴¹ O título do poema, bem como sua estrutura estética, além de algumas outras alusões, são claros intertextos com o famoso livro de poemas de Eliot (versos 60 e 207, p. 140) que, por sua vez, é confessadamente uma homenagem a outra obra que o antecedeu, **From Ritual to Romance**, conforme diz o próprio Eliot, em entrevista transcrita na sua obra **Poesia Completa Vol.1** (2004, p. 68). A obra de Eliot é considerada uma verdadeira lição poética, arrojada e inovadora, uma das precursoras e afirmadoras da estética do fragmento. O longo poema *The waste land* é fragmentado e seccionado em subtítulos enumerados, dos quais, dentre eles, vale citar por afinidade de tema: I - O enterro dos mortos e IV - Morte por água. Dobal homenageia Eliot adotando um dos seus versos como título e tecendo sua composição poética em trechos enumerados conforme modelou Eliot. *The waste land*, o longo poema *eliotiano* é significativamente expressivo da Morte e, também neste aspecto, dialogando com ele, elegemos alguns trechos do poema de H. Dobal:

UNREAL CITY

“Passou o dia da felicidade individual”
Adolf Hitler

Dia a dia a cidade
convoca os seus mitos:
os heróis das classes trabalhadoras
os heróis das classes gastadoras
e a massa humilde
que alimenta os heróis.

Dia a dia a cidade
exibe o seu comércio.
1 OS SEGUROS DE VIDA
[...]
1.2 Você tem medo da vida
porque ela lhe faz pensar na morte
faça um pacto com a morte.

Compre a paz
de sua alma:
O seu seguro de vida.

⁴¹ Conforme relata Halan Silva, autor do livro **As formas incompletas** - apontamentos para uma biografia, na biblioteca particular de H. Dobal constavam obras de poetas como John Donne, Elizabeth Barret Browning, John Milton, Emily Dickinson, William Blake, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Percy Bysshe Shelley, John Keats, William Butler Yeats, Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound, somente para constar alguns dos poetas de grande expressão na língua inglesa (SILVA, H., 2005, p. 63).

[...]

5. OS DIVERTIMENTOS

Você não se multiplica sozinho
dia a dia a cidade
se expõe nos seus anúncios:

Os incuráveis
O câncer é tudo o que ela tem na vida.

[...]

As moças em flor
Pelo correio os testes de gravidez.

Dia a dia nesta cidade
atravessada pela vida
a morte individual
vai desfazendo os seus heróis (DOBAL, 2007, p. 139-140, grifos nossos).

Uma epígrafe com frase de Adolf Hitler faz a abertura do poema: “Passou o dia da felicidade individual”. Esta frase, simulacro perfeito de um pensamento voltado para o social, apesar de concebida e contextualizada dentro de circunstâncias históricas, em que o ditador alemão concebeu uma sociedade complexamente estruturada em princípios preconceituosos e desumanos que marcaram a história da humanidade com atrocidades e morte, coube perfeitamente para dar início aos versos do balinês recheados de ironia. Dentre todos os poemas do poeta piauiense, este é um dos que mais se esmeram no sarcasmo. E apesar de, ao mesmo tempo, lidar com a seriedade do tema, em contrapartida, com o mesmo brinca e demonstra tamanho escárnio, que ao leitor, não resta dúvida, de que se trata mesmo de uma forma de humor que objetiva levar à reflexão. Dele elegemos alguns trechos que, de alguma forma, são alusivos à temática investigada. Na primeira estrofe, a cidade alimenta seus mitos: uns são os heróis da classe trabalhadora, outros são heróis da “classe gastadora” e também a classe humilde, que, sem hipocrisias, o poema afirma, criticamente, ser aquela que alimenta os tais “heróis”. E logo começam as alusões ao mundo do capital: /dia a dia a cidade/, /exibe o seu comércio/. Sem máscaras, o mundo que se exhibe nas cidades é o mundo do comércio, da produção e do capital. Na segunda estrofe, começa a enumeração dos comércios e no subtópico, a primeira alusão aos seguros de vida: o medo da vida, porque ela faz lembrar a morte e a sugestão de um pacto com a morte; depois, segue-se a proposição de se comprar a paz viver, por meio do seguro de vida. Adiante, noutro subitem, encontramos menção aos divertimentos: os versos ironizam acerca de que ninguém se multiplica sozinho e, portanto, remete ao sexo como outro bem de consumo, que pode ser comprado por meio dos anúncios; por outro lado, nova provocação lembra que “moças em flor” recebem seus testes de gravidez

pelos Correios, certamente como consequência deste novo “item de consumo” disponível nos anúncios para comércio. A ironia da expressão “moças em flor” também sobrecarrega o poema com uma dose de sarcasmo, pois, afinal, como seriam “moças em flor” se já são experientes em sexualidade, inclusive estão aguardando os testes de gravidez? Outro verso anuncia a respeito “dos incuráveis” e esclarece que o câncer é tudo que eles têm na vida. Novamente ergue-se uma ironia quanto à situação de algumas pessoas no mundo, inclusive o preço das doenças e talvez, da cura difícil. Na última estrofe a Morte assume seu lugar de destaque na vida: /dia a dia nesta cidade/, /atravessada pela vida/, / a morte individual/, /vai desfazendo os seus heróis/. Assim, a Morte surge acintosa e é a única “força” em que o eu lírico faz restabelecer o tom de seriedade. Numa afiguração, a cidade é apenas “atravessada” pela vida, que se faz com brevidade, afinal, “atravessar”, como diz o verso, em geral, não demanda muito tempo. Desta forma, depreende-se que a Morte é algo de natureza permanente e que a vida é somente uma passagem do tempo que a “atravessa”. E o verso seguinte complementa, retomando a epígrafe de Hitler (e desfazendo a fala do ditador), que é a “morte individual” que desfaz os heróis. Ou seja, apesar dos atos heroicos promoverem a elevação do coletivo, é na individualidade da Morte que os heróis são desfeitos, afinal, “Ela” desbanca até mesmo os mais heroicos, em seus momentos solitários dos “trespasses”. Afinal, mesmo nos heróis a Morte é individual.

Como construção figurativa, a Morte é uma força permanente e de natureza ingovernável, acima de quaisquer defesas e ideologias. E nesse viés crítico e ideológico, porém em ritmo de “badaladas de sino” e tom elegíaco, segue-se em análise um poema ambientado em cenários evocativos de um passado de muitas mortes, configurando-se noutro quadro de “mortes coletivas”.

3.3.4 Signos e sons da morte coletiva em “*Berliner Nacht*”

Os estudos de Morin (1997), *passim*, contemplam abordagens sobre a morte individual e coletiva, sendo que esta última se dá na medida em que um grupo sofre a experiência de múltiplas mortes dos seus integrantes, como por exemplo, os judeus durante o holocausto, que significavam pessoas marcadas para morrer ou “quase mortos”, porém, ainda com vida. Nestes casos, a morte, ainda que à revelia dela mesma, é convocada a se fazer presente por meio das decisões e atitudes humanas – uma morte em “escala de sobreaviso”, reduzida a uma questão de ordem de chamada nominal. Na guerra, a morte deixa de ser sentida enquanto tal, deixa de ser vista no campo de batalha, em meio a amontoados de corpos, cadáveres,

ossuários e cruzes anônimas e assim, “é na guerra que a morte se apaga, que as preocupações com a morte desaparecem” (MORIN, 1997, p. 43).

Quando a finitude humana se faz banalizada em meio a cenários de mortes coletivas, a morte individual perde-se anônima e apaga-se porque não há tempo para os rituais religiosos, para as demonstrações de dor ou para as cerimônias de sepultamento. Depois da guerra, a morte retorna grandiosa provocando “imenso espanto ou uma aversão em retrospectiva”. Ou seja, a morte adquire os contornos que os eventos da sociedade nela imprimem. No contexto das guerras, dá-se a afirmação do grau de relevância da sociedade acima da afirmação do grau de importância da individualidade.

A não ser pelo fato de ser grafado em alemão, o título do poema “*Berliner Nacht*”, uma vez traduzido para o português, não deixa margem a dúvidas, pois anuncia que versará sobre uma noite em Berlim ou uma noite berlinense. Sobre o deslocamento de cenário percebido nesse poema, tem-se a informação de natureza biográfica de que H. Dobal residiu por um período em Berlim e é provável que por esta razão, a capital germânica tenha se tornado poesia na obra *dobalina*. No poema “*Berliner Nacht*”, o poeta piauiense captou e transmutou em versos, um aspecto da Morte que se pode identificar com os elementos da história política daquela cidade europeia. Localizada, geograficamente, ao norte da Alemanha, Berlim guarda memórias de mortes coletivas inapagáveis para o mundo inteiro:

BERLINER NACHT

De que norte
Vem este vento,
 De que morte
 vem este sino,
 e esta sirena
 que noite ainda acorda
 com seus presságios?

O vento bate
 na janela morta,
 o sino bate
 na morte da noite,
 e a sirena grita
seu susto, sua sorte,
 nos súbitos presságios
 da cidade fria (DOBAL, 2007, p. 131-132, grifos nossos).

Construído em duas estrofes de sete versos ou septilhas, o poema se elabora dramaticamente como uma produção poético-cênica de silêncios e sons, extremamente evocativa do ambiente que relembra os horrores das perseguições aos judeus pelos nazistas. É

noite no tempo do poema e o espaço é a cidade de Berlim, originando o título do poema: *Berliner nacht* ou “Noite berlinense”. Escrito em época posterior ao drama da perseguição e sacrifício dos judeus em territórios dominados pelos alemães, de forma indiscriminada, o poema reúne símbolos dessa época traumática da história do regime nazista, período em que a “Morte” esteve a serviço dos ideais daquele modelo de governo. Talvez “despertada” por uma sirene ou um badalar de sinos, a memória poética reconstruiu um cenário de frio, susto, morte e presságios. Naquela época, consta que as sirenes alertavam a respeito dos horários de recolher ou mesmo de lançamento de bombas a destruírem regiões que eram supostamente habitadas por judeus ou por pessoas que os acolhiam. Em contextos vários, as badaladas de sinos, além de convocarem os fiéis, sempre estiveram vinculadas a anúncios de morte, sinal do falecimento de alguém que comprou esses serviços da Igreja.

Do verso 1 ao 5, um vento, um badalar de sinos e uma sirene acionada despertam a cidade e com ela os presságios ainda muito presentes nas suas memórias: /De que norte/, /vem este vento/, /de que morte/, /vem este sino/, /e esta sirena/. Do verso 6 ao 15, quase toda a estrofe é construída com palavras que são índices da tensão daqueles tempo: no vento frio do norte, a morte da noite, a janela que é morta, a sirena que grita, o sino que bate, tudo anuncia susto, medo, presságios de um tempo em que tudo isso representava a presença permanente e incansável da Morte a serviço dos projetos do ditador Adolf Hitler: /que noite ainda acorda/, /com seus presságios?/, /o vento bate/, /na janela morta/, o sino bate/, /na morte da noite/, /e a sirena grita/, /seu susto, sua sorte/, /nos súbitos presságios/, /da cidade fria./ Do ponto de vista da musicalidade do poema, encontram-se rimas finais, que são presenças raras na poesia dobalina, que quase sempre opta pelas rimas internas por meio de aliterações e assonâncias. Na primeira estrofe, fazem par sonoro – /nor/te e /mor/te, enquanto que na segunda estrofe, a única rima final se dá pela repetição da palavra “bate” no oitavo e décimo versos. Mas, internamente, Dobal construiu aliterações bastante sonoras: verso 2 – /v/em este /v/ento/; 4- /vem este sino/; 12, 13, 14 - /e a /sirena grita/ seu susto, sua sorte/, /no súbito presságio/, /da cidade fria/. Desta forma, na primeira estrofe a consoante **v** ressoa na promoção do som do vento, seguido pelo sibilar da consoante /s/ da /si/rene e do /si/no (que além da sonoridade das palavras em si, causam a impressão psicológica dos sons já conhecidos do leitor). Depois, na segunda estrofe, os sons são do “bate-bate” da janela que é acompanhado pela insistência do som da sirena, que não somente sibila, mas grita – e então, seguem-se novas repetições da consoante **s** – /s/irena, /s/eu, /s/usto, /s/ua, /s/orte, /s/úbitos, pré/ss/ágios. Neste mesmo grupo de palavras é possível reconhecer também uma assonância dada pela vogal /u/ que pode implicar na impressão sonora de um vento que uiva, de natureza mais sinistra, quando as

palavras insistem na emissão dessa vogal /u/: /sus/to/, /su/a/, /sú/bito/, redundando em sons sibilantes associados a sons fechados, que podem sugerir o sopro de um vento que “sibila” e “uiva”. Assim, observa-se que os sons se repetem em ambas as estrofes, estabelecendo uma espécie de rotina sonora e visual alusivas àquelas históricas tensões - o repetir dos chamados e dos avisos: o sino, a sirena, o vento e também a janela que o vento bate. Em meio às inversões promovidas pelos versos, o sino vem da morte, /de que morte// vem este sino/, numa alusão ao fato de que as badaladas do sino poderiam ser anúncio de morte, como relatam os historiadores Phillipe Ariès (2003) e João José Reis (1991), dentre outros. A “janela é morta” e o vento é que a movimenta, fazendo-a bater, como numa cena de filme de suspense. Esta janela recebe o adjetivo de morta, provavelmente, porque não fosse aberta à vida normal, mas, talvez por ficar costumeiramente sem uso, ou mesmo conservar-se fechada para “guardar” as pessoas assustadas daqueles tempos de fuga, medo, sofrimento e morte. O poema dobalino, ainda que se detenha nos aspectos das tensões, medos e sobressaltos causados pelos índices memoriais da presença nazista, recompõe por meio desses mesmos índices, aquela Morte que “visitou” aos milhares e atuou como Morte coletiva, personificando os horrores perpetrados no holocausto. No poema, a Morte se esconde atrás dos seus símbolos, pois se mostra “escondida” em todos os lugares da noite berlinense, e dela somente ouviam-se os sons dos avisos e o “gritar” das sirenes, numa cidade poeticamente “revisitada”, cheia de presságios. Nestes versos a figuração da Morte se espalha pela cidade que tornou um signo da Morte e em tudo a “Ela” refere.

Em todas essas leituras elencadas sob o título Sol poeira e cinzas, buscou-se encontrar aspectos de aproximação entre alguns desses poemas, o que já nos permite esboçar uma tendência aos agrupamentos em categorias mais amplas. Há também algumas perspectivas de isolamento dessas figurações em estudo, as quais se pretende reunir numa categoria que represente a Morte quando em seus aspectos mais heterogêneos. Há uma feição da Morte que é marcada pela presença dos signos tanatológicos das cinzas e do pó, e que se identifica pelo abandono e esquecimento social, como nos casos dos poemas “Réquiem”, “Fim-de-mundo”, “Verão”, “O homem” e “Humanae Vitae”. Nesses poemas, todos, de alguma forma, se configuram num estar no mundo excluído da sociedade e das oportunidades cidadãs. Noutras aparições da Morte, há sua presença feminina em *persona* que se destaca e também a Morte nos outros seres, do poema “Melancholia rural” e que consideramos para o grupo das faces dessemelhantes. Mostram-se também feições de uma Morte que se apresenta em contextos da sociedade capitalista com seus atores impregnados pela ideologia que impulsiona seus modos de vida, trabalho e morte. Neste grupo, podem-se incluir “Barra mansa”, “Baleia”, *Unreal*

City. Outra configuração que se consegue divisar é a da Morte sob o olhar das ciências médicas, no caso, “A Pílula”, “Transplantes” e “Ressurreição”. Há dois poemas em que visualizamos uma Morte coletiva causada pelos anti-heróis, como em “Berliner nacht” e “El Matador”. Além dessas, define-se outra face que se configura pela velhice e pelo tempo que consome rumo ao termino da vida, nos casos de “Crematória”, “Deste lado”, “As despesas do envelhecer”, e “Os velhos”. Todas essas tendências, divisadas enquanto figurações da Morte, serão alinhadas por afinidades nas suas leituras para a proposição de categorias em Comentários conclusivos.

CAPÍTULO IV

[...] Oh morte, tu que és tão forte,
Que matas o gato, o rato e o homem.
Vista-se com a tua mais bela roupa quando vieres me buscar
Que meu corpo seja cremado e que minhas cinzas alimentem a erva
E que a erva alimente outro homem como eu
Porque eu continuarei neste homem,
Nos meus filhos, na palavra rude
Que eu disse para alguém que não gostava
E até no uísque que eu não terminei de beber aquela noite...

Vou te encontrar vestida de cetim,
Pois em qualquer lugar esperas só por mim
E no teu beijo provar o gosto estranho que eu quero e não desejo,mas tenho
que encontrar
Vem, mas demore a chegar.
Eu te detesto e amo morte, morte, morte
Que talvez seja o segredo desta vida
Morte, morte, morte que talvez seja o segredo desta vida

Raul Seixas

4 OUTROS VISLUMBRES FIGURATIVOS DO PERECER EM A SERRA DAS CONFUSÕES, A CIDADE SUBSTITUÍDA E OS SIGNOS E AS SIGLAS

Sozinho na cama
Um homem espera a sua hora
A inesperada hora de tantos.

H. Dobal

4.1 O livre-arbítrio da partida e as heranças da fé e da genética da morte

Há outro aspecto analítico para a categoria morte que a literatura também representa e acerca do qual Walter Benjamin (1971, p. 7-39) contribuiu para seu esclarecimento quando escreveu o artigo “A modernidade”. Trata-se da morte pelo suicídio na sociedade moderna. Conforme Walter Benjamin, o suicida pode ser compreendido propriamente como o herói da modernidade. Para Benjamin, a obra de Baudelaire revela um projeto visível em prol dessa metáfora, pois no trabalho do poeta era perceptível a preocupação com todos os seus detalhes. O herói baudelaireano tinha como virtudes o despojamento de quaisquer riquezas, inclusive o poeta limitava-se a percorrer as ruas que lhe ofereciam a matéria para seus poemas – era a representação da “conquista das ruas”. O herói da modernidade saiu da escrivania e com precárias condições tanto físicas quanto espirituais, emocionou-se com o espetáculo da população e dizia que

era impossível não ficar emocionado com o espetáculo desta população doente, que engole a poeira das fábricas, que inala partículas de algodão, que deixa penetrar seus tecidos pelo alcaide, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à realização das obras-primas...[...] (BAUDELAIRE, 2005, p. 13).

Vê-se que Baudelaire, mergulhado no universo das ruas, diagnosticou que os males da modernidade estavam intimamente relacionados às questões do mundo do capital e do trabalho, na medida em que o próprio trabalho era condição de morte para muitos que aceitavam perder a saúde quando a ele se submetiam, ou seja, o trabalho, de certa maneira, era uma forma suicídio.

Ainda Walter Benjamin comenta que “esta população é o pano de fundo, no qual se destaca a silhueta do herói”. Para essa imagem, Baudelaire escreveu a expressão que passou para a história: *La modernité*. Acrescenta o estudioso que havia uma desproporção entre o que a modernidade exigia e as forças do indivíduo, provocando-lhe o desejo de fraquejar diante dos obstáculos, ou seja, nesse contexto despontaram os suicídios como reação de desespero –

com a falta de condições financeiras nem mesmo para comprar o pão, o suicídio surge como atitude heroica. Pertinente ao tema, Benjamin afirma que:

A modernidade está sob o signo do suicídio que sela uma vantagem heroica que nada concede a atitude que lhe é hostil. Este suicídio não é renúncia, mas paixão heroica. É a conquista da modernidade no campo das paixões. Desta forma o suicídio aparece como a *passión particuliér de la vie moderna*, no trecho clássico dedicado a esta. O suicídio dos heróis antigos é exceção. [...] A modernidade prepara a matéria bruta de tais representações e espera pelo seu mestre. Esta matéria bruta encontra-se precisamente nas camadas sociais que se destacam como fundamento da modernidade. Os primeiros esboços da sua teoria datam de 1845. Na mesma época enraizou-se nas massas trabalhadoras a ideia de suicídio (BENJAMIN, 1971, p. 15 grifo nosso).

Edgar Morin (1997, p. 49), nas observações quanto às nuances várias da morte, também aborda o suicídio e diz que ele é “ruptura suprema, e a reconciliação suprema, desesperada com o mundo”, e acrescenta que a tentação do suicídio nasce da angústia, do desespero e é uma “tentativa regressiva de reconciliação com o meio”, ou seja, a volta à origem primordial, uma espécie de volta ao início, a fim de apagar o percurso e retornar à gênese ou ao pó.

Para o estudioso, o suicídio é índice de que a vida foi vencida, foi negada e incapaz de oferecer ao homem o gosto por viver, o prazer de estar vivo. No suicídio, ao que parece, há uma demonstração de que nada foi capaz de expulsar a morte e que ninguém foi capaz de fazer mais nada. Para Morin (1997) o suicídio é o momento em que:

A afirmação individual obtém sua vitória extrema, que é, ao mesmo tempo, desastre irremediável. Portanto, quando a individualidade se liberta de todos os seus laços, quando aparece só e refulgente, a morte não menos só e refulgente se ergue como seu sol (1997, p. 49).

A assertiva de Edgar Morin sobre o suicídio oferece-se com laivos de poesia, por meio da astuciosa metáfora da morte como o “sol” daqueles que chegam ao ato extremo de individualidade e que movidos pela dor insuportável da consciência ou revelação de algo que lhes retira o sentido de continuar sendo, de “ser”, do vazio da existência, desprezam a própria vida, os outros e a sociedade. Ele entende a consciência da morte como uma promoção da individualidade do ser em relação à sua espécie. Ou seja, no momento em que o indivíduo se depara com a morte e a ela se adapta, estabelece-se uma ruptura na relação com a espécie, pois aquele indivíduo ganha um grau a mais de consciência de ser no mundo, enquanto que a maioria dos espécimes humanos prefere conhecer os episódios de morte sem que estes impliquem a consciência da própria mortalidade, afinal, vive-se e constrói-se,

alucinadamente, para uma vida em que não se supõe, nem tampouco se aceita e muito menos planeja-se um final.

Outro aspecto observável no gesto do suicídio é que essa atitude em relação à Morte, configurada na sua antecipação desejada ou desesperada, via de regra surge do sentimento de inconformação com uma realidade causadora de grande sofrimento. Nestes termos, à luz do que nos dizem os estudiosos, a morte se oferece como solução ou fuga, mas também como atitude heroica. Com essa face da Morte busca desejada, seguem-se as leituras de “O suicida” e “Mirante III”.

4.1.1 Os suicidas dobalinos em “Mirante III” (A Cidade) e “O suicida” (A Serra)

A morte suspensa pelo olhar – “uma saudade ultramarina” - Dentre os perfis estudados sobre a morte na poesia *dobalina* encontra-se o suicídio que, no contexto das artes na modernidade, era entendido como ato de heroísmo. Entretanto, diferentemente do conceito proposto por Charles Baudelaire em *La modernité* e, posteriormente, aprofundado em estudos pelo estudioso Walter Benjamin, também, encontrou-se na obra de H. Dobal um poema em que a morte alcançada pelo suicídio revela-se noutra perspectiva, conforme se pode ver na transcrição do poema, a seguir:

MIRANTES III

Um rico proprietário português
se suicida no seu mirante

Subia na hora
da ave-maria
e o mirante lhe dava
uma cidade envelhecendo.
Dava-lhe a serena
visão do mar
a uma saudade ultramarina.

Entre as janelas
deste mirante,
ficaram suspensos
os olhos mortos de um banqueiro
contemplador de crepúsculos (DOBAL, 2007, p. 210, grifos nossos).

O poema consta do livro **A cidade substituída** (1978), e verseja uma história, talvez, transmitida e eternizada pelas narrativas orais populares, de um evento dramático de morte associado à memória histórica da cidade de São Luís, onde havia a peculiaridade dos casarios

revestidos de azulejos e dotados de mirantes,⁴² como símbolo do poder econômico dos seus proprietários, conforme constam em alguns estudos da história da cidade. Na primeira estrofe, é revelado o evento fatídico: um português, rico, bancário, suicida-se no seu mirante (versos 1 e 2). A partir da segunda estrofe, segue-se a história que precedeu o seu ato último. Consta que o tal português, proprietário do mirante, num ritual que se fazia rotineiro, subia ao mirante na hora da Ave-Maria (versos 3, 4) e diante da visão de uma cidade que envelhecia (versos 5 e 6), o lusitano sentia saudades do “além mar” (/uma saudade ultramarina/, versos 8 e 9). Essa segunda estrofe recupera um evento do passado e recompõe um cenário onde se costumava encontrar alguém que preencheu sua vida com saudades e contemplações do horizonte rumo ao alto mar. Instaura-se uma certa dubiedade em relação ao transcurso do tempo, pois o mesmo é demonstrado pelo envelhecimento da cidade, afinal, obviamente, depreende-se que o português, dono daquele mirante, também envelhecia tal como aquela cidade. Na terceira estrofe, o eu lírico retorna ao princípio da cena e desenvolve uma imagem que se poderia aproximar de uma visão surrealista pelo uso da metáfora dos versos 12, 13 e 14 que informam: /ficaram suspensos/, /os olhos mortos de um banqueiro/, /contemplador de crepúsculos/. Pelo que consta na trama poética, numa visão obtida do exato momento, na hora da Ave Maria, a contemplação tornara-se uma rotina. E foi nessa exata hora do dia que lhe sobressaíam a imagem daqueles olhos que estavam “suspensos”, como já se disse, beirando um constructo surrealista: diante dos versos que descrevem tais olhos suspensos, resta ao leitor, imaginá-los, ao mesmo tempo, elevando-se para indicar a direção do “objeto ou sujeito” da saudade do português e também, como construção poética dissonante, pelo efeito que causa, para atrair os olhares aos versos estranhos – intensificando a extensão ou projeção desse olhar saudoso pelas terras de ultramar, que nas linhas do poema constam como sendo o motivo do desfecho desta história em suicídio, que, por sua vez, é revelado nos versos exatamente pelo destaque para a elevação desses mencionados “olhos suspensos”, cheios de saudades, os quais se tornam, em grau de importância, maiores do que o próprio sujeito. Afinal, o poema exhibe um cenário quase teatral para o gesto dramático do suicida, por meio daqueles olhos parados e elevados, que se destacam em substituição à ideia que seria a mais costumeira, que é a de um suicida que se mostra de corpo inteiro e que pende, inerte, de um laço qualquer. O horário destacado pelo poema é um elemento da tecitura poética que compõe

⁴² Os mirantes que compõem a estrutura dos sobrados antigos que fazem parte do patrimônio histórico da cidade de São Luís são espécies de sala isolada construída acima dos demais andares da casa, com janelas abertas em direção ao mar e que possuem diversos significados, mas que, em geral, representam “o fausto de uma época em que o poder político e financeiro era refletido naquele tipo de arquitetura”. Disponível em: <http://www.cidadeshistoricas.art.br/saoluissl.arq.p.php>. Acesso em: 5 ago. 2013.

significativamente a trama na complexidade do seu fator humano: A hora da Ave-Maria demonstra o aspecto religioso observado pelo “eu lírico”, que poderia ter se isentado de mencionar tal detalhe, porém, destacou-o, oferecendo maior profundidade ao episódio poético porque o português, se considerarmos que costumava ser um homem religioso e que se precipitou em suicídio, ele optou por sofrer uma condenação das mais temidas pelos cristãos, que é o “penar”⁴³ ou não ter a certeza da acolhida no reino celeste. Imbricada na história daquele português proprietário de um mirante, assiste-se à “Morte dramática”, mas também à “Morte feia”⁴⁴, que afrontou e feriu princípios religiosos cristãos, e que é contada oralmente por gerações, atraindo os olhares da cidade que a tornaram quase lenda no repertório e conceito popular, para, finalmente, tornar-se motivo de poema.

Ato de desistência da vida antes “da hora natural do morrer”, a Morte por suicídio é mais um dos aspectos desse tema que se faz presente na poesia do balcão. Entretanto, observa-se que, nesse poema, não se trata da morte do “herói moderno” dito por Baudelaire ou por Karl Max, e ainda que recheado pela “narrativa poética” de um sujeito português, o poema inteiro, de certa forma, contempla informações acerca da vida desses lusitanos “transplantados” para este território novo, gerando conflitos de natureza interior, demonstrados pelo símbolo do mirante, que além de, inicialmente, se impor na arquitetura da cidade como símbolo de poder em relação às demais construções, era também significativo do olhar saudoso que indicava traços de uma identidade despedaçada pela distância da terra original. Essa morte pelo suicídio é o ato de morte *de per se*, autônomo, que se faz pelo sujeito à revelia daquela “morte em persona”, “morte ceifeira” dos tempos medievos, que invadia a vida de qualquer um a qualquer hora. Assim, como em “Réquiem”, o poema “Mirante” também carrega em sua própria estrutura e enredo, o cenário de morte, que, no segundo caso, poder-se-ia dizer, inapelavelmente associado à história dos portugueses e das perspectivas do poder que impuseram, das saudades que carregaram dentro de si, das “lendas” relacionadas aos seus simbólicos mirantes, o gesto significativo do olhar em direção ao horizonte

⁴³ **Suicídio** - Ao longo da História da Igreja, por falta de um veredicto claro por parte dessa instituição, a todos aqueles que tiravam suas próprias vidas, não era permitido que fossem enterrados em cemitérios católicos e não tinham o direito de ter uma cerimônia religiosa e tampouco era lembrado no Santo Sacrifício da Missa, chegando assim a aumentar a dor dos familiares que choravam por anos, a morte de tais pessoas, que não haviam se confessado, em arrependimento e nem recebido a promessa da salvação, conforme dogmas da fé católica. Para a Igreja Católica, com exceção para o caso dos santos que é visto como sacrifício, o suicídio é um pecado, pois atenta contra a vida que é o dom maior de Deus.

⁴⁴ **A Morte feia** - Ariès comenta no seu livro **História da morte no Ocidente** (2003), que há momentos na história da morte em que, se esta se manifestava de forma inesperada, era então considerada feia e desonrosa porque quebrava a ordem costumeira e, por essa razão, era compreendida como um mal desígnio. Portanto, para ser aceita na sua naturalidade, a morte não deveria ser repentina. Mas, à medida que o tempo passou, surgiram variações e concessões para alguns tipos de morte repentina. Em alguns desses casos, o corpo era enterrado no cemitério e noutras situações convencionadas não lhe eram permitidos os rituais.

longínquo e, por fim, o desfecho em suicídio, consagrando a morte como opção ou como solução, à revelia das matérias de fé.

Edgar Morin⁴⁵, citando estudos de Anita Muhl, comenta a respeito da ambiência das águas em relação à morte, aspecto que enriquece a compreensão da figuração que está construída no poema “O Mirante”, incrementando a ideia da existência de um fascínio pela Morte nas águas, assim como também em relação ao mesmo símbolo como referência ao nascimento ou renascimento. No caso do suicídio nesse poema, as informações convergem para os referidos estudos, promovendo a sua exemplaridade. Assim resultou a proposta desta categoria - A morte suspensa pelo olhar – “uma saudade ultramarina”.

No livro **A serra das confusões**, conjunto de poemas de perfil epigramático, o tema da morte pelo suicídio se encontra versificado no poema “O suicida”, cujo personagem poético, assim como os demais caracteres que compõem a tipologia de personagens dessa obra, possivelmente, tenha sido caricaturado a partir dos perfis humanos de uma cidade de ares provincianos. A breve narrativa poética conta a história de Cícero Marques, que culminou com a sua Morte, por suicídio:

O SUICIDA

Perto da sombra
que já engolira
seus ascendentes e descendentes,
Cícero Marques
olhou para si mesmo
só viu desgosto e descrença.
Apressou a hora
que o destino retardava.
enforcou-se de madrugada
no armador do alpendre (DOBAL, 2007, p. 172, grifos nossos).

Como o título anuncia, o poema encena em suas linhas narrativas a história de um suicida. Os três primeiros versos dizem que Cícero Marques convivia com uma “sombra” que o incomodava em sua vida: era uma sombra estranha, que inclusive já “engolira” pessoas dentre os seus ascendente e ascendentes. Ainda que o título já antecipe o sentido dos versos que nomeia, mesmo assim, a “sombra” é uma imagem perturbadora: /Perto da sombra/, /que já engolira/, /seus ascendentes e descendentes/. Os versos estabelecem um clima sombrio e

⁴⁵ Diz Edgar Morin (1997, p. 126) que “Além da noite, do sono, da terra, um grande tema de morte-renascimento lhes engloba e alarga todos os poderes, é o das águas. Morin relata que Anita Muhl, quando estudou acerca dos suicídios numa cidadezinha da Califórnia, observou que eles se realizam sobretudo numa paisagem dando para o mar, na hora do pôr-do-sol sobre as águas. Todos conhecem o valor mítico universal de morte e de nova vida. Águas fascinantes que sempre cercam os Infernos e as ilhas da Morte.”

fatídico. Logo se percebe que, certamente, em terreno de poesia, trata-se de uma metáfora, mas, ainda assim, inscreve-se com ares de tenebrosidade e presença de morte no poema. No quarto e quinto versos há um instante em que o personagem poético, que se mostra perturbado desde o início, volta-se para si mesmo e diz que se decepcionou com o que viu: /Cícero Marques/, /olhou para si mesmo/, /só viu desgosto e descrença/.

Desde então, perseguido pela “sombra” e decepcionado consigo mesmo, Cícero resolveu antecipar algo que ele sabia que iria acontecer, mas que, conforme diz o verso, /o destino retardava/. A partir daí, as ideias sobre “a sombra” começam a ficar melhor esclarecidas: se há uma sombra que “engoliu” seus familiares, e se há um incômodo em relação a essa sombra que o persegue, é porque tal sombra é uma constante em seus pensamentos: essa sombra o perturba porque, pelo que começa a transparecer que, além de ter “engolido” seus familiares, ela também já faz parte dos seus planos. Do sétimo ao décimo versos, o ritmo do poema acelera-se para o desfecho de ambos - personagem poético e poema: Cícero resolveu apressar a “sua hora”. Convencionalmente, quando alguém se refere “à sua hora”, em geral, refere-se à hora da Morte.

Desta forma perturbado, porém decidido, o personagem “apressa sua hora”, que está associada à chegada e permanência daquela “sombra” perturbadora – a ideia do suicídio, que, ao que parece, era uma tradição “patológico-familiar”: /apressou a hora/, /que o destino retardava/, /enforcou-se de madrugada/. Fechando o círculo iniciado pela presença da “sombra”, o personagem acelera o destino (que já conhecia) e “enforca-se” no armador do alpendre da casa. Sem o perceber, o sujeito poético, ao tempo em que se sentia insatisfeito consigo mesmo, “construía a sua própria sombra” para “engoli-lo” como a todos os outros – a sombra é a ideia do suicídio ou da propriamente denominada Morte, desta feita, convocada e consumada por antecipação e à sua revelia – Tem-se, afinal a Morte suicida, encargo de uma herança genética, ou quando o suicídio é uma “história anunciada”.

Nesta configuração poética do suicida não encontramos o perfil heroico dos conceitos de Baudelaire nem tampouco dos críticos marxistas. O suicida dobaliano não enfrentou sequer a “sombra” de seus próprios temores. Os motivos vividos pelo sujeito poético Cícero Marques não foram sequer movidos por quaisquer tipos de fracassos, desigualdades ou enfrentamentos nas refregas da sociedade. Ao que parece, sua escolha pairava, desde sempre, sobre a sua mente perturbada e doentia. Quanto ao poema “Mirante III”, numa leitura, a partir do contexto histórico do suicida lusitano, pode-se entender que o mesmo vivia numa espécie de “solidão bem sucedida sob o aspecto financeiro”, entretanto, percebe-se que essa realidade não preenchia a sua vida, pois seu olhar não alcançava a terra amada, e seu gesto diário

demonstrava a sua incompletude. No alto do mirante que era símbolo da sua posição social, deu-se o ápice do seu “desencantamento estrangeiro”, com o gesto extremado da procura da Morte.

Observa-se que as Mortes suicidas que se apresentaram para ambos os personagens poéticos tiveram em comum apenas a liberdade de escolha. Nenhuma se esboçou como gesto heroico: o primeiro, talvez, não suportou a saudade que lhe fazia sofrer e o segundo, foi perseguido pelas próprias ideias que lhe pressionaram. Ambos buscaram amainar sofrimentos da vida, almejando serem pacificados pela Morte.

Nestas leituras entende-se que pairou uma possibilidade de análise por um viés psicológico, bem como também um caminho possível para questões de natureza religiosa. Entretanto, uma vez que nossa tese objetiva ao reconhecimento das configurações, tais aprofundamentos não serão intentados. Mas, segue-se que, outras leituras trazem-nos outros elementos que se oferecem na composição de uma face da Morte de feição religiosa, como nos poemas a seguir.

4.1.2 A lenda e os rituais da morte em “O bom samaritano”

O livro **A serra das confusões** (1978) apesar do predomínio de composições em versos epigramáticos, dá espaço a alguns poemas mais extensos. Dele escolhemos alguns poemas evocativos da temática empreendida, contudo, ressalte-se que, no conjunto peculiar desse livro, até mesmo quando se trata de versos sobre a finitude humana, há sempre um tom de ironia, observação que pode ser feita inclusive a partir do título da obra. À luz do que é claramente defendido por Antonio Candido e ainda que não seja nosso propósito tomarmos como trilha, se insurge na tecitura poética o tema religioso e com vistas a perceber melhor a proposição do poema intitulado “O bom samaritano”, na primeira leitura, investigou-se sobre o seu título e encontrou-se em várias fontes básicas que Samaritano é o indivíduo natural da região de Samaria, próxima a Jerusalém. A designação, com o tempo, foi incorporada com o sentido que lhe deu o Evangelho segundo São Lucas (10. 3-35)⁴⁶ quando narrou a parábola do

⁴⁶ BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada** (1974, p.1044) : O bom samaritano – “Levantou-se então um doutor da Lei e perguntou-Lhe, para O experimentar: “Mestre, que hei de fazer para possuir a vida eterna? Disse-lhe Jesus: “Que está escrito na Lei? Como é que lês? O outro respondeu: “Amarás ao Senhor teu Deus, com todo o teu oração, com toda a tua alma, com todas as tuas forças e com todo o teu entendimento, e ao teu próximo como a ti mesmo”.[...] Mas ele querendo justificar a pergunta feita, disse a Jesus: “E quem é o teu próximo?” Tomando a palavra Jesus, respondeu: “Certo dia um homem descia de Jerusalém para Jericó e caiu em poder dos salteadores, que depois de o despojarem e encherem de pancadas, o abandonaram, deixando-o meio morto. Por coincidência, descia por aquele caminho, um sacerdote, que, ao vê-lo, passou ao largo. Do mesmo modo, também um levita passou por aquele lugar e ao vê-lo passou adiante. Mas um samaritano que ia de viagem, chegou ao pé dele e vendo-o encheu-se de piedade. Aproximou-se, ligou-lhe as feridas, deitando nelas azeite e vinho, colocou-o

“O bom samaritano”⁴⁷, termo que, basicamente, significa uma pessoa que se preocupa em ajudar aos outros movido por piedade ou compaixão.

Nesta cogitação analítica, sugere-se que a partir de uma experiência de vida reconstruída pelo viés da memória, emergem questões de fé relacionadas ao texto bíblico, muito introjetadas nas vivências do universo rural. Dobal reconstituiu com discreta ironia, as ideias da parábola ao poetizar a história de um certo Benedito Mendes, que se esmerava em cuidar de moribundos e que por essa razão mereceu a alcunha de “Bom Samaritano”, ainda que reste um tom de crítica às extremadas minúcias protagonizadas pelo personagem do poema e àquela realidade tradicional, muito arraigada na vida dos católicos cristãos dos sertões:

O BOM SAMARITANO

Ajudar os outros a morrer
era a prática piedosa
de Benedito Mendes.
Contra as trevas da morte
acendia nas mãos dos moribundos
a vela de carnaúba.
(Os pingos de cera,
os pingos grossos
queimavam as mãos
dos moribundos.)
Exortava os que morriam
à pureza do arrependimento.

Trazia à tona
das consciências
que se apagavam
as culpas e pecados
há muito sepultados
nos alçapões da memória.
Forçava o arrependimento fácil
na hora extrema.
Ganhava sua paz
preparando os que partiam
desta vida para melhor (DOBAL, 2007, p. 163, grifos nossos).

Dos versos 1 ao 3, /Ajudar os outros a morrer/, /era a prática piedosa/, /de Benedito Mendes/, vê-se que o poema detém-se em descrever a função assumida por Benedito Mendes,

sobre a sua própria montada, levou-o para uma estalagem e cuidou dele. No dia seguinte, tirando dois denários, deu-os ao estalajadeiro, dizendo: “Trata bem dele e o que gastares a mais, pagar-to-ei quando voltar.” Qual destes três te parece ter sido o próximo daquele homem que caiu nas mãos dos salteadores?” Respondeu: “O que usou de misericórdia para com ele”. Jesus retorquiu: “Vai e faz tu também do mesmo modo”.

⁴⁷ **Bom samaritano** - Esse homem de comportamento benevolente e em virtude de ter nascido em Samaria, ficou conhecido como "bom samaritano". A expressão foi generalizada e "bom samaritano" passou a designar qualquer pessoa que se preocupa com os outros, que age sempre a favor do bem, que procura ajudar em qualquer circunstância, sem falsos interesses. Disponível em: www.bibliaon.com > parábolas. Acesso em: 21/07/2013.

que era ajudar aos outros a morrerem, motivo pelo qual, em outras palavras, poderíamos denominá-lo de “ajudante da morte”⁴⁸. Afinal, ao tempo em que ajudava os mortos, Benedito preparava-os para que a Morte os levasse, ungidos, purificados, na sua devida hora. Do verso 4 ao 6 é resumida a prática realizada pelo referido homem, que consistia em simbolicamente “iluminar” os caminhos para a “passagem fúnebre”. Como simbologia da luz para orientar o caminho das almas, o poema refere ao acender da vela na mão do moribundo – um costume dos católicos cristãos: /Contra as trevas da morte/, /acendia nas mãos dos moribundos/, /a vela de carnaúba/. Em continuidade, os versos de números 7 a 10 descrevem, com pormenores, essa prática de Benedito juntamente aos moribundos e dos versos 11 ao 12, o olhar lírico acrescenta que o homem assumia o papel de conduzir o moribundo ao arrependimento com vistas a receber “a graça do perdão” divino: /(Os pingos de cera/, /os pingos grossos/ /queimavam as mãos/ /dos moribundos.)/. A repetição de “os pingos” nos versos 7 e 8 reforçam a ideia e a imagem do gotejamento dos pingos da vela, que depois são reiterados pela menção ao efeito doloroso desses pingos da vela que /queimavam as mãos/ /do moribundo/.

Do verso 13 em diante, a cena poética está impregnada pelo empenho do “Bom Samaritano”, que conforme descrevem os versos, incentivava os moribundos ao arrependimento na última hora. E nesta conjuntura do poema, observa-se, de forma subjacente e talvez até à revelia do autor, a presença de um conteúdo histórico religioso que remonta aos costumes medievais europeus, tempo em que havia a preocupação com a então chamada “boa morte”,⁴⁹ pois assim era designada a morte daqueles que viviam conforme os preceitos da Igreja, motivo pelo qual teriam direito ao “paraíso”, conforme tivessem adotado uma vida de valores cristãos e estoicos.⁵⁰ Como ritual para assegurar a boa morte, na hipótese de ainda

⁴⁸ CHIAVENATO, Júlio José (1998, p. 60), comenta o estudo de Câmara Cascudo (**Anúbis**, ou o culto do Morto), que no Nordeste, o cadáver só podia ser manipulado pelos “tratadores de defunto”, pessoas religiosas e honestas que rezavam e vestiam o morto. Além disso, diz ele que conforme o costume, o defunto não deveria levar ouro, nem nos dentes e nem mesmo os botões dourados das fardas militares, pois representava “ostentação de vaidade”, e se assim o fizessem, a alma acabaria voltando para pedir que a livrassem daquele vestígio de metal que o prejudicaria no além.

⁴⁹ **Do conceito de “boa morte”**- Phillipe Ariès, no seu livro **História da Morte no Ocidente** (2003), relata que era considerada “boa morte” aquela vivenciada pelos cristãos que viveram uma vida abnegada e prudente, dentro dos preceitos da Igreja. O moribundo era cercado por seus familiares, aos quais recomendava, distribuía atribuições e herança, na certeza de que seu lugar no paraíso estava devidamente reservado em razão da sua vida virtuosa. Também **Edgar Morin** no livro **O homem diante da Morte** (1997, p. 124) opina que “a boa morte é de fato a morte no seu leito, nas cavernas íntimas de nossa casa. As velhas camponesas querem morrer no leito onde trouxeram seus filhos ao mundo. Do catre do hospital ou da luxuosa clínica, se eleva o grito dos agonizantes, suplicando que os levem para casa.”

⁵⁰ **Estoico** – pessoa que adota a filosofia de vida que privilegia viver “em consonância com a natureza para atingir a sabedoria. Assim, faz-se necessário entender que o *único bem que existe é a retidão da vontade e o único mal, o vício*. O que não é nem virtude nem vício é indiferente.” Viver estoicamente é viver dentro de princípios da prudência e retidão.

perseverar algum pecado, mau pensamento ou desejo de natureza ruim, no momento final, fazia-se a confissão e alegava-se o arrependimento para que a alma pudesse subir ao “reino dos céus”: /Exortava os que morriam / /à pureza do arrependimento./ /Trazia à tona/ /das consciências/ /que se apagavam/ / as culpas e pecados/ / há muito sepultados/ /nos alçapões da memória./.

No verso 19 encontra-se uma construção ambígua: /forçava o arrependimento fácil/, /na hora extrema/, de onde se pode questionar: se o arrependimento era fácil, porque “forçá-lo”? Aí está um exemplo da “ironia fina” que o poeta piauiense constrói em torno do tema.

Na tecitura do poema do balino, talvez pelo contexto das memórias poetizadas, imagina-se que na ausência de um padre, alguém da comunidade daquele lugar, no caso, o personagem poético que se julgava apto a celebrar tal ritual, cumpria “os protocolos” da confissão e do perdão. O vocabulário do poema prima pela presença de termos que lembram a morte e alguns dos seus rituais: ajudar a morrer, trevas da morte, mãos de moribundo, sepultados, alçapões, hora extrema, pureza do arrependimento, ganhar a paz, “partir desta vida para melhor”. Por outro ângulo, viu-se nesta leitura, que também o “ministrante” do sacramento, que se supõe que seja a “extrema unção, se autopromovia diante das pessoas e diante da sua “fé em Deus”, pois, no modo de ver cristão, na medida em que ajudava na “salvação” das “ovelhas”, também representava a sua índole e vocação perante as pessoas e diante da onipresença divina.

Quanto aos aspectos da musicalidade do poema, observam-se várias repetições ao longo do mesmo: versos 5 e 10 /acendia nas mãos dos moribundos/ e /dos moribundos/, versos 8 e 9 /os pingos de cera/, /os pingos grossos/; 12 /pureza do arrependimento/, /forçava o arrependimento fácil/. Essas repetições no campo das imagens, destacam, exatamente, a pessoa do moribundo, com a imagem dos “pingos de cera” caindo nas suas mãos, e finalmente a ideia do “arrependimento”. No poema ocorre uma sonoridade promovida pela presença de uma aliteração elaborada com a consoante bilabial “m”, reiterativa da ideia de moribundo ou memo de morte, por meio das palavras: **m**orrer, **m**endes, **m**orte, **m**oribundos, **queimavam**, **m**oribundos, **m**orriam, **a**rrependimento, **a**pagavam, **m**uito, **m**emória, **a**rrependimento, **e**xtrema, **p**artiam, **m**elhor. Essas repetições causam o efeito de um ecoar do som /m/, como a dizer num segundo plano de voz: moribundo, moribundo, moribundo, ou morte, morte, morte.

Em termos de uma figuração da morte, este poema remonta às ideias da “boa morte” da tradição cristã, que é uma Morte ritualizada que prepara a alma, que se faz purificada após os ritos da fé. Porém, percebe-se que essa concepção no poema em análise é feita de forma crítica, com discreta ironia.

Com essa mesma conotação irônica dedicada ao aspecto religioso do enfrentamento da Morte, encontra-se outro poema de **A Serra**, cujos versos constroem o reverso da imagem promovida em “O bom samaritano”.

4.1.3 O reverso da fé em “O impenitente”

Poema também epigramático, categoria que na obra do balina é dedicada aos temas do humor, este exemplar se faz flagrantemente escrito como contraponto às ideias atinentes ao poema “O bom samaritano”. “O impenitente”, conforme noticia o título, sob o olhar do eu lírico narrador, diz respeito a alguém que, ao que parece, não quis se arrepender ou se regenerar diante da chegada da “sua hora”, pois se recusou a cumprir penitência ou admitir suas culpas em confissão, atitude que o absolveria dos seus pecados que eram amplamente conhecidos por todos, conforme enumeram os versos 2, 3 e 4:

O IMPENITENTE

Calvino⁵¹ Teixeira
comedor,
bebedor,
gozador da vida,
morreu impenitente,
Não deu à hipocrisia,
ou à piedade dos outros,
a alegria de vê-lo arrependido (DOBAL, 2007, p. 173, grifos nossos).

Na esteira da temática satírico-religiosa,⁵² alicerçados pelo título, os versos do poema demonstram que o personagem poético Calvino Teixeira, conforme narra o eu lírico do poema, era o modelo de um pecador: comedor, bebedor, gozador da vida. Se levados em

⁵¹ O nome do personagem poético, Calvino Teixeira insinua-se como uma alusão ao nome de João Calvino (1509-1564), um dos reformadores da religião cristã que se organizou em oposição à Igreja Católica. Tal referência é bastante oportuna à construção de uma espécie de poema crítico, quando consolida o perfil e a atitude “renitente” do sujeito poético que naquele contexto temporal do poema, se recusou a cumprir os rituais do catolicismo, numa suposta sociedade cristã que, a que transparece, de forma hipócrita, permanece falsamente apegada a tais valores como tramam os versos do poema. A ironia se faz presente pelo que insinua o quadro que mostra o avesso das atitudes convencionais, como no caso da menção “à alegria de vê-lo arrependido”, que marca uma forte ambiguidade, construtora de um ardil que deixa em dúvida a sinceridade nos sentimentos. A conotação que analisamos diz respeito exatamente ao desnudamento da hipocrisia da sociedade que fica desmascarada nas suas pretensas atitudes de fé, que se mostram como falhas de caráter, que deixam o leitor de certa forma “enojado” quanto à postura dos supostos cristãos de atitudes questionáveis diante da fé.

⁵² **Satírico religioso** - adotamos esta terminologia específica, por considerar que o poema se trata de uma espécie de sátira ao estereótipo de uma religiosidade considerada hipócrita, em que, tanto pelo lado do sujeito Calvino que preferiu não oferecer o “deleite” do arrependimento aos olhares da sociedade, como pelo lado dos cristãos fiéis às tradições da Igreja, que, ao que parece, “torciam” pelo arrependimento do homem. Nessa ambiguidade, para a compreensão o “arrependimento” como valor cristão para obter o sacramento e a salvação, mas, também pelo outro viés mais comum, que demonstra o reconhecimento dos erros e a admissão de culpas.

conta estes adjetivos do personagem como sendo comprovação de “vícios” vinculados aos “Pecados Capitais”, Calvino, conforme preceitos religiosos do catolicismo, deveria ter aceitado os rituais oferecidos pelo “Bom Samaritano” (para fazermos um diálogo proposital entre os poemas), tendo assim o direito a uma “boa morte”, uma vez “arrependido” e perdoado pelos seus pecados. Porém, conforme avalia a narração do verso 5, Calvino /morreu impenitente/, ou seja, não se confessou e nem recebeu o perdão por meio da atitude esperada como demonstração de fé. Dos versos 6 a 8, a narrativa poética faz constar que Calvino, ao que parece por opção, não quis dar esta alegria aos hipócritas ou aos piedosos: /Não deu à hipocrisia,/, /ou à piedade dos outros,/, /a alegria de vê-lo arrependido/. Paira uma ambiguidade sobre estes versos, pois, a opinião neles expressa poderia ser tanto do próprio Calvino, que considerava a todos como hipócritas por quererem vê-lo arrependido, quanto poderia ser a opinião do narrador poético quanto ao episódio que envolve o “rebelde religioso” e que conforme diz o poema, julgava hipócritas aqueles que desejavam vê-lo arrependido. Talvez Calvino, observado pelo narrador poético ou talvez o próprio sujeito poético, acreditava que sua aceitação de cumprir os rituais de penitência seria motivo de contentamento aos “ditos hipócritas”. Então, Calvino, pelo que parecem dizer os versos, ou pelo que julgou o narrador lírico, preferiu morrer sem receber os encaminhamentos da fé religiosa, pois entendia que dessa forma iria se expor à hipocrisia e à piedade dos outros. Neste caso poético da morte de Calvino, se levados em consideração os termos que orientam a Igreja Católica, a escolha culminou por deixá-lo sujeito ao julgamento e às punições na hora do juízo final, pois ele teria optado por morrer e ser sepultado sem as devidas “encomendas”. Propomos que esta figuração poética poderia ser denominada como Morte sem rituais, ou a “Má morte”.

A temática tanatológica prossegue no grupo de poemas de **A Serra**, curtos e bem humorados, além de sempre impregnados pela ironia do balão, que é marcante nesse livro.

4.1.4 A sombra da Morte como um “Mal de Família”

Ainda em **A serra das confusões**, coleção de poemas de humor leve, de conteúdo irônico como uma espécie de “Mafuá do Malungo” do balão, tem-se o poema “Mal de Família” que se resume numa estrofe de sete versos polimétricos e brancos, que narram de forma econômica, a história de uma família cujos membros sofriam, desde cedo, dos males do coração, motivo pelo qual, todos morriam jovens. De acordo como o poema, a morte era uma presença “esperada” desde a juventude, pela família “Marques”:

MAL DE FAMÍLIA

Os Marques
Morriam cedo.
 Na casa dos trinta,
 a velha bomba,
o coração, cansava
pifava
 completamente (DOBAL, 2007, p. 167, grifos nossos).

Não ao acaso, o poema é tão breve quanto sugere ser a vida dos seus personagens poéticos. Os versos não se alongam: a história daquele grupo familiar se esgota em sete versos, breves como se fossem notícia para uma manchete de jornal. Em poucas palavras, constrói-se a morte dos jovens daquela família: /morriam cedo/, /na casa dos trinta/, /a velha bomba/, /o coração cansava/, /pifava/. O pequeno número de versos, provavelmente o seja para dar uma ideia de brevidade. Nos dois primeiros versos resume-se a trama poética: na família Marques todos morrem cedo. Nos versos seguintes, a metáfora da “velha bomba” já consegue o efeito de “adjetivar” ou codinominar os corações dos membros daquela família e causar um “envelhecimento” para aqueles, que mesmo aos trinta anos de idade, todos, possuíam uma “velha bomba” – percebe-se que a expressão poderia até implicar uma dubiez de sentido, apesar do termo “velha bomba” consagrar expressão popularmente utilizada, pois como poderia existir uma “velha bomba” em um corpo jovem? Mas, entende-se que a proposital “equivocação” no poema serviu, além de atribuir ao mesmo tempo um tom de humor e assim suavizar o tema, também para causar o efeito do envelhecimento naquele indivíduo da família Marques, que mesmo na casa dos trinta, tinha a sua “bomba” cansada. Afinal, como dizem os versos, havia uma espécie de tradição familiar, pois a Morte visitava “Os Marques” quando estavam na referida “casa dos trinta anos”. Para instaurar um ambiente de leveza ao poema, o coração apresenta-se como uma “velha bomba”, numa espécie de gracejo, de humor pedestre. E os demais versos seguem no estilo de um cotidiano banal: o coração, aos trinta, cansava e noutro verso, de uma única palavra, continua o estilo irônico e bem humorado: /pifava/. Desta forma, o poema se construiu sintético, imagético e deixando ao tema do morrer, apenas a ideiação de “Morte com humor pedestre” retirando-lhe o ar de solenidade ou gravidade, mas, também a concepção da “hora da partida” esperada em função de uma “tradição genético-familiar”.

Nas análises dos poemas que se seguem, pertencentes aos livros **A Cidade e Ephemera**, observa-se que há uma mudança na concepção dos versos: passa-se dos poemas de ironia ao poema elegíaco. E assim, as faces da Morte se deixam perceber concebidas em

torno da ideia de abandono, demolição e ruínas de uma cidade, constituindo-se assim noutra figuração dessa temática.

4.1.5 Ruína e demolição na morte da cidade, nos poemas “Ruinaría”, “Face Vulgar” (**A Cidade**), e “A Força do Amor” (**Ephemera**)

Arquétipos visuais da presença da morte, as imagens de destroços, desertos e ruínas de cidades abandonadas sugerem a existência de um “tempo de antes” e fazem lembrar das inúmeras vidas que ali habitavam e que, “levadas pela Morte”, já pertencem ao passado distante. O abandono, o desmoronamento, escombros e entulhos trazem à matéria de memória a comprovação de que se ali “fervilhava em vidas”, e tendo as ruínas como testemunhas decrépitas, processam-se as informações que ostensivamente contabilizam mortes: antigos habitantes que, aos poucos, foram “desaparecendo”, dando lugar a espécies de “cidades-fantasma”. E ainda que tombados pelo patrimônio histórico, os velhos casarões de São Luís atestam as “não vidas” que ali habitam, numa rememoração de mortes.

Do livro **A Cidade Substituída**, em cujos versos predominam as alusões à “substituição do patrimônio histórico” na cidade de São Luís, o poema “Ruinaría” é flagrantemente dedicado à poesia elegíaca das ruínas, que, desta forma, se oferecem como modalidade de expressão da Morte. O poema é constituído por uma décima, ou estrofe de dez versos, marcados por aliterações evocativas dos sons do ruir:

RUINARIA

Um pássaro irritado
pousa no alto das ruínas.
A febre dos cupins
rói as tábuas antigas.
As formigas se concentram
na boca dos mortos.
As ruas degradadas antes da morte
as ruas envergonhadas desta morte
vão perdendo lentamente
um pouco da sua própria eternidade (DOBAL, 2007, p. 205-206, grifos
nossos).

Conhecendo-se que o livro de onde foi extraído este poema que tem como motivo a cidade de São Luís e lendo os seus primeiros versos, que falam de um pássaro irritado, logo estabelecemos uma vinculação com o conhecido poema de Gonçalves Dias, “Canção do Exílio” (1847), que tem como protagonista um “conhecido sabiá” que canta e que gorjeia. Contudo, neste poema, apesar da ideia do pássaro permanecer, não há mais aquela tradição

laudatória observada no poema do poeta maranhense e eis que no poema do balino tem-se um pássaro irritado que pousa no alto das ruínas daquela antiga cidade gonçálviana e que age diferentemente daquele sabiá que cantava do alto das palmeiras, naquela paradigmática configuração alegre e saudosa, lapidada sob os eflúvios do romantismo patriota. A cidade maranhense, em cujo solo, no período colonial, erguera-se um patrimônio em casarões com acabamento em azulejos e outros itens importados da Europa, no momento “presente” do poema, se desfaz em ruínas e, ao que parece, esta trama poética tece um cenário de lamento pela morte da cidade, conforme seguem dizendo os versos: /a febre dos cupins/, /rói as tábuas antigas/. Dotados de assoalhos, tetos, estruturas e outros detalhes em madeira, o casario do patrimônio histórico maranhense simboliza por meio das ruínas relatadas pelo poema de Dobal, a degradação da cidade, sua morte histórica. Um lado velho da cidade se decompõe pela ação dos cupins que roem as tábuas antigas, agindo destrutivamente como a Morte, “desfigurando” a cidade e seus imóveis. Compondo uma sugestiva camada sonora, observou-se que existe uma persistente aliteração em /r/ que se mostra como recurso que promove o repetir o som do fonema /r/, evocativo das possíveis ruínas a “ranger” ou mesmo “ruir”, desde o título que é seguido pelos versos e respectivos destaques: / [...] i/rr/itado/, / [...] /r/uínas./, / A febr/r/e dos cupins/, / /r/ói [...]./, / As fo/r/migas [...] /, / [...] mo/r/tos./, / As /r/uas deg/r/adadas antes da mo/r/te/, / as /r/uas [...] desta mo/r/te/, /vão pe/r/dendo [...] / própria ete/r/nidade./ Vê-se que há essa insistente presença do som da vogal fricativa /r/ que produz esse efeito sonoplástico ao poema da cidade com suas velhas casas em ruínas, que, como toda construção antiga, de alguma forma “range” e “ruir” como a cidade que representa.

Nos versos 5 e 6 /As formigas se concentram/, /na boca dos mortos/ e desta forma, constrói-se uma imagem que desloca os sentidos do leitor, antes voltados para a cidade com seu casario em ruínas, para um corpo morto, em cuja boca há formigas, talvez numa alusão ou desrealização da cena dos cupins destruidores das casas, comparando-as a cadáveres destroçados por formigas, pois a seguir o poema retorna seu olhar para a cidade: /as ruas degradadas antes da morte/, /as ruas envergonhadas desta morte/, /vão perdendo lentamente/, /um pouco da sua própria eternidade/. Nestes últimos versos, a morte é ressaltada por meio dessa cantada deterioração das ruas, que, além de “degradadas antes da morte”, por meio de um deslocamento de adjetivação passam a receber o atributo de “envergonhadas desta morte”. Essas ruas, como sujeitos, sofrem a degradação e “morrem envergonhadas” pelo estado ao qual foram levadas pelos processos de deterioração e dilapidação sofridos. Nos últimos versos, entende-se que o sujeito “ruas da cidade”, já desgastadas como proclamam os versos, /vão perdendo lentamente/, /um pouco da sua própria eternidade/. Com a degradação das

casas e das ruas, a cidade que se sonhara eterna, em ruínas, morre lentamente. Desta forma, enquanto cidade, o sujeito poético perde o gabarito de eternidade, nos termos do poema, na medida em que a sua tradição histórica se desfigura por ações de abandono, desprezo e desvalor. Assim, nesta expressão literária, a representação da Morte é compatível com processos físicos de degradação ou deterioração que levam a cidade à condição de ruínas, que se podem verificar não somente nas cidades e patrimônios arquitetônicos, mas, analogamente, também podem ser atribuídos aos seres humanos com seus corpos. Toda ruína é também uma expressão de Morte, até porque é um processo de decomposição e de retorno ao pó.

No poema “A Face vulgar”, do mesmo livro dedicado à cidade de São Luís, a Morte é observada poeticamente nas ações do tempo que a tudo destrói. De um lado, a cidade que se oferece ao tempo com os seus azulejos, e do outro lado, o tempo que não cessa sua ação corrosiva e age incessantemente na destruição de tudo:

A FACE VULGAR

Esta cidade
mostrou à morte a sua face de azulejos.
O tempo, sua doença incurável,
desfigura as velhas fachadas,
derruba os campanários,
destrói os telhados desiguais.
O tempo, maré que não reflui,
desgasta esta cidade.
desvenda os túneis debaixo das igrejas,
deforma a pura cantaria dos janelões.
Esta cidade oferece à morte
a sua face de azulejos.
E a morte, plástica,
lhe prepara uma face vulgar,
pior do que o nada (DOBAL, 2007, p. 208, grifos nossos).

O poema se mostra em 15 versos livres, numa espécie de “duelo” ou “desafio” poético entre a cidade e o tempo: de um lado a cidade que se oferece com seus casarios de azulejos, mostra sua face de beleza “plástica” que se exhibe nas artes dos famosos ladrilhos vítreos. Nos dois primeiros versos, a cidade se apresenta em sua beleza dos ornamentos de azulejos. A partir do terceiro verso, é o tempo que começa a agir com verbos destrutivos: /desfigura fachadas/, /derruba campanários/, /destrói telhados.../, /desgasta a cidade /, /desvenda túneis.../, /deforma a pura cantaria.../, ou seja, o tempo traz a destruição, a desfiguração da cidade. O tempo é doença incurável, ou seja, para ele não há cura, não há medicina, não há

remédio – o verso 7 resume: /o tempo, maré que não reflui./⁵³ Alargando a dimensão do sujeito tempo, os versos enumeram verbos que denunciam o ímpeto destrutivo do mesmo com termos que reforçam essa face devastadora: desfigura, derruba, destrói, desgasta, deforma, desvenda. São todos verbos confirmadores da ação do tempo que a tudo consome. A cidade então se oferece em sua bela face à Morte, na medida em que se faz entregue ao tempo. Em contraponto, a Morte prepara à cidade uma face vulgar, uma face “pior do que o nada”. No seu conjunto, o poema revela o sujeito cidade exibindo sua beleza, seu casario de azulejo, sua plasticidade e beleza: velhas fachadas, campanários, telhados desiguais, túneis debaixo das igrejas, cantarias de janelões. Mas, a face do tempo equivale à morte, pois é com o tempo que tudo se decompõe: desgasta, desvenda, deforma, destrói. A figuração da morte, na cidade de azulejos, resume-se na ação do tempo que a desgasta dia a dia. A Morte demolidora, exhibe-se pela doença incurável do tempo que age na demolição e se configura como a face da Morte.

No livro **Ephemera** (1974), “A Força do Amor” é um poema de três estrofes, respectivamente, um dístico, uma sextilha e um monóstico. A exemplo da grande maioria da obra do balina, os versos são polimétricos e não há preocupação com rimas finais, porém as repetições causam perceptível efeito sonoro. A temática do poema volta-se para a existência de manifestações que se podem nomear como as grandes forças abstratas do mundo, dentre elas, a Morte. Apesar de o “fechamento circular” realizado pela estrofe final arrematar a sugestão da importância da força do amor, percebe-se que, na construção da força da Morte, os versos se detêm nesta com mais minúcia e gravidade, o que lhe concede um peso maior no conjunto poético:

A FORÇA DO AMOR

A força da vida fica nessas árvores
Crescendo ao longo das estradas.

A força do sonho fica ao lado da estrada
na lagoa onde uma negra se banhou
num momento passageiro.

A força da morte fica
no cadáver anônimo se decompondo
abandonado na torre.

Na lembrança de uma mulher fica a força do amor (DOBAL, 2007, p. 275, grifos nossos).

⁵³ Os movimentos das marés em São Luís são aspecto digno de se fazer alguma alusão, pois nas praias ludovicenses o fluxo e refluxo das marés se fazem de seis em seis horas e são fenômeno de referência no cotidiano da cidade, diferentemente do “tempo”, metaforizado como “maré que não reflui, sob inspiração das marés

Ao auscultar o conjunto do poema, percebe-se que há uma camada sonora, audível nas repetições que marcam o início das duas primeiras estrofes: /A força [...] fica/, /força [...] fica/, /A força [...] fica /. Além dessas repetições, o segundo e o terceiro versos são concluídos com as palavras /estrada/ e /estradas/. Nesta leitura, entende-se que apesar do poema comentar algumas das grandes forças motrizes da humanidade, no caso, da vida, do sonho e da morte, o título privilegia a força da mulher que serve como argumento de um tipo de fecho de ouro ao poema. Entretanto, observa-se que em meio às forças prestigiadas pelo eu lírico está a força da Morte, que atua em quaisquer lugares, quaisquer horas, com ou sem testemunhas.

Observa-se que, para alcançar a sua unidade temática, o poema se propõe a construir uma sequência de etapas que se apresentam como degraus em direção àquela “força” que se poderia dizer que seria a maior de todas as forças observadas pelo eu lírico. Assim, no primeiro dístico, abre-se um cenário em que reina a Natureza e o leitor se depara, simbolicamente, com a “força das árvores” que crescem ao longo das estradas. Em seguida, na segunda estrofe, ele se depara com a “força do sonho” que, desrealizadamente, ou surrealisticamente, fica ao lado da estrada, numa lagoa onde uma negra tomara banho, talvez matéria de memória transfigurada. Mas, na sequência, percebe-se um adensamento da perspectiva do olhar, quando a “força da Morte” é representada pela imagem de um cadáver anônimo que se decompõe, ainda que não haja testemunhas. Ou seja, o poema desnuda numa forte cena alegórica, que a Morte age, quase sempre, à revelia de quaisquer olhares ou ações – neste caso, ela prescinde de testemunhas e se “satisfaz” isolada de todos: /A força da morte fica/, /no cadáver anônimo se decompondo/, /abandonado na torre/. Na estrofe final, o resumo poético, contido no verso único, aponta para a posição daquela que se diz a maior das forças, no caso, “a força do amor” que está modestamente configurado pela lembrança de uma mulher. Entretanto, não se sabe, se propositalmente, o amor se faz representar como memórias, que afinal são impalpáveis e simples reconstruções de lembranças. Portanto, nota-se, durante a leitura, que a imagem que se insurge com mais força em relação às demais é a imagem da Morte, que se mostra ativa quando decompõe o cadáver ainda que não haja testemunhas, e ainda que “aquele ser” em decomposição não tenha nome, que seja um anônimo. Então, a partir deste poema, propõe-se uma figuração denominada como a Morte como força decompositora, que se alia em significação àquela face divisada em meio às ruínas e destroços da cidade.

4.2 Monumentos e desenlaces nos versos de *A cidade substituída* (1978)

Reportando-nos aos contextos históricos em que foram popularizados os monumentos aos heróis, lembramos que, na França, a vitória da Grande Guerra foi comemorada em frente aos monumentos aos soldados em todas as aldeias. Naqueles lugares onde não existissem monumentos, celebrava-se com a “anexação moral” dos monumentos de aldeias vizinhas. Ressalte-se que, nos termos ditos por Phillipe Ariès (2003, p. 78), “esse monumento é um túmulo vazio [...] porém memorável: um *monumentum*.” Benedict Anderson, em seu livro **Comunidades imaginadas** (2008), destaca os monumentos construídos para a preservação de memórias em prol do constructo das ideias de nação. Assim, os túmulos vazios ganham status dentro do conjunto de símbolos e marcos necessários à sustentação dessas ideias de nação. Ou seja, a morte dos heróis, dos mártires são peças importantes no mosaico identitário que dá feição e individualidade a um povo. Assim, a morte como símbolo está presente na vida das nações e seus cidadãos celebram seus heróis mortos para atualizar por meio desse ritual de homenagem, a presença dos referidos heróis e suas façanhas.

Ariès comenta que essas sepulturas de homenagem aos heróis primavam pela simplicidade e que o único luxo observável era a sua inscrição, “ao mesmo tempo biográfica e elegíaca” (2003, p. 79). Essa simplicidade, por sua vez, não representava desconsideração ou desamor ao morto, era como se as sociedades buscassem demonstrar uma consciência da morte desvinculada de questões tais como poder político ou econômico, ou ainda, despreendida de velhos conceitos de hierarquia, inadequados ao pensamento de então.

As primeiras manifestações de cultos funerários aos heróis nacionais se verificou na América, com os túmulos vazios de George Washington, Jefferson e Lincoln, apesar de haver dessas manifestações também em Paris, onde no Panthéon – o monumento é uma espécie de presença imponente da morte em busca de eternidade e que traduz a presentificação da vida de alguém ou de seus feitos.

No caso específico do poema de H. Dobal, o “Túmulo” não trata exatamente de um “personagem histórico” que se possa considerar como herói, até porque no contexto da história brasileira, o “personagem” sepultado no túmulo, objeto do poema, foi, de certa forma, um anti-herói porque agiu em seu próprio benefício em detrimento de outros que foram sacrificados em razão das suas atitudes de vilania. De qualquer modo, o “Túmulo”, enquanto representação da Morte, motivou o poema que passamos a analisar no próximo tópico.

4.2.1 Quando a memória se encerra em um “Túmulo” signo da Morte

Um dos ícones mais comuns no universo das representações da Morte, o “Túmulo”, que serve de título ao poema está inserido no livro **A cidade substituída**. Seu conjunto de versos é tematicamente relacionado à história da cidade de São Luís, que nele é mencionada, repetidas vezes, conforme denuncia até mesmo o título do livro. A estância foi composta em estrofe única de 19 (dezenove) versos, dentro da liberdade métrica e rítmica, própria da poética do balala. Historicamente, confirma-se a informação de que Joaquim Silvério dos Reis⁵⁴ foi realmente sepultado na Igreja de São João, em São Luís do Maranhão.

TÚMULO

Nesta igreja de São João,
de onde todas as ruas partem para o mar,
está encerrada a traição
de Joaquim Silvério dos Reis,
O silêncio das montanhas mineiras,
o segredo da conjuração libertária,
violados pela sua inconfidência,
se restauram agora nesta igreja.
Mas as manhãs as tardes e as noites
que passam por esta ilha,
cavando mais fundo o seu túmulo,
pesando sobre os seus ossos,
não apagam o dedo-duro
de Joaquim Silvério dos Reis,
coronel de cavalaria de milícias
primeiro denunciante,
também contratador de impostos,
declarado doloso,
fraudulento e falsificador (DOBAL, 2007, p. 193-194, grifos nossos).

Nos seus quatro primeiros versos, o poema situa, geograficamente, esse túmulo, causa da motivação poética. Não se trata de um túmulo qualquer e percebe-se que a tradição dos sepultamentos na Igreja, oriunda dos tempos medievos europeus ainda era preservada, quando Joaquim Silvério dos Reis foi sepultado no interior da Igreja de São Sebastião. Naquele

⁵⁴ **Joaquim Silvério dos Reis** Montenegro Leiria Grutes, nasceu em 1755 ou 1756 na freguesia de Monte Real, Portugal. Filho de pai militar, mudou-se para o Brasil com cerca de 20 anos em 1776 para dedicar-se a carreira de comerciante, fixando-se no Rio de Janeiro e posteriormente em Minas Gerais. Prosperou em Minas, obtendo bons rendimentos e dívidas idem. No ano 1789, com 33 anos, era ao lado de João Rodrigues de Macedo um dos homens mais ricos da Capitania, e também a segunda maior dívida para com o Fisco. Em março de 1789 entrega sua tão famosa carta de denúncia. Em maio é preso. Em início de 1790 é solto. Em 1794 muda-se para Portugal, retorna ao Brasil em 1795. Entre várias idas e vindas retorna ao Brasil com toda a corte portuguesa em 1808 e se instala no Maranhão até a data de seu falecimento em 1819, com 64 anos. Foi sepultado na Igreja de São Sebastião. Muito antes disso, logo após a morte de Tiradentes em 1792, já era apontado nas ruas pelo codinome com o qual entraria para a história: Silvério, o traidor. Disponível em: <http://www.bomsera.com.br/historia/301-joaquim-silverio-dos-reis-o-obscurito-uma-entrevista-com-edilson-matias.html>. Acesso em: 15 jul. 2013.

tempo, ser sepultado próximo aos altares era um privilégio que, aos crentes, asseguraria a proximidade com a santidade, e a consequente salvação da alma, daí a denominação de enterro *Ad Sanctos*. O terceiro verso diz que lá naquela sepultura está “encerrada” a traição, o que se compreende como sendo uma figuração relacionada ao sepultamento desse alguém reconhecido como o traidor da Inconfidência, Joaquim Silvério, o qual personifica a própria traição, paralelo comparativo também verificado por Cecília Meireles no seu livro **O Romanceiro da Inconfidência**, que constrói uma comparação poética entre o traidor de Tiradentes e Judas, o discípulo infiel de Jesus Cristo, sempre referido como um dentre os personagens arquetípicos da traição. Nos termos do poema, uma vez que o traidor está ali sepultado, por conseguinte também está ali encerrada “a traição” por ele impetrada. O túmulo, de todo modo, sepultou o traidor e materializa a sua Morte, tornando-se símbolo da mesma.

Do verso quinto ao oitavo, o poema faz uma volta ao passado, retomando a importância do silêncio das montanhas mineiras, do silêncio quebrado da conjuração mineira, “violado” pela traição e, tempos depois, simbolicamente restaurado pelo ambiente religioso onde foi construído o túmulo, no interior da Igreja. Do nono ao décimo nono verso, o poema constrói uma imagem que encena breve história da inconfidência, quando diz que nem mesmo todos as manhãs, tardes e noites que cavam sobre aqueles ditos ossos, sobre aquele túmulo, irão apagar o gesto daquele “dedo duro”, delator da conjuração mineira. Nos últimos versos são atribuídos os adjetivos que revelam o verdadeiro caráter do delator, que conforme o poema, além de prestigiado coronel de cavalaria, também era denunciante, contratador de impostos, doloso, fraudulento e falsificador. A Morte está configurada pelo próprio túmulo, que, além de encerrar os ossos do traidor, se encontra dentro do templo religioso. Tal fato representa o procedimento cristão, oriundo das tradições que foram trazidas pelos imigrantes da Europa e que influenciaram pensamentos e comportamentos em relação à Morte também nas Américas. Assim, entende-se que um rosto da Morte se configura por meio dos monumentos erguidos aos mortos.

4.2.2 Memória de morte no “Largo da Forca Velha” – monumentos ícones da morte

Integrante do livro **A cidade substituída**, o poema “Largo da Forca Velha” apresenta-se em estrofe única de 11 versos semanticamente portadores de uma essência histórica que permeia todo o tecido do poema, transmutada em versos deflagradores de imagens. Nos dois primeiros versos, um eu lírico contemplador do lugar nomeado pelo título, “Largo da Forca Velha”, volta-se para o passado e para as memórias desse lugar que nomeia o poema, e que

era ostensivo dos eventos de mortes, principalmente histórias de negros escravos condenados, cujos “senhores” tinham interesse em tornar suas execuções públicas e exemplares aos demais. Os primeiros versos logo indagam sobre “onde estão os enforcados”, homens negros outrora vitimados naquele cadafalso. E dá-se início à exposição de um dos inapagáveis eventos daquele antigo cenário de morte cotidiana:

LARGO DA FORÇA VELHA⁵⁵

Mas, onde estão
os enforcados de outrora?
 O sol da madrugada
 brilhou nos seus corpos,
a luz do último dia
morreu nos seus olhos,
 o gozo e a pena de viver
 se repetem nos outros.
 E não importa agora
 a justiça ou a injustiça que se fez (DOBAL, 2007, p. 195-196, grifos nossos).

A pergunta do primeiro verso é uma espécie de convite a “relembrar”. /Onde estão os enforcados de outrora?⁵⁶/. Um convite ao não esquecimento, por meio da retomada dos fatos de época remota, com a descrição de uma cena de morte que era comum naqueles tempos (versos 3,4 e 5): /O sol da madrugada/, /brilhou nos seus corpos/, /a luz do último dia/, /morreu nos seus olhos/. Em seguida, os versos 6 e 7 parecem remeter para um público especial que serviu de plateia, no caso, outros escravos, que poderiam, diante da cena, sentirem /o gozo e a pena de viver/, que no caso, /se repetem nos outros/, no caso, neles próprios. Estes “outros”, nos quais esse gozo e pena se repetem, poderiam ser os outros escravos, que permaneciam vivos, e que certamente experimentavam, no uso de todos os sentidos, a sensação de assistir ao fim do companheiro e ainda permanecerem vivos, porém, ameaçados pelo mesmo desfecho. Apesar de não haver rimas, há uma sequência de reiteraões da luz do sol, mostrada por meio do brilho dos corpos, e também por meio /da luz

⁵⁵ **Largo da Força Velha** - Conforme pesquisa, no centro daquela praça armava-se o cadafalso para a execução de negros escravos condenados. Os eventos aconteciam por ordem do Ouvidor Geral do Crime, desembargador José Francisco Leal, em 1815. Já em 1849, passou a ser chamada de Praça da Alegria, com certeza para tentar apagar os estigmas do passado. Sobre Josué Montello, escritor maranhense, escreveu **Tormentos no Largo da Força Velha** narrativa de ficção baseada em fatos reais, que conta a história de um negro muito forte que resistiu bravamente ao enforcamento: desatou o nó das mãos, tentou segurar-se na corda e contorcendo-se muito, em vão, lutou para desatar o nó, mas a morte o venceu. Disponível nos endereços:

<http://nossomaranhao.wordpress.com/2010/01/22/historias-dos-nomes-das-ruas-e-pracas-de-sao-luis> e
<http://www.guesaerrante.com.br/2006/1/20/Pagina674.htm> Acesso em: 2 set. 2013.

⁵⁶ Verso que parece dialogar com o poema “Profundamente” de Manuel Bandeira, analisado por Davi Arrugucci Jr. no seu livro **Humildade Paixão e Morte** (1990, p. 201 - 231): /onde estão todos eles?/ /-Estão todos dormindo/ / estão todos deitados/ / Dormindo/ / Profundamente/.

do último dia/, / que brilhou nos seus olhos/. No poema, a cena do cadafalso armado naquela praça é visualmente iluminada pelo sol e seus reflexos no corpo do homem negro enforcado, bem como também por uma “luz final” nos olhos deles. O cenário é de natureza quase teatral, levando o leitor a percorrer essa trilha histórica que impregnou de mortes aquela praça, de tal forma, que, séculos depois, as pessoas, tal como o poeta piauiense fez, rememoraram aquelas cenas de mortes degradantes. Os três últimos versos fazem uma reflexão a respeito das questões de justiça que envolviam aquelas situações e concluem que, não importa mais se o que fizeram era ou não injustiça, afinal, todos daquele tempo já se foram – tudo se fez. A morte figurada não se mostra em *persona*, pois ela é de um tipo que se mostra pelo brilho nos olhos daquele que está prestes a morrer. A figura que se pode propor é da Morte desigual, observando-se que, enquanto negros, aqueles homens tiveram que morrer publicamente porque não eram livres e viviam na condição de escravos, cujas vidas não lhes pertenciam e nem tampouco a morte.

Outro poema em que a representação da morte se faz em relação a um espaço histórico da cidade de São Luís, constitui-se em versos que tramam uma narrativa poética pronunciada pela voz ficcional de um fantasma.

4.2.3 Um exílio post-mortem em “Lamentação de Pieter Van Der Lay no Outeiro da Cruz” ou a Morte fantasma

No contexto das mortes em meio às guerras do Brasil colônia, tem-se outra configuração lírica da Morte bastante diferenciada no conjunto da obra poética doalana e que se constitui no poema elegíaco denominado “Lamentação de Pieter van Der Ley no Outeiro da Cruz” (2005, p. 199-200), o qual se constrói na forma de uma narrativa poética em primeira pessoa, em que o personagem poético é ao mesmo tempo narrador e sujeito lírico. Há um total distanciamento do poeta para dar voz ao personagem lírico que se apresenta de forma totalmente independente. A trama poética se desloca no tempo rumo ao passado e ao espaço histórico da cidade de São Luís do Maranhão. Percebe-se que o mote lírico-poético se dá a partir de uma visita a um monumento histórico existente naquela cidade, o qual foi erguido em homenagem a uma emboscada armada que culminou com a vitória dos brasileiros contra os soldados holandeses no século XVII:

LAMENTAÇÃO DE PIETER VAN DER LEY NO OUTEIRO DA CRUZ

Eu, Pieter Van der ley,
soldado da Holanda,

trazido até aqui
na luta santa contra os papistas,
mas, também movido
pelo sonho da aventura e da riqueza,
fui morto aqui numa emboscada
dos guerrilheiros do Brasil.
Fui morto aqui neste lugar
depois chamado Outeiro da Cruz
em memória desta emboscada.
E aqui me tenho para sempre.

Os meus derrotados camaradas regressaram.
Eu sou o filho pródigo que os pais nunca reviram.
A violência do sol, o peso das chuvas,
o tempo tropical não me desgasta.
Mas perdi para sempre o claro-escuro da Holanda,
os canais onde a água refletia as tabernas,
perdi as planícies onde o gado frísio
pastava na bruma,
onde o gado malhado
transformava em leite a pastagem gorda.
Aqui neste Outeiro da Cruz,
hoje envolvido,
hoje engolido pela cidade,
passam os que procuram o aeroporto e me deixam
as suas lições de bem partir, de mal partir.
Aqui por perto manobram os caminhões de refrigerantes.
Eu não parto. O meu refrigerio é apenas
esta brisa triste trazendo os adeuses do mar.

Eu, outrora chamado Pieter Van Der Ley,
espírito preso neste Outeiro da cruz,
cumpro uma pena interminável,
expio um pecado de que não me lembro.
O meu corpo de vinte anos,
depositado neste chão,
composição que se decompôs rapidamente,
o meu corpo me abandonou.
A minha pele clara, os meus olhos claros,
os meus músculos, os meus cabelos ruivos
me abandonaram.
E aqui me tenho: menos do que sombra.
Corpo etéreo, fantasma, alma penada,
que ninguém vê
que ninguém ouve,
que ninguém conhece,
neste exílio post-mortem (DOBAL, 2007, p. 199-200, grifos nossos).

Confessadamente, um dos favoritos do autor, que o declamou para um documentário produzido pelo cineasta Douglas Machado, **O Homem Particular**,⁵⁷ “Lamentação de Pieter

⁵⁷ MACHADO, Douglas. H. Dobal: **um homem particular**. Documentário produzido pela Trinca Filmes e Instituto Dom Barreto. Teresina: 2012, DVD, 70 min.

Van Der Ley”, é um poema longo, de 47 versos dividido em três estrofes, que narram liricamente, o episódio de morte daquele que se apresenta como um soldado holandês cujo nome compõe o título do poema e do qual é seu próprio “personagem poético narrador”, em primeira pessoa. Do ponto de vista de Emil Staiger, o poema se apresenta numa mescla de gêneros, pois pode-se perceber desde o tom lírico, quanto o épico ou mesmo o dramático.

A partir do longo título, o leitor é informado de que se trata de uma “lamentação”, termo substantivo que tem por sinonímia, pranto, choradeira, queixume, carpimento, elegia, dentre outros, cujo lamento pertence a alguém chamado Pieter Van Der Ley, e mais ainda, que essa expressão poética de natureza triste refere-se à memória de um acontecimento que, na trama do poema, ocorreu em um lugar chamado Outeiro da Cruz. A designação de outeiro se dá a um pequeno monte, elevação, ou colina, em que, no caso do poema, foi fincada uma cruz que motivou a trama lírica. Ao pesquisarmos, descobrimos que se trata de um monumento erguido em homenagem à expulsão dos soldados holandeses pelos brasileiros, numa datação entre 1642 e 1644⁵⁸, portanto, tempo de Brasil colonial.

Acontece que, do ponto de vista do eu lírico, vemos que o poema não se trata de uma homenagem a heróis brasileiros, senão, precisamente algo de efeito contrário: é um monólogo narrativo poético, cujo teor é o lamento desse personagem poético, um jovem soldado holandês que teria sido surpreendido e morto numa histórica emboscada que deu origem ao referido monumento, deflagrador das linhas poéticas.

Do primeiro ao oitavo verso da primeira estrofe, o sujeito lírico se apresenta como um soldado morto em uma emboscada e, portanto, tem-se a expressão lírico-verbal do pensamento de um morto – um fantasma⁵⁹ – noutras palavras, é a revelação do ponto de vista de alguém que esclarece que já não se encontra mais entre os vivos. Do nono ao décimo segundo verso, continua o sujeito poético dizendo-se depositado naquele local fatídico que leva o nome de Outeiro da Cruz, erguido em homenagem ao decantado episódio histórico.

⁵⁸Monumento evocativo da expulsão dos holandeses, onde uma inscrição relembra: “A TRADIÇÃO POPULAR CONSAGROU ESTE MONUMENTO À MEMÓRIA DOS BRAVOS QUE, AO MANDO DE MONIZ BARREIROS E TEIXEIRA DE MELLO EXPULSARAM OS HOLANDEZES DA CAPITANIA.30-IX-1642/21-IX-1642/26-I-1643/28-II-1644.”

Disponível em <http://www.saoluisdomara.xpg.com.br/paga.htm>. Acesso em: 7 jul. 2013.

⁵⁹ Edgar Morin no livro **O Homem diante da morte** (1997, p.133), aborda o tema “o duplo” na morte, nomeados como fantasmas, espíritos ou o conteúdo individualizado da morte. Para Morin, “a crença na sobrevivência pessoal com a forma de espectro é uma brecha no sistema e analogia cosmomórficas da morte-renascimento, [...],através da qual o indivíduo exprime sua tendência a salvar sua integridade além da decomposição. [...] Primitivamente, os espectros não saem do espaço dos vivos. Estes o sentem onipresentes: a atmosfera está impregnada de espíritos. [...] Conforme Morin (p.138) o duplo guarda os traços do seu último dia; portanto, para que se possa ser um *ghost* vigoroso, prefere-se morrer vigoroso.

Do décimo terceiro ao décimo quinto versos, a voz do “fantasma” lamenta a própria morte e a triste condição de não poder voltar à pátria dos seus pais, como um filho pródigo, afinal seu corpo foi ali depositado, encerrado para sempre. Do décimo sexto ao vigésimo primeiro versos, estão as “possíveis memórias” do sujeito do poema: o claro-escuro da Holanda, os canais, as tabernas, as planícies, o gado-frísio⁶⁰, a bruma, o gado malhado, a pastagem gorda – todo o cenário das terras de origem do soldado ali enterrado, ilustrações que o poeta imaginou para compor um “possível cenário” da terra natal daquele jovem.

Do vigésimo segundo ao trigésimo verso, o fantasma lírico descreve o lugar onde seu corpo foi depositado e que mudou ao longo dos tempos, tornando-se um local por onde todos passam e somente ele permanece: engolido pela cidade, somente passam por ali os que procuram o aeroporto e manobram os caminhões de refrigerantes. Todos partem, mas ele não mais partirá, afinal, foi retido pela Morte.

Na última estrofe, todos os versos resumem as “feições do jovem soldado no passado”, ditas por ele mesmo em sua lamentação de jovem morto: vinte anos, pele clara, olhos claros, cabelos ruivos, perfil agora resumido a um corpo etéreo, alma penada. A configuração da morte neste poema é do ponto de vista do próprio morto. Numa comparação que avança para além do gênero poesia, poder-se-ia dizer que o poema dialoga, nos limites do que se refere à voz do narrador morto, com a ficção realista de Machado de Assis em **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, prosa de ficção realista, em que o leitor se depara com a voz narrativa ficcional do próprio morto, e no caso do poema de H. Dobal, a personagem poética, alguém já morto, descreve-se a si mesmo como: “composição que se decompôs rapidamente”, cuja pele, músculos, olhos e cabelos o abandonaram, ou seja – restos funéreos, despojos, um esqueleto. Os quatro últimos versos resumem a configuração desse ponto de vista poético: um fantasma que ninguém vê, ninguém ouve, ninguém conhece. A voz lírica do soldado acrescenta que a sua morte é mais que uma morte, porque é um “exílio post-mortem”, uma vez que seu corpo jamais retornou à sua pátria de origem, estando condenado ao eterno exílio.

Rastreamos outro possível diálogo temático com o poema “Canção da Moça Fantasma de Belo Horizonte”, da obra de Carlos Drummond de Andrade, **Sentimento do Mundo** (1940), em que uma “moça fantasma” também é personagem narradora do poema em primeira pessoa. Mas, aquela trama é baseada em uma lenda urbana e a moça fantasma drummondiana não está presa ao túmulo ou a algum monumento e também não está

⁶⁰ Gado **Frísio-holandês** é uma [raça](#) de [gado](#) originária dos [Países Baixos](#). Antigamente grande parte do gado holandês era composto por esses animais malhados de preto-branco. Trata-se de uma raça de dupla finalidade, o que significa que são adequados tanto para a produção de [carne](#) como de [leite](#). Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%ADsio-holand%C3%AAs>. Acesso em: 9 dez. 2013.

poeticamente retida em um exílio *post-mortem* para sempre, porque ela sobe às nuvens. O poema tampouco aborda a morte heroica ou a questão da história dos povos invasores ou das terras invadidas. E se há mesmo algum diálogo, ele está no fato de enredar uma história de fantasma em primeira pessoa, o que na poesia lírica é situação bastante usual.

A buscar-se uma figuração da morte neste poema do balino, diríamos que esta se apresenta na condição de uma Morte sem rosto e sem aviso que surpreendeu aqueles que se pretendiam heróis de uma /luta santa contra os papistas/ e que, além disso, eram movidos por sonhos de riqueza, e os tiveram interrompidos naquela emboscada – dependendo da posição em o que o soldado se encontrava em relação aos seus propósitos, de um lado, pela Holanda foi um soldado que teve uma morte heroica, entretanto, do ponto de vista do exército brasileiro, foi um derrotado, e desse ângulo de visão, o que aconteceu foi a morte de um invasor, passível de tributo somente àqueles que o derrotaram ainda que numa armadilha. Vislumbramos que, neste poema, a Morte se mostra com duas faces: a Morte Heroica e a Morte Vilipendiada ou Desonrada, Maculada, Enlameada.

Mas há uma tônica social para o morrer em vários poemas de **O dia**, e **A Serra**, dentre eles alguns serão motivo do próximo tópico analítico.

4.3 Desenterro das ilusões sociais no poetar de O dia sem presságios e A serra das confusões

Em **O homem e a Morte**, Edgar Morin afirma que “a individualidade não está no mesmo nível para todos os membros de uma sociedade” (1997, p. 50), e desta forma, as diferenciações interferem, além do âmbito das relações de classes, nos níveis de consciência e horror à morte das pessoas. O estudo de Morin menciona o exemplo dos reis, os quais, sentindo-se “duplos” de Deus conservam a “certeza de julgamento dos deuses, da morada imortal”, mas, na literatura há exemplos em que, apesar de reis, em seus palácios, esses homens temiam a Morte. Na outra extremidade da realidade social, diz Morin, o escravo que “nem sequer se pertence”, ele também “perdeu a alma com a liberdade”, porém se espelha no modelo da individualidade do seu senhor. Complementa o estudioso, que “é dialeticamente que a angústia da morte e do direito à imortalidade vão se estender aos oprimidos, às mulheres e aos escravos, à medida que vão conquistando a propriedade de sua própria pessoa, [...] à superfície social”.

Impregnado pelos modos como as sociedades criaram diferenças, os poemas deste item abordam em seus versos, aspectos da liberdade e da compreensão da Morte nessa refrega

social representativa da Morte enfrentada pelos “conquistadores de terras” nas suas “sagas colonizadoras”.

Ainda observando aspectos sociais da Morte, segue-se poema que tematiza a Morte pelo aspecto da igualdade que se configura na cor dos ossos.

4.3.1 A brancura da Morte que aflora em “Os ossos”

Desfilam as figurações da morte na poética de H. Dobal, sempre acrescentando versões, adicionando “máscaras” para o “tema tabu na contemporaneidade”, tão recusado pela grande maioria das pessoas e tão prestigiado pela ousadia das artes. No próximo poema, do livro **O dia sem presságios** (1969), o incômodo se faz sentir desde o nome dado ao poema que é, imediatamente, vinculado à morte, uma vez que aos ossos humanos, em geral, somente temos acesso em situações de morte ou quando estamos “às margens” da mesma:

OS OSSOS

O que resta de um homem vive nos seus ossos
desenterrados por acaso. A limpeza
a pureza dos ossos sobrevive ao pecado
da carne alegre noutro tempo.

Os ossos sem raça:
no oitão da igreja num cemitério de escravos
dia a dia descansam
os ossos forros.

Nos túmulos da chapada,
onde os tatus cavam seus túneis,
no costume e na lei
o bisavô matador de padre
Um alguidar de cinzas:
como se nunca um nome os habitasse
se extinguem nos crematórios
os ossos. Seu poder branco.

Noutro tempo
o seu comércio de mistérios:
tão divididos tão distanciados os descendentes
se libertam de toda ligação com os avós (DOBAL, 2007, p. 90-91, grifos nossos).

Composto por cinco quartetos de livre medida, o poema “Os ossos” intriga o leitor, de imediato, pela abordagem do tema da morte despojada de quaisquer feições das carnes e, portanto, “descoberta”, afinal, quando senão após a morte, se expõem, limpos, “os ossos”? E que ossos serão esses? A quem pertencerão tais ossos? Mas, as estrofes não se detêm em

esclarecer a respeito da “propriedade” específica desses ossos, elas provavelmente tenham principiado a partir de alguma observação casual, propulsora lírica, que provocou a construção poética. O poema parece estruturar-se a partir de fragmentos: os ossos desenterrados, ao acaso, num cemitério de escravos. A cena provoca reflexões sobre a escravidão e nesse contexto, na outra face da questão, também causa o pensar sobre a liberdade que habita quaisquer ossos e leva o leitor, por inferência, a concluir que deveria “habitar” seus donos. Depois, como por distração ou fuga, os versos são estranhamente deslocados do sentido histórico-social da escravidão e dedicados aos túmulos na chapada e aos tatus⁶¹ cavando túneis, para, finalmente, alcançar a imagem do alguidar de cinzas. De um “salto” passa-se de um aspecto reflexivo para uma banalização proposital, geradora de ligações temáticas fragmentadas sobre a Morte. Avulta ao leitor que, em princípio, o poema parece ter sido gestado a partir do avistamento de “ossos que afloram à superfície da terra, num cemitério,” registro visual que faz elaborar reflexões sobre memórias despertadas, mas também sobre o que significam ou simbolizam tais ossos na sua brancura.

Os dois primeiros versos são reveladores e perturbadores ao anunciarem que /o que resta de um homem vive nos seus ossos// descobertos ao acaso/. Os versos expõem a crua realidade da espécie humana que, ao final do ciclo da vida, se resume ao conteúdo dos seus ossos, enquanto tudo mais será decomposição e retorno ao pó. Do ponto de vista do vocabulário alusivo ao tema, além do título, dentro dos versos a palavra “ossos” é repetida cinco vezes (versos 1, 3, 5, 8 e 16), reforçando a imagem do elemento fúnebre poetizado: /O que resta de um homem vive nos seus ossos/, /a pureza dos ossos sobrevive ao pecado/, /Os ossos sem raça/, /Os ossos forros/, /os ossos. Seu poder branco./. Para reiterar a ideia central do poema, seus versos narram cenicamente a imagem dos ossos que foram desenterrados e se deixam observar no seu despojamento das carnes e na sua limpeza, pureza e brancura (versos 2, 3, 5, 8, 16), e, além disso, o verso 16 alega o “poder branco” dos ossos, detalhe que poderia ser entendido como uma “inversão” criativa da expressão do movimento negro americano, no

⁶¹ O verso /onde os tatus cavam seus túneis/, ao que nos parece, é um fragmento deslocado e aleatório que enriquece a rede de pensamentos em que se sustenta o poema. Tal “elemento poético”, um tatu cavador de túneis, é encaixado na trilha do poema de natureza memorial e reflexiva, simplesmente pelo fato de estabelecer um diálogo sutil, sintonizado com o tema da morte. Acontece que é do conhecimento popular, a existência do tatu que come cadáveres, assíduos frequentadores do subsolo dos cemitérios. Tal informação não tem respaldo científico, pois conforme pesquisa, encontrou-se: “O **tatupeba** (*Euphractus sexcinctus* (L.)), também conhecido como **peba**, **papa-defunto**, **tatupoíú**, **tatu-de-mão-amarela**, **tatu-cascudo**, **tatu-peludo** e **peludo**¹ [...]”. É um animal notívago, solitário e **onívoro**, alimentando-se de uma vasta gama de plantas e animais, inclusive carcaças, [...]. Ocupa campos, cerrados e bordas de florestas, onde escava túneis para se esconder. É notória, na região do **cerrado**, a ideia de que o tatupeba se alimenta dos cadáveres dos cemitérios. [...] “Tatupeba” e “peba” são originários do **tupi tatu'pewa**, “tatu chato”¹. “Papa-defunto” é uma referência à crença popular de que a espécie se alimenta de cadáveres.[...]. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tatupeba>. Acesso em: 30 ago. 2013.

caso *Black Power* ou poder negro, porém há a possibilidade de que, pela alusão à brancura dos ossos e sua significação como ícone da Morte, a expressão seja um pensamento propositivo da existência do “poder da Morte”, contra a qual, nenhuma atitude humana alcança vitória permanente. Se alguma vitória houver, ela será transitória. Todavia, o poder branco também poderia estar relacionado à questão da raça branca, noutra conotação, entendida ou avaliada como um “poder branco”, porque, no Brasil, foram os brancos que tomaram para si, em meio a guerras e massacres o poder de se apropriarem das terras brasileiras, dividindo-as entre si e impondo sua cultura e seus costumes em detrimento das culturas e costumes dos habitantes nativos que se dividiam em vários povos. Outro aspecto que se destaca no poema é o fato de que tais ossos foram identificados como “ossos de escravos”, em virtude de se saber que, naquele lugar, existiu um cemitério destinado a eles. Entretanto, os versos complementam que aqueles ossos, com a morte dos seus donos, conquistaram uma liberdade que não tiveram em vida, realidade que se resume com a “notícia poética” da Morte como meio de aquisição desse “status de serem ossos iguais” a quaisquer outros, pois quando “desembaraçados” das carnes, todos os ossos são livres.

Na sinopse de leitura da primeira estrofe, os versos proferem verdades sobre a Natureza que simplifica todos os seres enquanto iguais a partir do que lhes resta e sobrevive à carne, no caso, os ossos e, por conseguinte, quando da concretização da Morte. O poema concebe que essa realidade se ajusta a todo e qualquer homem: após a morte, ainda que experimentados quaisquer pecados ou alegrias da carne, ao final restarão os ossos, “puros” na sua brancura.

Na segunda estrofe (versos de 5 a 8), as linhas do poema são direcionadas, mais abertamente, para um aspecto externo à morte, que é a questão do preconceito de cor ou raça, quando o eu lírico lembra que os ossos serão sempre brancos para quaisquer raças e afirma que os seres humanos, por dentro, todos têm a mesma cor, na brancura da cor dos ossos: /ossos sem raça/. Ainda na segunda estrofe, no segundo verso há referência ao local onde se encontravam esses ossos: /no oitão de uma igreja, num cemitério de escravos/. Neste lugar do poema, faz-se pertinente ressaltar que há vestígios de informações históricas acerca dos costumes de muitos séculos atrás, afinal, conforme relatam os estudiosos, a igreja era local onde costumavam ser depositados os ossos. Esta realidade, na Europa, era um costume desde os séculos do medievo. E ainda que houvesse uma espécie de “estratificação social” nesses depósitos de ossos nas igrejas, era dentro ou em torno delas que todos desejavam serem enterrados. Conforme estudos de Phillipe Ariès no livro **História da Morte no Ocidente** (2003) e também de José Reis, em **A Morte é uma festa** (1991), houve tempos em que as

pessoas queriam ser sepultadas nos templos religiosos católicos, pois elas acreditavam que a proximidade das suas sepulturas com o espaço sagrado e os túmulos santos lhes ofereceriam privilégios após a morte. Era, como já foi dito, a chamada morte *Ad sanctos*⁶² conforme definiu Ariès. Desta forma, os túmulos das pessoas da nobreza e elites concentravam-se próximos aos altares e, quanto menor o poder aquisitivo, o sepultamento se fazia mais afastado do altar. Neste quesito, no que se refere aos escravos, estes eram depositados no lado de fora das igrejas, mesmo que pagassem por outros privilégios, que iam desde os requintes do cortejo para o sepultamento ao número de missas, badaladas, dentre outros. No contexto do poema, o cemitério é de escravos e, portanto, lá seus ossos foram depositados sem reservas. Naquele cemitério, os ossos descansam livres, são /os ossos forros./⁶³ – o poema verseja acerca da Morte que liberta das diferenças e torna a todos iguais. Na trama poética, a morte é a “carta de alforria” para os ossos, que desta forma são denominados de “ossos forros”, em referência aos escravos alforriados. Subjaz aos sentidos dos versos, uma discreta ironia, afinal, de que serve a alforria aos ossos brancos de escravos? De que importa a brancura dos ossos para demonstrar a igualdade daqueles que já morreram submetidos durante suas vidas como se fossem seres inferiores? As constatações, certamente, carregam o propósito de levar o leitor a refletir sobre a história dos povos e seus erros, ao ignorar a condição humana como fator de igualdade, apesar da cor da pele ou das diferenças sociais.⁶⁴ Ilustrativo do contexto da escravidão, acerca dos cemitérios, conforme pesquisou o brasileiro João José Reis (1991), os escravos, ou ex-escravos, ainda que pagassem pelo enterro e exéquias, a eles eram sempre destinados lugares fora da igreja, em virtude da sua condição ainda implicar restrições no âmbito da Igreja mesmo e da sociedade.

A terceira estrofe do poema desloca-se da alusão ao cemitério de escravos e passa, sem mais avisos, a se referir aos “túmulos da chapada” e nestes, além do vocabulário específico temático da morte, os túmulos vinculam memórias relativas a ditos “costumes e

⁶² Conforme ARIÉS, Philippe (2003, p.38-42) *Ad Sanctos* era o enterro perto dos santos ou mártires da Igreja. “Na Idade Média ou ainda nos séculos XVI e XVII, pouco importava a destinação exata dos ossos, contanto que permanecessem na igreja, perto do altar da Virgem ou do Santo Sacramento. O corpo era confiado à Igreja. Pouco importava o que faria com ele, desde que o conservasse dentro dos seus limites sagrados”.

⁶³ **forro** lól -(árabe *hurr*, livre, puro, nobre, bravo) - *adj.* 1. Que teve alforria (ex.: *escravos forros*). = AFORRADO, ALFORRIADO, LIBERTO, LIVRE ≠CATIVO, ESCRAVIZADO, ESCRAVO; 2. que se libertou de algo. = DESOBRIGADO, LIBERTO, LIVRE. DISPONÍVEL EM: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=forro>. Acesso em 20/11/2013.

⁶⁴ CHIAVENATO, Júlio José, no livro *A morte, uma abordagem sociocultural* (1998), comenta acerca dessa suposta igualdade, e como historiador desfaz quaisquer dúvidas acerca da existência de uma igualdade social na morte. Pois, porque haveria tanta preocupação com enterros suntuosos, túmulos e honras fúnebres se afinal todos fossem são nivelados pela morte? Ele discorda de que todos são iguais diante da morte porque existem muitas dificuldades enfrentadas na trajetória dos despossuídos e às vezes, insuperáveis dificuldades às suas famílias e conclui que nas grandes cidades “há casos em que somente a intervenção da polícia faz as funerárias enterrarem os pobres” (p.54 e 55).

leis” que envolviam um certo bisavô “matador de padres”. Provavelmente, à deriva de lembranças, o poema contextualiza alguma memória transmutada em verso propositalmente dissonante. Afinal, a menção ao “matador de padres” somente deixa vislumbrar uma hipótese acerca de que também os padres, em algum momento de um passado conhecido pelo poeta, foram vítimas de matadores. Logo em seguida, deixando de lado a denúncia tão antiga, o poema, num olhar aparentemente “distraído” do eu lírico, segue para mencionar os túneis cavados pelos tatus, na chapada, os quais guardam alguma similaridade com os túmulos, pelo fato de serem escavados sob a terra. No cenário da chapada, os ossos encontrados recontam muitas histórias e do ponto de vista do eu lírico, o que mais se evidencia é a conclusão de que todos se aproximam pela igualdade dos ossos, na sua brancura.

Na quarta estrofe tem-se a imagem de /um alguidar de cinzas/ e em seguida os versos são a respeito dos crematórios como sendo o lugar onde os ossos são destituídos de identidade, perdem seus nomes e perdendo o “seu poder branco”, passam à condição de cinzas: não são mais brancos e não são ninguém, senão, simples pó. “O alguidar de cinzas”⁶⁵, citado no verso 13 deste poema “Os Ossos”, concebe a ideia do tipo de vaso que tem a função de urna funerária para um morto cujos restos mortais foram reduzidos a cinzas.

Na quinta e última estrofe, o poema remete a outro tempo em que os ossos dos descendentes, “comércio de mistérios”, foram afastados dos seus avós. Numa hipótese de leitura, provavelmente, o poema transmuta no cerne dos seus versos, outros vieses de histórias da escravidão, memórias coletivas de quando os negros eram comercializados e separados do seu povo. Nesse viés aberto, os versos podem se referir àquela cultura africana, em que “possivelmente”, os ossos seriam fonte de mistérios, além disso, esses versos lembram que os descendentes eram separados dos seus avós, ou se poderia dizer que eram “arrancados” dos seus familiares. É a trama poética transfigurada que vai se desvelando em hipóteses aos olhos do leitor, a partir de um simples osso descoberto num cemitério antigo, que traz de volta o contexto histórico, poeticamente representado em várias acepções, implicadas no cenário poético. Não é um poema que fala de ossos, mas os ossos são o poema, deles os versos emanaram. Os ossos não são apenas um detalhe na estrutura poética, eles constituem o âmago do poema, em torno dos quais os pensamentos a morte são desvelados, da mesma forma como

⁶⁵ “**Alguidar de cinzas**”, termo constante do verso 13 do poema “Os Ossos” foi, posteriormente, alçado a título de conto no livro de H. Dobal intitulado “O homem particular” (2002, p. 33). O poema além de ser utilizado em paratexto dentro da obra do poeta piauiense, faz uma curiosa transmutação de gênero que se inscreve perfeitamente no conceito de *Palimpsesto*, conforme Gerárd Gennete. Sobre este tema, a autora desta tese escreveu artigo intitulado “Mutações de Gênero na poesia de H. Dobal”, que foi apresentado em comunicação no evento CCHLA em Debate e publicado nos anais do mesmo, do Ano 2010.

um movimento espontâneo da terra os descobre e deixa-os na superfície, provocando reflexões transmutadas em versos.

Evocada pelos “ossos à flor da terra”, esta imagem figurativa da destinação final humana simboliza uma Morte que se mostra igual para todos, porém, veja-se que, quando ressalta que, pela brancura dos ossos, a morte traz a condição de igualdade para todos, esta afirmativa não deixa de ser uma opinião que se mostra atualizada, afinal, o poema confirma que, historicamente, havia a segregação comprovada pelo “cemitério de escravos”, porque naquele tempo os mesmos não eram admitidos como iguais, mas, apesar disso, os versos lembram que, uma vez despidos das carnes, os ossos desvelam que, na Morte, a igualdade é uma verdade irremediável. Outra figura da finitude se mostra na simples exposição de ossos – é o “poder branco da morte” que iguala a todos. Em termos de um agrupamento em categorias, esta abordagem da Morte comportaria em feições de natureza social ou filosófica. E com esses mesmo vieses possíveis, segue-se para outra representação que também se faz alusiva aos ossos.

4.3.2 A cidade orgulhosa e a hipocrisia da “Igualdade” nos cemitérios

Este poema remete à questão da igualdade encontrada na morte, assim como também o faz o poema “Os ossos”. Pertencente ao livro **A serra das confusões**, o poema revela um olhar crítico aos valores da sociedade que parecem encontrar “diferenças sociais” entre as pessoas, até mesmo na morte. O poema, ironicamente, desfaz o “mal entendido”:

IGUALDADE

No “Cemitério da Igualdade”,
a cidade orgulhosa se enterrava.
Guardava ali no mesmo chão
os soberbos e os humildes.
Guardava ali Demóstenes de Castro,
que em vida se qualificara
brasileiro, casado, proprietário.
E Romão Francisco de Jesus
que de seu teve doenças
e mais apenas
esse nome (DOBAL, 2007, p. 179, grifos nossos).

Nos dois primeiros versos, o eu lírico anuncia que no “Cemitério da Igualdade”, uma determinada cidade, adjetivada como “orgulhosa”, se enterrava. Ou seja, há um recurso de estilo, no caso, uma metonímia, pois, afinal, não era propriamente a cidade, mas eram os seus habitantes orgulhosos que jaziam ali sepultados. A construção se faz com ênfase no detalhe do

“orgulho da cidade” e desta forma, o leitor entende que é nesta particularidade que certamente a população se destaca em relação a todas as outras características possíveis, de tal modo que se supõe que essas pessoas deveriam significar um percentual bastante representativo para permitir essa adjetivação da “cidade enquanto orgulhosa”, assumindo assim um “defeito de personalidade” para todo aquele espaço representativo do grupo humano. Os versos elevam, assim, este detalhe, ao interesse do leitor, exatamente pela provocação da controvérsia quanto ao adjetivo “orgulhoso” que, ao final, conclui-se que se refere à cidade para, de fato, dizer dos seus cidadãos. Em seguida o terceiro verso traz o verbo “guardar” no sentido de “enterrar”, ou seja, o cemitério tem lá “guardados”, tanto os soberbos quanto os humildes. Afinal, todos se igualam quando estão mortos e sob a terra. No quinto verso novamente aparece o verbo “guardar”, no sentido de enterrar, sepultar, para constar que ali naquele cemitério, um nome surge “pomposo”, talvez de alguém de destaque, de um certo brasileiro, casado e proprietário, cujo corpo está “guardado” da mesma forma que está “encerrado” o corpo de uma pessoa comum e que não possuía nada de seu, além de doenças e um nome em que se destaca a fé religiosa de seus pais: Romão Francisco de Jesus. Apesar da seriedade que envolveria o tema, o poema pertencente ao grupo dos epigramáticos estabelece um toque de humor e uma leve ironia, quando afirma que o cidadão humilde somente tem como pertences seus, doenças e um nome. Conforme se pode ver, esse nome o qualifica como filho de alguém que é detentor de simplicidade e religiosidade, pois tem na sua composição três referências consagradas pela fé cristã, no caso, os nomes Jesus, Francisco e até mesmo Romão, que, neste último caso poderia estar homenageando um padre milagreiro dos sertões, “Padre Cícero Romão Batista”, ícone religioso do nordeste do Brasil. Em entrevista concedida a Halan Silva, no livro **As formas incompletas** (2005, p. 180) o próprio H. Dobal comenta sobre este poema: “Certo dia, um cemitério de Parnaíba espantou-me. Ele se chama “Cemitério da Igualdade”, logo numa cidade onde a divisão entre ricos e pobres é muito acentuada”.⁶⁶ Além do comentário do próprio Dobal, em menção ao sujeito poético “cidade orgulhosa”, contribui para a leitura do poema, a informação de que havia uma “animosidade” antiga entre os cidadãos de Teresina e Parnaíba, ao que comentam, em virtude da escolha da cidade de Teresina para capital do

⁶⁶ **CHIAVENATO**, Júlio José (1998, p. 51) comenta, pelo ângulo histórico, a respeito das diferenças de classe e culturas implicadas no morrer, cerimônias e cemitérios: “É sintomático que os cemitérios, enquanto se transformavam em ‘morada dos mortos’”, reproduzissem a geografia urbana e a arquitetura dos vivos. A mudança foi significativa e gradual: os pobres continuaram a ser enterrados em valas comuns, envoltos em panos, anonimamente, enquanto os ricos começaram a construir seus túmulos. Como se fossem casas, os túmulos situavam-se em ruas e mesmo bairros: os ricos eram enterrados nos lugares mais nobres, os pobres permaneciam na periferia e os absolutamente miseráveis, na vala comum. Tais informações oferecem a substância da fina ironia observada por Dobal no poema “Igualdade”, quando observa a brancura dos ossos, mas, contraditoriamente observa que se tratava de um “cemitério de escravos”.

Piauí. Contudo, a reflexão sobre a morte como igual neste poema destaca mais precisamente a condição social como motivo de discriminação e ironiza os ricos e orgulhosos pelo fato de descerem à cova da mesma forma que qualquer outro cidadão das classes mais pobres.

Ainda no bojo dos poemas de **Os signos** e **Ephemera**, divisa-se uma face da Morte que se configura a partir de um conceito que é vivenciado no mundo ocidental a partir do século XX, adentrando os dias atuais do século XXI.

4.4 O tabu da Morte⁶⁷ em **Os signos e as siglas** (1986) e **A serra das confusões** (1978)

No contexto do mundo ocidental, conforme informa Phillipe Ariès (*passim*) no livro **História da Morte no Ocidente**, na contemporaneidade do século XX, a morte passou a ser assunto evitado, por causar sentimento de mal estar e constrangimentos. Assim, conceitualmente observado em oposição ao tabu do sexo que deixou de vigorar, o tabu da morte passou a existir e mostrar uma das novas faces para a morte – a morte escondida, desconfortável nas relações em sociedade.

Essas características que identificam um determinado tempo, surgem, espalham-se, ou até mesmo nascem, de alguma forma, independentes em vários lugares no mundo, em momentos que são necessariamente aproximados (ainda que por vezes separados por lapsos cronológicos) e identificados em diferentes locais do mundo, caracterizando uma espécie de pensamento de um tempo ou conforme termo alemão *zeitgeist*⁶⁸ que significa espírito da época, espírito do tempo ou ainda, sinal dos tempos. Com este pensamento, segue-se em análise um poema do balino que representa o pensamento de um tempo e seu contexto.

4.4.1 A Morte de “hoje em dia”

Não fosse a costureira e característica polimetria dos versos do balianos, o poema “O Covarde” de **A Serra**, com suas três linhas, se assemelharia a um *haikai*, porém esses versos contam com dez e onze sílabas, afastando-se dos padrões daquele tipo de poema de origem japonesa. Entretanto, como a prática poética de H. Dobal quase sempre parte de alguma tradição que ele pretende experimentar e com elas inaugurar novas propostas, poderíamos

⁶⁷ **Tabu da Morte** é expressão cunhada por G. Gorer no artigo intitulado *The pornography of death*, publicado no livro *Death, grief and mourning*. Nova York: Doubleday, 1963. Significa que, em oposição ao tabu do sexo, é a morte que hoje em dia é tratada como coisa escondida. Atualmente, há “a supressão quase radical de tudo o que lembra a morte” (GORER, *apud* ARIÉS, 2003, p. 96).

⁶⁸ O *Zeitgeist* significa, “em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo”. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Zeitgeist>. Acesso em: 20 jan. 2014.

arriscar dizer que este poema é um exercício de *haikai* ao modo do balino, ou seja, com versos livres e brancos! E se pensarmos em termos do epigrama, a novidade que se instaura é o humor irônico, apesar do tema da Morte:

O COVARDE

Perseguido pelo pavor da morte,
Hércules de Sousa tinha um argumento:
– Hoje em dia quem é que quer morrer? (DOBAL, 2007, p. 182).

Este poema resume em seus três versos, uma brevíssima concepção do pensamento sobre a inaceitação da Morte no mundo contemporâneo, observada no desejo de eternizar a juventude ou perenizar a vida, ao tempo em que vai-se esquecendo do “findar-se”, evitando-se falar ou de alguma forma, recusando-se a estar próximo “d’Ela” e das suas manifestações. Representando este momento das sociedades, Dobal utiliza-se desta possibilidade poética de natureza epigramática, e apesar de falar sobre a Morte, que é um tema elevado e grave, da forma como fez em outros poemas epigramáticos, o poeta o faz com humor irônico. Os dois primeiros versos narram a história de um homem que temia a morte: /Perseguido pelo pavor da morte/ - percebe-se que havia uma constante tensão na vida desse homem porque ele se sentia perseguido pelo sentimento de pavor da morte. Sem motivos explícitos, no segundo verso, fica subentendido que alguém, sabendo dessa realidade, o provocava, a fim de vê-lo expressar-se acerca do que pensava ou sentia, pois afinal o poema diz que ele tinha um “argumento”, e isso demonstra que ele reagia a alguma provocação, externando seu grande medo: /Hércules de Sousa tinha um argumento/. No terceiro verso, previamente comunicado, mostra-se o argumento do personagem poético, que certamente partiu de uma realidade conhecida do poeta (no seu próprio “Mafuá de versos cotidianos”⁶⁹) e se faz na forma de uma pergunta: /Hoje em dia quem é que quer morrer?/. Além de provocar o riso cúmplice, a pergunta incita o pensamento do leitor a recuar ao tempo em que a morte era recebida com maior aceitação, afinal, conforme documentado no livro **História da Morte no Ocidente**, de Phillipe Ariès (2003), existiu um tempo em que a morte era de tal forma aceita com naturalidade pelas pessoas, que o estudioso a propôs como sendo a “morte domada”. Ou seja, quando o personagem do poema pergunta “hoje em dia, quem é que quer morrer?”, de certa forma, admite que existiu um tempo no passado em que havia uma aceitação da morte. Assim, o poema estabelece um elo reflexivo com o tempo em que existia esse sentimento de morte

⁶⁹ Utilizamos o termo “Mafuá de versos cotidianos” numa proposital alusão ao livro de Manuel Bandeira, “Mafuá do Malungo” que é também um livro que privilegia os versos epigramáticos e oferece ao leitor humor e sátira, nos poemas dedicados a temas banais, homenagens e correspondências aos amigos e familiares.

pacificada e em que as pessoas aceitavam a hora da morte em paz com seus familiares. Entretanto, quanto à menção à morte que está apresentada no poema, trata-se de uma morte conforme as concepções existentes a partir do século XIX em que as pessoas já se rebelam e se mostram inconformadas com a “presença da morte”. Desta forma, H. Dobal, captou no cotidiano pedestre de um indivíduo que se mostra de forma bastante comum, as ideias sobre a finitude humana nos tempos modernos com a expressão /hoje em dia [...]/ certamente para estabelecer oposição a outros tempos passados. A Morte, neste poema, não se apresenta em *persona*, mas no sentimento de “pavor” que ela provoca e na argumentação, que poderia ser entendida, por um lado, como ingênua, pois ele parece conceber que na atualidade, a vida é, obviamente, tão boa, que ninguém sequer admitiria a possibilidade de “querer morrer”, e por outro lado, poderia ser interpretada como se esse alguém conhecesse que houve um tempo em que as pessoas aceitavam a Morte. Porém, pelo tom de ironia, nesta leitura, optamos por entender que o “homem apavorado”, verdadeiramente, considerava a vida de hoje em dia tão boa, ao ponto de nem mesmo querer mais aceitar a ideia de morte. Numa tentativa de síntese, esta representação poética, quase imperceptível ao leitor menos atento, seria da Morte indesejada, contemporânea, levada a termo com humor irônico. E nessa mesma conotação, proposta em “O covarde” tem-se uma leitura do poema *Joggers*, nesse contexto atualizado de **Os signos**, que monta cenário de um cotidiano que se faz atual desde o século XX, invadindo o século XXI.

4.4.2 A corrida dos “*Joggers*” rumo à Morte ou a Morte desinventada (**Os signos**)

No universo das “cidades de concreto”, motivo de alguns poemas escritos por H. Dobal e veiculados na sua obra **Os signos e as siglas**, a partir da sua experiência de vida em Brasília, o poeta fez versos acerca de um aspecto da morte na contemporaneidade, que costuma ser identificado pelos estudiosos do tema como “o tabu da morte”. A manifestação do “tabu da morte”⁷⁰ é caracterizada exatamente pela recusa da finitude da vida e pela perda da espontaneidade em falar sobre esse assunto que passou a ser evitado, ignorado e, além disso, considerado morbidez e matéria inconveniente ou de mau gosto. As pessoas passaram a evitar falar nesse “assunto sombrio”, incomodativo, inoportuno, como se tal contingência

⁷⁰ Sobre o **tabu da morte**, Phillippe Ariès comenta no seu livro **História da Morte no Ocidente** (2003, p. 61) que “hoje é vergonhoso falar da morte e do dilaceramento que provoca, como antigamente era vergonhoso falar do sexo e de seus prazeres. Quando alguém desvia de você porque está de luto, está dando um jeito de evitar a menor alusão à perda que você acaba de sofrer, ou de reduzir as inevitáveis condolências a algumas palavras apressadas.[...] O decoro proíbe a partir de então, toda referência à morte. É mórbida, faz-se de conta que não existe; existem apenas pessoas que desaparecem e das quais não se fala mais. [...]”

não fizesse parte de suas vidas e por isso, além desse “ignorar a morte”, aconteceu que, nas últimas décadas do século XX, aumentou de forma significativa, a preocupação das pessoas com a aparência física e a obsessão por manter a juventude além do tempo convencional, de certa forma, negando-se a envelhecer e, portanto, recusando-se a admitir a velhice que aproxima da Morte. Nessa rejeição à morte, as pessoas construíram estratégias para conquistar mais saúde e longevidade, como cantam os versos do episódio poético, com leve ironia:

JOGGERS

No Eixão Norte
os corredores do domingo
buscam a desinvenção da morte.

Preparam-se
temendo mais a morte
do que amando a vida.
Preparam-se.
corpo são, a mente insensata,
o coração treinado vão passando insensíveis
aos mistérios gozosos do dia:
a luz e o vento da manhã,
a floração das mangueiras,
as mulheres
mulheres
mulheres

A vida vagarosa ultrapassa
os atletas do domingo.
a morte saberá encontrá-los (DOBAL, 2007, p. 258, grifos nossos).

O poema foi composto em três estrofes, sendo que a primeira delas apresenta um “motivo poético” que é observado à distância: são os *joggers*⁷¹ - pessoas que praticam corrida nos calçadões das cidades grandes, com vistas à conquista de um corpo mais saudável, emagrecer, ganhar ares mais joviais e mais vigor físico, ou seja, rejuvenescer, lutar contra a velhice e por conseguinte, de forma dissimulada, adiar os “ganhos da Morte”.

A primeira estrofe, de três versos, serve como espécie de argumento que vai se desenvolvendo ao longo dos versos da segunda estrofe. O local onde a imagem poética se

⁷¹ *Joggers* – corredores de jogging. **Jogging**, também conhecido como **Cooper**, é uma forma de atividade física em que o ritmo e velocidade da marcha são mais rápidos que na caminhada e mais lentos que ao correr. Foi uma atividade física bastante difundida nos [anos 70 e 80](#)¹, defendida pelo [médico americano](#) Kenneth Cooper como importante para a saúde. Esta prática consiste em trotar ou correr num ritmo lento. Apesar de não haver velocidade máxima para o Jogging², o valor de 9,7Km/h pode ser usado como referência.³. A intenção principal é aumentar a aptidão física do praticante de forma mais eficaz que na caminhada, mas com menos stress sobre o corpo se comparado a correr. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jogging>. Acesso em: 24 ago. 2013.

constrói é a cidade de Brasília, capital do país, onde o poeta residiu e trabalhou durante muitos anos, pois é no chamado “Eixão Norte” daquela cidade, que “os corredores de domingo” são avistados e, a partir deles, o eu lírico concebe a ideia de uma “busca pela desinvenção da morte”, atitude que teve seu ritmo intensificado no mundo contemporâneo, com uma grande demanda por atividades físicas e correlatos ao gênero, que prometem ganhos de saúde de uma maneira geral, inclusive, sob recomendação médica, mas também e principalmente, com preocupação relacionada ao ponto de vista estético. As pessoas passaram a praticar mais esportes e atividades físicas como investimento na qualidade da saúde, a fim de se manterem mais saudáveis inclusive na velhice, prolongando a vida. Mas, o poema segue acrescentando elementos e, na segunda estrofe, o eu lírico afirma, claramente, dos versos 4 a 6: /Preparam-se/. /Temendo mais a morte/ /do que amando a vida/. Porém, dos versos 7 a 9, as mesmas ideias são repetidas: /Preparam-se/. Ou seja, aquelas pessoas estão, recorrentemente, se preparando. Mas, /preparam-se/ para quê? Aquela afirmação – “preparam-se” - não tem seu complemento nesta oração. O leitor precisa desvendar por si mesmo o “para quê” da “preparação” daquelas pessoas. E desta forma, nesta leitura, entende-se que o propósito do poema se cumpre, assim como se cumpre aquela incógnita deixada por aquele verbo (preparar-se) naquele verso. A incógnita diz respeito ao “para quê” da preparação e é neste “preparar-se” que sugerimos residir o sentido do poema e a sua possível resposta. Entende-se que, ao tempo em que se preparam para ganhar saúde e prolongarem suas vidas, os *joggers* também se preparam para a Morte, uma vez que a vida é um eterno “preparar-se” para ela. Porém, são acrescentados aspectos que ainda não haviam sido mencionados – no verso 8 surge uma tensão: /o corpo são, a mente insensata/⁷² demonstram que o eu lírico avalia essa busca como uma insensatez, pois como prossegue nos versos 9 e 10: /o coração treinado vão passando insensíveis/ / aos mistérios gozosos do dia:/ Tais versos levam o leitor a compreender que do ponto de vista do eu lírico, aquelas pessoas que tanto “correm” ou treinam e que até conquistam um “corpo são”, por outro lado estão insensíveis aos “gozos da vida”, expressos, em fina ironia, como “mistérios gozosos” do dia, que a seguir são exemplificados nos versos 11 a 15: /a luz e o vento da manhã,/ /a floração das mangueiras,/ /as mulheres/ /as mulheres/ /as mulheres/. Numa proposição de leitura, as repetições do verso /as mulheres/ oferecem uma espécie de relaxamento à tensão do poema, provocando um efeito de leveza e humor ao mesmo, quando direciona o olhar do eu lírico

⁷² Este verso é uma distorção da célebre sentença dos romanos *Mens sana in corpore sano* (“uma mente sã num corpo são”) é uma famosa citação latina, derivada da Sátira X do poeta romano Juvenal. No contexto, a frase é parte da resposta do autor à questão sobre o que as pessoas deveriam desejar na vida. A ironia está na mudança de sentido. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Mens_sana_in_corpore_sano. Acesso em 15/12/2013.

masculino às mulheres praticantes do esporte. Mas, também demonstra um tom de leve ironia, como, se ao dizer /as mulheres/ /mulheres/ /mulheres/ fizesse uma espécie de crítica às mulheres que, quase sempre, são as que mais se dedicam aos cuidados com o corpo. Todavia, numa interpretação mais corriqueira, poderíamos dizer que os versos apenas alertam para o fato de que, ao invés de gozarem a vida e seus encantos, aquelas pessoas se dedicam, empenhadas e esperançosas, a enfrentarem a inevitabilidade da Morte, o que por outro lado, de uma forma mais desencantada, implica dizer que “elas” perdem o tempo em que poderiam usufruir dos prazeres da vida.

Na última estrofe, resumida a um terceto que retoma a tradição dos sonetos, pois se apresenta numa espécie de “chave de ouro”, é recuperado o sentido do conjunto do poema que é concluído com os versos de número 17 ao 18, vaticinando que /a vida vagarosa ultrapassa/, /os atletas do domingo/. Há semelhanças ou uma espécie de analogia com a descrição de uma corrida no poema, de certa forma velada: os atletas /preparam-se/, /preparam-se/, depois são ultrapassados pela vida, e por fim a Morte irá alcançá-los, ou seja, não adianta que “eles e elas” se preparem, pois “Ela” sairá vitoriosa. Então, se a “vida vagarosa” vai além daquilo que os atletas conseguem alcançar, no último verso é a vida que é vencida, quando o poema resume nas suas últimas linhas que /A morte saberá encontrá-los/. Numa leitura, vê-se que o eu lírico coloca às claras as intenções dos *joggers*, qual seja, driblar a Morte por meio da busca da longevidade, conquista da saúde e da juventude. Entretanto, no último verso, o poema assevera que contra aquela Morte não há recursos, pois, /ela saberá encontrá-los/, afinal, contra “ela” não há salvação. Em termos de representações dobalinas para a Morte, o que este poema pode acrescentar ao rol de figurações observadas nos poemas do piauiense é uma face da Morte sempre vencedora nas competições pela “longevidade” e “juventude”, que pode ser agrupada numa categoria de representações da contemporaneidade.

Contudo, o olhar lírico dobalino também se dirige ao entorno das vivências humanas e desvela representações da finitude na expressividade da Natureza.

4.5 A morte cotidiana da natureza em Os signos e as siglas – 1986

4.5.1 Um grito de flor - o vermelho da vida contra a brancura da Morte

No conjunto do livro **O signo e as siglas** (1987), cujos poemas se apresentam, visivelmente, mais concisos em número de versos e principalmente em número de sílabas desses versos, sugere-se que tais elaborações demonstrem a pressa inerente ao cotidiano da

cidade que se faz incorporada ao olhar lírico, impregnando os poemas de representações dos sentidos do “ser urbano” com pouco ar livre, notória economia de palavras, fôlego mais curto e frequentes elaborações de paisagens de concreto emblemáticas do universo urbano cosmopolita. Neste poema em que a presença da Natureza equivale à presença dos gerânios⁷³ vermelhos contra o branco de uma parede, o sujeito da narrativa poética é essa flor, que se expressa pela sua cor e por um “estranho grito de flor” que afinal, mostra que a Morte se cumpre, juntamente com a vida. Nesta leitura, o poema traz alegoricamente, as flores muito vermelhas, significando o amor/vida e a parede muito branca representando a Morte:

GERÂNIO

Junto à parede
os gerânios fenecem
Cumpriram-se.
 Revelaram o vermelho.
 Foram gerânios
 no pé da parede:
Um grito de amor contra a brancura da morte.
Ich liebe dich.
Ich liebe dich
 Perderam-se.
 A tarde, sem movimento,
 contempla o seu murchar (DOBAL, 2007, p. 219, grifos nossos).

Logo de início, uma imagem de fenecimento se mostra representada por gerânios que se exibem diante do olhar observador do eu lírico narrador do poema: /Junto à parede/, /os gerânios fenecem/. Um verbo solitário que representa o terceiro verso, na terceira linha, resume toda a cena: /Cumpriram-se/. Então o leitor é convidado a captar a síntese dos três pequenos versos, e numa possível leitura o levará a compreender a mensagem ali contida: os gerânios que ali estavam, junto à parede, inevitavelmente /cumpriram-se/ na sua missão natural, que certamente, era ser flor por algum tempo e depois fenecer, assim como tudo na natureza. E o poema segue incrementando detalhes no quarto verso: /revelaram o vermelho./, /foram gerânios/, /no pé da parede/.

Nos versos seguintes, abre-se espaço para o anúncio de uma representação expressiva do amor: os gerânios, com seu vermelho, representavam /um grito de amor contra a brancura da morte/, enquanto a parede branca expressava essa morte que estava sempre ali, enorme, por

⁷³ **Gerânio** - s.m. Os gerânios são originários da África do Sul e da Austrália, muito cultivados nos países temperados e subtropicais, onde se tornaram subespontâneos. Os gerânios silvestres são conhecidos popularmente como gerânios brasileiros. As variedades cultivadas nos jardins, vasos e jardineiras são variedades importadas da Europa: o gerânio, o gerânio-rosa e o *gerânio-sanguíneo*. Disponível em: <http://www.dicio.com.br/geranio/>. Acesso em: 5 nov. 2013.

detrás da flor. O sétimo verso, que anuncia o grito é o que mais se alonga, num dodecassílado ou alexandrino – esse alongamento do verso dá-lhe um destaque, oferecendo expressão maior para o amor que grita por meio daquele vermelho contra o branco. Os versos constroem uma imagem plasticamente concebida: gerânios, vida (vermelha, sangue), muro, morte (branca). Nos versos 8 e 9 é mostrado o grito que se repete, mas, é um grito em alemão, conforme diz o verso 7, um grito de amor: */Ich liebe dich/, /Ich liebe dich/*, que traduz-se para o português como */Eu te amo/, /Eu te amo/*. A imagem em que os gerânios revelam seu vermelho representa a realização poética desse grito de amor. Na segunda estrofe, outro verso simplifica-se num verbo que a tudo resume: */perderam-se/*. Assim, percebe-se que “os gritos vermelhos dos gerânios” perderam-se, ou seja, foram em vão, pois fenecem diante da “brancura da morte”, estampada no muro. Nos versos 11 e 12 um novo sujeito, a tarde que se encontra imóvel diante de tudo, somente contempla o murchar dos gerânios.

A cena poética se aproximaria da arte fotográfica, não fosse um suposto “grito dramático” de amor que essas “flores sensíveis” deixam escapar na hora do fenecimento. Às raias das artes surrealistas, o cenário poético exhibe a imagem de gerânios vermelhos, em contraste ao branco da parede, porém o que há de estranho é o referido “grito de amor” que as flores repetem. A morte neste poema se configura como a implacável missão da natureza que se cumpre dia-a-dia, ininterruptamente. E assim como em outros poemas, a exemplo de “Os Ossos”, ao invés de noite e trevas, a Morte apresenta-se silenciosa, na cor branca, dando leveza à sua ação que se faz naturalmente.

No mesmo contexto da face da Morte que se exhibe na natureza, enreda-se o poema a seguir, “A resposta” que se unirá à proposição feita no poema “Gerânio”.

4.5.2 As alvíssaras da tarde como “A resposta”

Considerando-se a pequena extensão dos versos do poema “A resposta”, compostos entre duas a seis sílabas, e as três estrofes que o conformam, ao todo, como mais uma peça poética de perfil resumido em sua disposição na página, poderíamos categorizá-lo como mais um poema de natureza epigramática, dentre os muitos no conjunto poético do balino. O título informa ao leitor que o teor do poema trata de alguma “resposta”, e percebe-se na primeira leitura que esta “resposta” se configura em mais uma expressão da natureza, a partir dos sujeitos que, no início de cada estrofe, se apresentam:

A RESPOSTA

A tarde traz
A poeira do vento.
Traz o crepúsculo
 Cortando o vermelhão
 Das espatódias.

O verão traz
 Os seus limites:
 O sol a sombra
 Os grilos
 Cortando o silêncio.

A tarde traz
As alvíssaras da morte (DOBAL, 2007, p. 234, grifos nossos).

Nos dois primeiros versos, o sujeito é a tarde, que, quando vem, traz a poeira do vento. A tarde propriamente já implica o esgotamento das horas do dia, no esmaecimento da cor do sol, numa simbólica e repetida morte do dia. Além disso, ela traz o elemento poeira, que é recorrentemente apresentado nos poemas dobalinos como espécie de ícone da morte, remetendo à ideia da “volta ao pó” de origem bíblica. Apesar do ponto final no segundo verso, o terceiro verso segue no mesmo raciocínio, elencando as coisas que a tarde consigo traz. Então, após a poeira, a tarde oferece-nos o crepúsculo que, por sua vez, “corta” com os seus tons, o vermelhão das espatódias⁷⁴. Provavelmente porque, ao entardecer, o sol traz consigo as sombras que irão esconder as cores com a chegada da noite. E assim, o “vermelhão” perderá sua plenitude enquanto cor viva e “gritante”. Na segunda estrofe, o sujeito não será mais a tarde, pois o verão assumirá esta função e os versos dizem que ele trará os seus limites: /o sol a sombra/, /os grilos cortando o silêncio/. Desta maneira, vê-se que a tarde é uma limitadora e nela aparecem dois dos seus aspectos: o sol e a sombra, os quais mostram as duas realidades, um dos lados oferece sol e do outro a sombra, na qual os seres buscam refúgio e abrigo. Quanto aos grilos cortando o silêncio, eles são sujeitos que compõem o cenário da tarde e do verão, insurgindo-se como uma manifestação obstinada de vida que se faz presença pelos sons que emitem, ainda que seja ao longe e que, provavelmente, não se avistem os emissores de tais sons, em virtude da sua característica pequenez. Na terceira estrofe, repete-se o primeiro verso do poema, /A tarde traz/, quando novamente a tarde assume a posição central no poema para dizer que o que ela traz, em ritual diário e solene, são as “alvíssaras da morte”. Despertado o leitor à realidade que o poema

⁷⁴ **Espatódia** - árvore exótica muito comum no paisagismo de espaços públicos no Brasil. Floresce durante o verão. Suas grandes **flores vermelhas** deram origem ao nome vulgar de “bisnagueira”. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Espatodea>. Acesso em: 11 nov. 2013.

anuncia e ciente de que essas “alvíssaras” são notícias, anúncios, mensagens de morte, o poema conclui que a tarde simboliza esses anúncios, que foram antecipados e que configuram a chegada do final de um dia ou de outra realidade que se queira comparar. Assim, a tarde que traz as alvíssaras da morte, assim o faz porque a cada entardecer verifica-se, dá-se ou aproxima-se o final de alguma coisa, nos exemplos do poema, o entardecer traz poeira, crepúsculo, redução das cores, a sombra, e até o “cri-cri-lar” dos grilos. Neste poema, a tarde é uma clara configuração da Morte que se repete todos os dias, talvez, numa leitura, encerre a proposta de consubstanciar uma “espetacular lembrança diária” de que tudo “entardece”, tudo declina e morre, daí a conotação de “alvíssaras da morte” ser tão oportuna.

No âmbito das figurações do universo da Natureza além do fator humano, percebe-se que o cenário se amplia aos horizontes diários do cotidiano que significam a presença das Mortes diárias.

4.5.3 Os incessantes avisos do “Crepúsculo”

Do livro **Os signos**, cuja construção sabe-se que privilegia o modo epigramático, o poema a seguir se faz em curtíssimos versos que condensam, desde o título, um cenário imagético e sonoro de um “crepúsculo”, numa breve e aguda representação desse fenômeno natural que se realiza em tempo tão exíguo quanto o poema sugere:

CREPÚSCULO

Silencioso

Solitário

Sinistro

Um sol-poente

Celebra o suicídio da tarde (DOBAL, 2007, p. 255, grifos nossos).

O poema tem somente uma estrofe, na contumaz concepção do balina, em versos polimétricos e brancos. Porém, percebe-se que há uma musicalidade interna, que se elabora por meio da repetição do som /s/ em todos os versos. Esse som sibilante se faz reiterativo do convencional sinal sonoro /s/ comumente utilizado ao se pedir silêncio. No caso destes versos, os três primeiros foram sintetizados em três adjetivos: /silencioso/, /solitário/ e /sinistro/. Iniciado pela instauração do silêncio a partir do adjetivo /silencioso/ (verso1), o poema segue corroborando esta ideia que vem a seguir complementada por informações que se somam nesse propósito de construir um silêncio ou mesmo um pedido de silêncio, desses pedidos que se fazem acompanhar pelo gesto de aproximar o dedo indicador aos lábios

enquanto pronunciamos o som fricativo sibilante /s/. As palavras “solitário” e “sinistro” (versos 2 e 3) sibilam convocando ou pedindo o silêncio anteriormente instaurado pelo primeiro verso. No verso 4 /Um /s/ol-poente/ entra em cena, prorrogando o efeito do som sibilante /s/, e por ser “poente”, pode-se considerar que está implícita a nossa compreensão do senso comum de que o movimento da terra em relação ao sol faz com que percebamos “o ilusório percurso de declínio do sol”, que imaginamos mover-se para logo sumir ou, plasticamente, “morrer” por trás da imaginária linha do horizonte. No quinto verso, ainda reiterando o som /s/ do silêncio, complementa-se a cena poética, quando esse sol poente, /c/elebra o /s/ui/c/ídio da tarde/. A ideia do suicídio da tarde, que se elabora cenicamente pelo mergulho do sol, nas profundezas do poente, complementa a imagética do poema. Noutras palavras: no silêncio, um sol poente, solitário, de forma sinistra, suicida-se numa celebração ao final da tarde. Essas tardes de ocaso, poeticamente prestigiadas por H. Dobal, são simbolicamente, uma reiteração diária da ideia de morte, numa das lembranças mais constantes de que tudo tem um começo e um final. Na obra poemática dobalina, as tardes são sempre silenciosas e paradas, raramente é quebrado seu completo silêncio pelo canto de algum pássaro. Assim, “O Crepúsculo”⁷⁵ sintetiza a significação das tardes em quase toda a obra dobalina, consolidando, no entardecer silencioso, a morte diária do tempo e de tudo, num eterno retorno cíclico. O suicídio representa a morte voluntária, pois o sol, solitário, silencioso, “espontaneamente”, “morre” todos os dias do ponto de vista do nosso senso comum e pedestre. O crepúsculo, então, é a própria figuração da Morte neste poema.

No bojo das concepções para a Morte em **Os signos**, encontra-se um poema que suscita, ao mesmo tempo, o vislumbrar de uma face para a construção do morrer numa sociedade capitalista, mas também o entendimento do já comentado herói da modernidade concebido por Baudelaire, como se desenvolve no item a seguir.

4.5.4 A subvida como demonstração do perecer nos “Proletários” (1986) ou o “herói da modernidade”

Segundo W. Benjamin (1983), a obra baudelaireana revela um projeto visível em prol dessa metáfora do “herói da modernidade”, pois no trabalho do poeta era perceptível a preocupação com todos os seus detalhes. O herói de Baudelaire tinha como virtudes o despojamento de quaisquer riquezas, inclusive, o poeta limitava-se a percorrer as ruas que lhe

⁷⁵ **Crepúsculo** no sentido figurado se refere a decadência, declínio, ocaso. Conforme Dicionário Aurélio da Língua portuguesa, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

ofereciam a matéria para seus poemas – era a representação da “conquista das ruas”. O herói da modernidade saiu da escrivaninha e com precárias condições tanto físicas quanto espirituais, emocionou-se com o espetáculo da população e dizia que:

Era impossível não ficar emocionado com o espetáculo desta população doente que engole a poeira das fábricas, que inala partículas de algodão, que deixa penetrar seus tecidos pelo alcaide, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à realização das obras-primas. [...] (BAUDELAIRE, 2005, p. 13).

Vê-se que Baudelaire, mergulhado no universo das ruas, diagnosticou que os males da modernidade estavam intimamente relacionados às questões do mundo do capital e do trabalho, na medida em que o próprio trabalho era condição de morte para muitos que aceitavam perder a saúde quando a ele se submetiam, ou seja, o trabalho, de certa maneira, era uma forma suicídio.

Em um possível deslocamento de leitura de realidade, tem-se o “herói trabalhador da construção de Brasília” no poema do balino, que observou naquele contexto as nuances desse herói “coberto pelo pó” que se arrisca no dia a dia, e depois da cidade construída, passa a viver na sua periferia, nas ditas cidades satélites. Então, do livro **Os signos e as siglas** (1986), dividido em três estrofes de versos em que predominam a redondilha maior, o poema “Proletários” oferece como objeto poético não uma individualidade, mas a representação poética de uma classe de pessoas que recebe várias adjetivações. No título, é anunciado que o tema poético são os proletários, contudo, dentro do poema surgem outras designações:

PROLETÁRIOS

Na luz do plano-piloto
na paisagem calculada
na pobreza proibida
de poluir a cidade.

Vêm: de todas as batalhas
das cidades-satélites
da vária desfortuna
dos sertões, das montanhas,
dos campos esgotados.

Não são fantasmas diurnos;
são os camelôs da vida
os boias-frias urbanos
os sub-zeros que nem
a morte vai redimir (DOBAL, 2007, p. 257).

O título noticia que os versos dizem respeito a uma determinada categoria social, que é composta pelos totalmente pobres, os proletários, aqueles que somente têm a sua força de trabalho para sobreviver e que a vendem àqueles que detêm os meios de produção no mundo capitalista. Na primeira estrofe apresenta-se o lugar onde se desenvolve a temática poética. Tudo acontece /na luz do plano piloto/, e, portanto, é conforme dizem os versos, /na paisagem calculada,/ /na pobreza proibida/ /de poluir a cidade./ que o poema se enreda. Portanto, o poema oferece a localização precisa desses proletários, motivo do poema, trata-se da cidade de Brasília, capital do Brasil, uma vez que a designação de plano-piloto que incorpora o verso é largamente conhecida como o projeto de construção da Capital Federal, dividida em setores designados para finalidades específicas: administração, comércio, moradia, lazer, etc. Mas, o poema deixa entrever que há uma população que é considerada “problema” em meio à paisagem funcional de Brasília - são aqueles que se caracterizam pela pobreza e por poluírem a cidade – os residentes nas cidades satélite que foram proibidas de ser assim chamadas, por meio de Decreto em 1998. A lei, sentenciosamente, tentava impedir a visualização da realidade pobre que se espalhava, mas não vigorou na prática e as cidades periféricas continuaram a ser chamadas satélites e a “inchar” demograficamente, ao receber populações de imigrantes e as gerações descendentes dos seus primeiros habitantes. Ao que parece, nessa paisagem calculada, que culminou por receber pessoas pobres de todos os cantos do Brasil, a pobreza tornou-se problema e as cidades satélite se tornaram apêndices indesejáveis. No intuito de descaracterizar a margem social em que viviam esses proletários, essas regiões passaram a ser denominadas de áreas administrativas. Conforme dizem os versos, aos olhos dos administradores, a pobreza era agente poluidor da cidade, e deveria se restringir ao seu “espaço de exclusão” naquela cidade planejada. Uma cidade fez-se construída para ser “limpa da pobreza”, mas a realidade foi se incorporando ao projeto, de forma irremediável.

Na segunda estrofe, o eu lírico desloca o olhar da cidade, transferindo o foco em direção aos sujeitos proletários que, ao que parece, são de diversas origens: /das cidades satélites/, /da vária desfortuna/, /dos sertões, das montanhas/, / dos campos esgotados/. A partir das informações, vê-se que os versos nos permitem conhecer que neles se trata de pessoas oriundas de lugares periféricos, ou seja, “das margens” daquela sociedade: as cidades satélites são exatamente a exclusão do grande centro; e o termo “vária desfortuna” amplia a problemática para qualquer destino mal sucedido ou infeliz; os sertões, bem como as montanhas são lugares comumente mais ermos e de natureza mais difícil para o acesso das populações; e os campos, adjetivados como esgotados, representam a escassez, a falta, a desesperança, pois, se um campo está esgotado, não há mais produção, não há vida e nem

perspectiva para aqueles que lá habitam. Então, esses povos migram para outros lugares, em busca de melhores condições de vida, e chegando à cidade grande, ela os recebe, mas, em geral, na sua periferia, ou seja, à margem da sociedade.

A terceira estrofe começa negando que essas pessoas sejam fantasmas do dia e, logo vem à tona a sugestão de que já existia essa comparação que é contestada pelo poema. Os versos, talvez, aludem ao aspecto de quase mortos daquelas pessoas, em decorrência do cansaço, do esgotamento ou talvez da imagem dos corpos cobertos pelo pó das construções, que no começo da cidade, comenta-se⁷⁶, costumavam compor o cenário das obras de engenharia, dando-lhes feição fantasmagórica. Em seguida, os versos afirmam que eles são camelôs da vida, e como os camelôs são, caracteristicamente, pessoas que vendem os seus produtos, anunciando-os em voz alta, estes versos sugerem que estas pessoas, antes ditas fantasmas, seriam vendedores, mas a ambiguidade está no produto que comercializam: se eles são “camelôs da vida”, esta expressão pode simplesmente dizer que são quaisquer camelôs, gente comum, mas, também se pode entender que os camelôs “vendem vidas” e que, portanto, o que vendem são suas próprias vidas, na medida em que vendem sua força de trabalho e como mão-de-obra dedicam suas forças e suas vidas. E se supomos que essas pessoas são habitantes das periferias e “vendedores da vida”, nos versos 12 e 13, encontram-se mais duas designações para elas: numa alusão aos boias frias do mundo rural, essa gente se transmuta nos boias frias urbanos (nesse deslocamento, eles já estão no espaço urbano, para onde sequer foram lhes buscar para trabalho, mas foram eles, que por conta própria, para lá se deslocaram, certamente pensando em melhoria de vida) e no penúltimo verso do poema eles recebem outro adjetivo degradante - eles são /os sub-zeros que nem/ /a morte vai redimir/. Assim, no poema surge uma categorização que atribui um nível humano abaixo de zero para designar a condição das pessoas proletárias objeto do poema – são sub-zeros. Mas, o mais grave é a conclusão do poema no seu último verso, pois a condição sub-humana dessa gente, conforme declara o eu lírico, nem a morte irá redimir. Noutros termos, à condição proletária dessa gente, nem mesmo a Morte, que no passado mais remoto era aceita para a libertação e remissão de pecados, dará solução. Do ponto de vista do poema, nem mesmo pela morte será concedido perdão, o que neste quesito faz surgir uma dúvida acerca de quem “não deveria” ser agraciado com o perdão – se seriam mesmo os proletários, a serem julgados pelo fato de serem pobres e perpetuarem a pobreza na “cidade irreal” ou se os administradores da cidade,

⁷⁶ Informação obtida em entrevista a Maria Wilsam Rodrigues Bezerra, professora e advogada, piauiense, que residiu em Brasília por muitos anos, trabalhando como funcionária do Ministério de Educação e Cultura. Desse período, pelo convívio com os brasilienses e por observações particulares ela colheu as informações que compõem a análise.

seus governantes, que não respeitaram aquelas pessoas trabalhadoras como iguais na sociedade.

Desta forma, o poema, além de lembrar a Morte-redentora, que vem para sanar as dores e os males, dá vez a essa outra face da Morte, que não depura, que não redime, que não leva para aquela conhecida “boa morte”, pois a condição social proletária sequer permite que pela Morte, alguém possa desembaraçar-se dela. Esta estranha figuração da Morte que não redime, está acima das “gerências e interferências” da “metafísica do outro mundo”, e novamente, tem-se uma máscara que se fez especial para os homens na extrema pauperização avultada pelos contrastes sociais. O pauperismo já se mostra como estágio ou condição de Morte em vida.

Contudo, a cidade é espaço onde se exibem muitos rostos para a Morte na poética do balcão e eis que no poema “Matadouros”, num jogo de palavras, os versos aproximam o homem das cidades de um tipo de “rebanho urbano” proposto por Dobal, conforme leitura do próximo poema deste *corpus* de análise.

4.5.5 A solidão que mata os rebanhos em “Matadouros urbanos”

A designação do poema “Matadouros” adverte ao leitor de que a trama poética deverá versar a respeito de algo a respeito da morte de animais em abatedouros. Entretanto, numa primeira leitura, este anúncio não se confirma, porque os versos nada dizem a respeito de animais em matadouros propriamente, ao menos não conforme são mais comumente conhecidos. Entretanto, de certa forma, desestruturando momentaneamente o título, a solidão⁷⁷ na cidade é que se faz tema e se destaca, oferecendo, portanto, uma nova conotação que deverá se confirmar ao longo das releituras do poema.

MATADOUROS

Show-room de solidões,
a cidade expõe os seus ângulos,
dispõe os seus desejos
na tarde geométrica.

No silêncio do domingo
há um céu despovoado.
um espaço, um destino

⁷⁷ Edgar Morin, no livro **O homem e a morte** (1997, p. 39), cita Lévy-Bruhl, quando este diz na sua obra *Carnets* (Cadernos) que “Viver é justamente pertencer intimamente a seu grupo”, “vivos ou mortos, os membros do clã pertencem intimamente ao grupo, ao clã”, “a participação do indivíduo no corpo social é um dado imediato contido no sentimento que ele possui de sua própria existência”. Assim, isolados dos seus grupos, os seres consumam um estado de morte.

que os prédios não preenchem.

Na solidão dos logradouros

a cidade se ausenta:

como se aqui morressem as multidões (DOBAL, 2007, p. 240, grifos nossos).

O poema traz dois quartetos e um terceto, com a contumaz característica da liberdade métrica e sonoridade interna dos versos dobalininos. Na primeira estrofe o sujeito é a cidade, que logo no primeiro verso é descrita como sendo um */show-room* de solidões/. Os demais versos da estrofe referem-se a uma ambiguidade que é construída: essa cidade expõe os seus ângulos, que tanto podem ser os ângulos da cidade projetada com seus monumentos e edifícios, como os ângulos do olhar ou perspectivas do sujeito lírico. Assim, essa cidade expõe tais ângulos e dispõe os desejos numa tarde que se caracteriza como sendo geométrica, ou seja, os atributos da cidade erguida em construções reveladoras de formas são transferidos para definir a tarde, que, uma vez transcorrida naquele espaço geométrico, poeticamente, assume as suas formas. Na segunda estrofe, a presença humana lírica se confirma quando os versos dizem que */no silêncio do domingo/, /há um céu despovoado/, /um espaço, um destino/, /que os prédios não preenchem/*. Desta forma, estes quatro versos confirmam a primeira estrofe acerca da solidão, afinal, esses espaços não preenchidos são exatamente os vazios da solidão ou “das solidões” da cidade repleta de desejos daqueles seres que estão ilhados em meio às multidões.

Na última estrofe está reiterada a solidão como tema. A partir de então, tal solitude se concentra nos logradouros, de onde “a cidade se ausenta”. Neste momento, entende-se que “a cidade” significa todas as pessoas que nela residem e não exatamente a sua estrutura física ou o espaço geográfico. Desta forma, percebe-se que são “as pessoas” que se ausentam dos logradouros, espaços que foram projetados para acolhê-las, porém, não as recebe. E conclui o poema, ao dizer no último verso, que, nos logradouros ermos, de onde a “cidade se ausenta” é representada a “Morte de multidões”. Mesmo ao final do poema persiste a ambiguidade em relação ao título que é fortemente construído em torno do tema da morte e da solidão. Numa tentativa de captar a ideia da última estrofe, vê-se que alguém, solitário, observa os logradouros que, por sua vez, também estão vazios. E pelo fato de haver uma solidão que se amplia nos logradouros vazios, o sujeito lírico sente como se a cidade se ausentasse, como se ali, onde a sua solidão se expõe e os logradouros estão esvaziados, morressem as multidões que, para ele, estando ausentes, estão mortas. Outra possibilidade de leitura seria a ideia de solidão em meio às multidões, numa solidão individual que também anularia o sentido da

presença das multidões nos logradouros. A Morte então se configura como solidão em meio às multidões, expressiva da condição de “estar só” como ausência de vida. A metáfora em que consiste o título implica, dessa forma, na morte que reside na condição solitária do indivíduo que se encontra “despovoado”, em meio aos “rebanhos urbanos”, para usar uma expressão do próprio H. Dobal noutro poema.

A Morte em meio às multidões, observada em **Os signos**, esboça mais uma face contemporânea para a finitude e prenuncia os tons de despedida que ganham mais espaço em **Ephemera**, último livro de poemas do balinos.

4.6 Caminho antilírico em poemas de Ephemera (1995)

Numa abordagem acerca da complexidade humana, Edgar Morin (1997, p. 57) afirma que a “espécie” somente existe na medida em que há a morte dos seus indivíduos, que são parte integrante de um tipo de engrenagem que é ou foi “maquinada” somente para os seres ou organismos individuais, por isso, de uma forma ou de outra, a morte sobrevém a eles, ainda que seja decorrente da velhice. Acrescenta, ainda, que a morte nem sequer é uma fatalidade inerente a qualquer tipo de vida, porque existem “células vivas que são potencialmente imortais, e os unicelulares só morrem por acidente.” A título de contribuição nos seus estudos, Morin revela que “é a maquinaria complexa das espécies evoluídas e sexuadas que traz consigo a morte”. Esta afirmação de natureza científica tenta explicar a densidade dramática da morte para a espécie humana, que traz a vida imbricada e “enovelada” com a morte, daí seu drama existencial. As ideias de Morin permeiam as seguintes leituras empreendidas, buscando maior entendimento dessa temática nos próximos versos.

4.6.1 A vitória da Morte em “Cantiga de viver”

No livro **Ephemera** (1995), diferentemente dos demais, os poemas não estão centrados em específicos “lugar geográfico” ou “tema poético”, pois foram escritos numa fase em que se observam várias contextualizações e tematizações. No poema a seguir, há uma proposição de que a vida, apesar da “previsível e inevitável vitória da morte”, tem conquistas e alegrias que superam a esta última, afinal, ao longo da vida, o que se constrói são ganhos que, segundo o eu lírico, a Morte não tem poderes para retirar:

CANTIGA DE VIVER

Sozinho na cama

um homem espera sua hora.
a inesperada hora de tantos.

A vida é uma cantiga triste
 mais triste e à-toa que a das andorinhas
*-Las oscuras golondrinas*⁷⁸
 tão mal vivida
 tão mal ferida
 tão mal cumprida.

A vida é uma cantiga alegre:
 o primeiro sorriso de cada filho
 e todos os microamores
 que inutilizam
a vitória da morte (DOBAL, 2007, p. 264, grifos nossos).

O poema é composto por três estrofes, sendo a primeira delas de três versos e as outras duas de seis e cinco. O título propõe uma cantiga, que na tradição poética, para ênfase na sonoridade, costuma vir com versos ou estrofes repetidos, numa espécie de refrão, além de uma musicalidade propiciada pelas rimas sempre presentes no gênero de poema. A primeira pequena estrofe, como em outros poemas do balino, funciona como mote para o desenrolar da trama poética. Nela, a sonoridade é marcada por duas sequências de repetições: /espera/ e in/espera/da/; /hora/ e /hora/. Cenicamente, o terceto de abertura apresenta um homem que está sozinho à “espera” da sua hora, “inesperada” e sabidamente comum a muitos. Mesmo com o recurso de afastamento convencionalmente promovido por Dobal, pode-se inferir que, ainda que o reconhecendo afastado, o eu lírico esteja identificado com o poeta, que na escrita poética de “Ephemera”, já se encontrava em estágio avançado da doença que posteriormente o vitimou.

Na segunda estrofe iniciada com os versos: /A vida é considerada uma cantiga triste/ e ainda /mais triste e à-toa que a das andorinhas/, nesta leitura, entende-se que os versos ainda dizem respeito àquele homem que está acamado. A título de sonoridade e engrandecimento de sentido, encontram-se outras repetições: /[...] triste/, /[...]triste/ – /[...] andorinhas/ e /[...] *golondrinas*/ (estas últimas surgem como um par que se assemelha pela pronúncia nasalizada e pelo significado). Na continuidade, nos versos 7, 8, e 9, segue-se outra sequência de repetições – /tão mal [...] //tão mal [...] //tão mal [...] // , além disso os termos vivida, ferida e cumprida se assemelham pela rima final, além de trazerem uma possibilidade de que tais

⁷⁸ Referência, em intertexto, ao poema do andaluz Gustavo Adolfo Bécquer (1835-1870) , *Volverán las oscuras golondrinas*. O verso grafado em itálico, acusa-se em intertexto e traz ganhos em sonoridade ao poema, além de trazer de volta uma expressão do poema de Bécquer, dialogando com a poesia da Espanha, numa homenagem que repete um trecho de poema daquela tradição do século XIX. Disponível em: <http://users.ipfw.edu/jehle/poesia/volveran.htm>. Acesso em: 22 ago. 2013.

palavras sejam entendidas como a repetição da ideia de /ida/, no sentido de caminho, de percurso – assim embutida a ideia de /tão mal (viv)ida/, /...tão mal (fer)ida/, /tão mal (cumpr)ida! E assim, identificado o recurso poético, ainda mantém-se reverberando em entrelinhas, /tão mal[...] vida/, /tão mal[...] vida/, /tão mal[...] vida!/ O eu lírico diz que a vida é uma cantiga triste e que tal cantiga ou vida é mais triste que a das andorinhas ou *golondrinas*.

Na terceira estrofe, décimo verso, repete-se parcialmente o quarto verso, substituindo-se apenas uma palavra pelo seu oposto, reforçando a reflexão lírica sobre a vida, que no caso do poema, começa pelo momento presente do sujeito lírico, quando avalia que /A vida é uma cantiga triste/ e lhe seguem os versos já comentados que se incorporam à construção desta ideia. Porém, a partir do décimo verso, há uma inversão do olhar do sujeito lírico quando muda de pensamento e passa a defender que /A vida é uma cantiga alegre/, e em seguida desdobram-se os argumentos que justificam tal mudança de opinião, como o sorriso do primeiro filho e “todos os micro-amores que inutilizam a vitória da morte”, como a dizer que, mesmo com a inegável vitória da Morte, os ganhos conquistados pela vida foram de tal forma felizes que nem mesmo a Morte irá desconstruí-los. Afinal, foram ganhos e não há como retroceder nas experiências vividas. Numa comparação, aproxima-se dos sentidos propostos pelo poema “Consoada”⁷⁹ de Manuel Bandeira, pois é como se dissesse: “Pode a noite descer”, vai encontrar a casa arrumada, a mesa posta, cada coisa em seu lugar, afinal, tua vitória depois de tudo que vivi é inútil, estou pronto.

No conjunto do poema, vê-se, nesta leitura, que as ideias sobre a vida fazem um percurso de /ida/ em direção à morte. Como demonstração disso, o poema começa com /Sozinho na cama/, /um homem espera a sua hora/, e no início da segunda estrofe tem-se que, /A vida é uma cantiga triste/ e o último verso encerra o poema com / a vitória da morte/. Em termos de figuração poética, encontramos ao longo dos versos “a vida como percurso à morte”.

4.6.2 As forças da natureza nos versos de “Antilírica II” ou a Morte como força que desfaz

O poema “Antilírica II” apresenta-se em estância de 10 (dez) versos irregulares, e nele desenvolve-se, nos dois primeiros versos, a cena de um olhar que principia no “vazio” de um

⁷⁹ CONSOADA - Quando a Indesejada das gentes chegar/(Não sei se dura ou caroável), //talvez eu tenha medo.//Talvez sorria, ou diga: //- Alô, iniludível! //O meu dia foi bom, pode a noite descer. //(A noite com os seus sortilégios.) //Encontrará lavrado o campo, a casa limpa, //A mesa posta, //Com cada coisa em seu [lugar](#) (BANDEIRA, 1986, p. 202).

“arrependimento vivido a dois” e em reação àquele estágio do vazio, no terceiro e quarto versos, segue-se o movimento e a imagem de uma impaciência vigorosamente representada “pelos cavalos do vento”. Nos seis versos seguintes, em oposição a tudo que se mostrou antes, instaura-se um momento definitivo, que está representado pela serenidade, condição provocada pelas forças poeticamente designadas como “antilíricas” que impulsionam a vida, naturalmente, em direção à morte. Entende-se que este poema configura-se como uma das possíveis trilhas que são instauradoras da presença da Morte:

ANTILÍRICA II

No olhar vazio
dos amantes arrependidos.
Na impaciência
dos cavalos do vento.
Na serenidade
que logo se planta
na face dos mortos
as antilíricas forças
que incessantes empurram a vida
dia após dia (DOBAL, 2007, p. 272).

Logo na primeira leitura identificam-se três lugares onde as forças, ditas “antilíricas” empurram a vida: versos 1 e 2 /No olhar vazio/, /dos amantes arrependidos/; 3 e 4 /Na impaciência dos cavalos do vento/; 6,7 e 8/ Na serenidade que logo se planta na face dos mortos/. Na primeira proposição entende-se que o olhar é “antilírico” porque é uma expressão dos “amantes arrependidos”, revelação que se mostra “prejudicial ao lirismo”, que neste específico contexto, com leve ironia, pode ser entendido como oposição ao romantismo e que pode ser identificado pela presença de arrependimento no amor, pois o amor que se arrependeu, pode-se dizer que já está morto; nos versos 3 e 4, o poeta utilizou um recurso de imagem que se propõe a construir essa ideia da impaciência mesmo, afinal, o vento não se pode conter, e sua destacada impaciência advém dessa impossibilidade de ser contido, de estar sempre em movimento apesar e contra tudo. Nesta imagem de “cavalos do vento”, inenarráveis, dá-se a presença, do ponto de vista do poeta, de algo que se faz como força antilírica, afinal esse vento, por natureza, mal chega e já partiu, já se foi porque é breve. Por fim, nos versos 5, 6, 7, é /na serenidade/, /que logo se planta/, / na face dos mortos/, que as comentadas forças estão presentes e seguem dia após dia. Esta “serenidade” é a cessação de qualquer possibilidade de vida naquele ser que está saturado pela morte e quando “tal serenidade está plantada na face” é uma demonstração de que já não comporta mais qualquer indício de vida. Assim, a partir de elementos em que são observados indícios da “cessação” de

algo, tais aspectos podem ser percebidos como manifestações da morte: quando cessa o amor no olhar ou quando a paz se expressa na face do morto, através desses eventos de instauração da morte é que tais forças, reconhecidas e versificadas pela voz poética, empurram a vida.

Compreende-se que o poema construiu caminhos poéticos para demonstrar que, a cada evento que vivemos, a cada momento da natureza, algo se esvai, algo finda, algo morre, e é por isso que tais forças, ainda que possam reportar a algum indício de movimento, este movimento será no sentido de “conquistar a Morte” de algo ou de alguém. Uma possível figuração seria vislumbrada, exatamente, a partir da presença das “antilíricas forças” que circulam ininterruptamente, conquistando faces para incorporações da Morte.

CAPÍTULO V

Quando o enterro passou
Os homens que se achavam no café
Tiraram o chapéu maquinalmente
Saudavam o morto distraídos
Estavam todos voltados para a vida
Absortos na vida
Confiantes na vida.

Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
Olhando o esquife longamente
Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
Que a vida é traição
E saudava a matéria que passava
Liberta para sempre da alma extinta.

Manuel Bandeira

5 AS FACES OCULTAS DA FINITUDE HUMANA NA POESIA DE H. DOBAL - CONSIDERAÇÕES FINAIS

São tênues, porém múltiplas, as diferenciações figurativas da Morte divisadas, observadas e investigadas nas suas composições. Foi a partir das análises individuais e dentro delas, da observação de algumas similaridades temáticas entre os poemas que, no cotejo, elegemos e organizamos o material obtido dessas análises empreendidas a partir de tópicos e subtópicos que já se esboçam como princípios esquemáticos para alguns dos resultados que consubstanciam este leque temático de figurações na poesia de H. Dobal.

O percurso analítico realizado, instrumentalizado pelo pensamento dos estudiosos da crítica sociológica e dos especialistas do gênero lírico, buscou as figurações da Morte na poesia dobalina poema por poema, verso a verso, motivo pelo qual nos deparamos com uma variedade tão ampla quanto genuína de configurações no poetar de H. Dobal sobre o tema da morte.

Diante dos resultados alcançados e demonstrados pelas análises, os quais se mostram significativos nos estudos sobre a morte, e considerando que tais resultados se oferecem como contribuição aos estudos literários brasileiros em poesia, nossa tese defende que os poemas dobalianos configurativos da Morte mostram-se por vários vieses, os quais nos propomos a consolidar em categorias figurativas da Morte em poesia, que serão organizadas a partir dos seguintes contextos: social, filosófico, ideológico, religioso, científico-contemporâneo, das expressões da natureza, histórico-cultural e outras faces heterogêneas.

A Morte de Contexto Social é a categoria escolhida para os poemas em que o fenecimento humano é representado pelos seres que vivem em situações de abandono e esquecimento, neles inseridos aqueles homens representados em ambientes de um sertão castigado pelo sol e cobertos de poeira, nos chamados fins-de-mundo, como intitula um dos poemas. É a Morte ambientada em cenários de sol, poeira, secura e esquecimento – elementos transmutados em versos embebidos por imagens dos territórios do sertão do Nordeste brasileiro, tais como são cantados nos poemas “Réquiem”, “Verão” e “Fim de Mundo”, integrantes do livro **O tempo consequente** (1966) em que há presença constante da morte intuída, pressentida pela vida de sofrimento que equivale à própria morte. No poema “Réquiem”, viu-se que um homem jaz sobre a terra e nada mais marcante nessa compleição da morte do que o efeito desse verbo “jazer” na trama poética, significando a Morte propriamente, ainda que “sobre a terra”, numa espécie de morte em vida. No contexto do

poema “Verão” a poeira faz um movimento grandioso de vir de longe “recobrando a vida”, ou seja, a poeira também significa a própria Morte que vem de longe “enterrando a vida”. Já no poema “Fim de Mundo”, os versos promovem uma aparição original para figurações poéticas da morte, no caso ‘a cascavel de quatro ventas’, investida da condição de signo de uma das realidades da morte no sertão. Mas, há no poema também o entendimento da Morte como sendo a própria vida, quando é “mal cumprida”, quando se “arrasta e desfia morte”, como quando costumam dizer “um *viver* de teimoso”, que os versos definem como um “sofrer vagaroso”, ou ainda um “ir e vir de sofrimentos”. Além dos ícones da Morte que o poema convoca, a ideia do “Fim de mundo”, que ambigualmente se confunde com o lugar onde tudo isso acontece, também representa a própria Morte. A denominação desta face da Morte pelo aspecto Social está evidenciada pela representação poética da vida desses sertanejos, cuja situação representada demonstra o total abandono em que vivem, da ausência de perspectivas enquanto cidadãos que se insiram enquanto sujeitos sociais. A realidade representada mostra-os como seres dependentes das condições da Natureza nos lugares mais longínquos dos sertões: os fins de mundo.

Inserida nesta perspectiva da Morte de cunho Social, “a fome” poetizada por Dobal também foi eleita para este quadro panorâmico de imagens. No poema “*Humanae Vitae*” (**O dia**), a Fome, configuração de uma Morte, está representada naquele menino que já nasceu na condição de “minguante”. O sono, chamado de irmão da Morte, no poema, mostra-se como aliado da mesma. Nesse transe do menino, que se mostra num encontro da “Fome” e do “Sono”, chega-lhe a “Morte”. Portanto sugere-se que é a própria “Fome”, sequela do contexto social, que se afigura como a Morte neste poema.

Para a **Categoria Filosófica**, escolhemos, inicialmente, do livro **O tempo**, os poemas “Os velhos”, “O homem” e “Crematória”. A tônica filosófica neles se configura pela percepção da Morte que se dá com a passagem incessante do tempo, que é agente dos processos de envelhecer, desgastar e fazer ruir. No primeiro destes poemas é a própria velhice que se mostra como “máscara da morte”, em ganhos diários da decrepitude humana que se faz ininterruptamente, numa máscara imperturbável da Morte. No poema “O homem”, a Morte é um *continuum morrer*, é a vida vagarosa, sem eras, sem cumprir grandes desejos. No poema, associam-se e comungam entre si as ideias de que esse *continuum morrer* é também a própria “incorporação da velhice” e que o “tempo” nada mais é do que a metáfora da passagem da vida, nessa incessante simultaneidade do viver/morrer. Já no caso do poema “Crematória”, o poema adapta o “enfrentamento” da morte aos tempos modernos, de forma claramente pessimista e irônica em relação aos humanos e suas invenções, que não conseguirão “driblar”

a Morte, afinal, tudo voltará a ser pó, seja pela decomposição lenta dos enterros convencionais, seja mais cedo (pela cremação), como diz o último verso: /O tempo os espera nos crematórios/.

Nesta mesma categoria que intitulamos como Filosófica, incluímos a Morte que se impõe pela degradação das cidades, que abandonadas, são consumidas pelo tempo que as leva às ruínas. Exemplares desses pensamentos sobre as ruínas das cidades, encontram-se os versos do livro **A Cidade**, numa espécie de “Morte demolidora” representada nos poemas “A face vulgar” e “Ruinar”. Nesta elaboração, persiste o agir do tempo como fator de degradação, pois ele desgasta, deforma e destrói. Nos versos de “A face vulgar” sobreleva-se a figuração da morte na “cidade de azulejos”, cujo desgaste se faz no dia-a-dia, sob os efeitos da ação desse sujeito tempo. No poema “Ruinar”, são as ruínas que permitem a exteriorização da Morte, assemelhada aos mesmos processos físicos de decrepitude dos seres humanos. Propõe-se que as demolições ou ruínas também são faces da Morte. Ainda neste ângulo de observação, considerando-se a Morte como força decompositora, colheu-se do livro *Ephemera*, o poema “A força do amor”, que em princípio, imagina-se que elevaria o Amor à categoria de força maior, porém, nas cogitações do eu lírico, resta que é em relação à força da Morte que os versos se elevam, revelando o trabalho “gratuito e anônimo” daquela que atua nos processos de decomposição.

Para compor a categoria das representações da **Morte de natureza Ideológica**, escolhemos os poemas que envolvem posições éticas e políticas dos homens nas sociedades. Assim, comportam na categoria da Morte pelo viés ideológico, os poemas dos heróis e anti heróis que foram versejados em virtude das suas posições e atitudes diante da sua realidade social; também se alinham nesta representação das Morte os poemas que criticam, ironizam ou fazem reflexões a respeito do sistema capitalista e também, aqueles que se insinuam acerca de questões onde estão subjacentes os preconceitos ou mesmo a lucidez contra esses mesmos preconceitos. As questões de natureza ideológica foram observadas em poemas como “El Matador” (**O dia**), que classificamos como um poema “épico às avessas”, pois ao contrário de um perfil que o conduziria ao status de herói, na verdade, o personagem poético é aquele que toma para si a missão de exterminar seres inocentes, desarmados e, portanto, estão em posição de inferioridade bélica. Das representações desse usurpador do “lugar da morte”, há documentos mesclados aos versos, que narram a história detalhada, informando que ele igualmente “passou a ferro” mulheres e crianças, que, apavorados, imploravam por “misericórdia” em razão de culpa nenhuma. Os gestos mortais partiram de “El matador” e não “dEla”, a Morte na sua “titularidade do negócio”. O coronel dizimador de tribos inteiras é a

própria incorporação da Morte. No poema, os cenários de morte apresentam-se como “banhos de sangue”, “chacinas”, “Morte coletiva”, “Morte personificada pelo outro que mata e se “adona” das funções da Morte”. Há outro poema que está representada a “morte coletiva” ocorrida em razão de um plano desumano, a “morte coletiva” se apresentou em sua face preconceituosa. Trata-se de “Berliner nacht”, poema em que se agregam “símbolos da morte” que está “escondida” em todos os lugares da “noite berlinense”, e dela ouvem-se os sons dos avisos: o “gritar” das sirenes, o chamado dos sinos, os ventos do norte, numa cidade cheia de presságios antigos, relacionados às mortes de milhares de judeus.

Noutro cenário poético, há aspectos ideológicos se elevam no poema “Os proletários” (**Os signos**). A condição social dos proletários é matéria do poema, e de tal forma os revela na sua desvalorização como pessoas (classificadas como sub-zeros), que sequer permite que eles possam, pela Morte, alcançarem a condição de igualdade proposta pelos outros conjuntos poéticos que se insurgiram do repertório de H. Dobal. Cobertos pelo signo bíblico da Morte, que é a presença do pó, esses seres estão submetidos a uma subvida, que se propõe que seja uma espécie de Morte. Ao tempo em que mostra a questão dos proletários, o poema questiona o sistema capitalista, de forma implícita.

Também se podem observar vieses ideológicos e críticos ao sistema, nos poemas “A baleia” e “Barra Mansa” de **O tempo**, que representam a Morte como objeto de negócio e fonte de lucros no mundo capitalista. O primeiro poema, “A baleia”, numa linha de subjetividade, entende-se que é em decorrência da morte do animal marinho que o “suposto comércio” poderia se realizar, diante do olhar do eu lírico, e depois na recepção pelo leitor, ainda que em indagativa perscrutação de “entrelinhas”. No outro poema, “Barra Mansa”, a presença de “dois sujeitos fúnebres na porta do cemitério” permite vislumbrar uma sutil amostragem do grande cenário da sociedade por onde tantas espécies de jogadores “negociam” com as manifestações da Morte que, então, se insinua como negócio de interesse lucrativo. Há um jogo alegorizado entre os dois sujeitos fúnebres, que parecem ser uma representação dessa sociedade em que tudo funciona como uma espécie de jogo, com perdedores e ganhadores.

Resultante da varredura à cata de elaborações ideológicas sobre a Morte, tem-se uma cogitação ainda acerca das mortes coletivas, porém, desta feita, esta leitura desconstrói, de alguma forma, a morte do herói coletivo, quando afirma que a morte desfaz os heróis, ao invés de fazê-los. No poema *Unreal city* (**A província**), os versos levam à compreensão de que, apesar da elevação do evento coletivo, é na individualidade da Morte que todos os heróis são desfeitos, afinal, em realidade, até os heróis morrem. Assim, apesar dos grandes eventos,

no caso do herói, o seu desfazimento é feito na individualidade, porque a Morte é uma força acima de quaisquer defesas e seu efeito de realidade, somente acontece a cada um, individualmente, independente das falhas e dos feitos.

Como quarta categoria de representação para o fenecimento, esta tese postula a representação da **Morte de concepção religiosa e psicológica**. Nesta configuração, escolhemos, em princípio, dois poemas que pertencem ao livro **A Serra das Confusões**. Observa-se que, ainda que esses versos tematizam vieses do universo religioso, eles o fazem sob um olhar irônico. Assim, os poemas “O bom samaritano” e “O impenitente” são do tipo que evocam o humor, subtraindo o ar solene que, em geral, circunda a temática da Morte. Nos dois primeiros poemas, os versos deslocam o leitor ao espaço provinciano conservador das tradições dos cristãos e que de certa forma remontam aos costumes dos tempos medievais conceituados por Phillipe Ariès (2003), quando se acreditava em uma boa morte ou em uma morte ruim. Em “O bom samaritano” tem-se a imagem de um ritual de preparação para a Morte, realizado por um cidadão que, conhecedor dos “trâmites” oferecidos pela Igreja, assume o papel de “substituto do padre”. Entretanto, o gesto do homem, demonstra ao mesmo tempo a generosidade para com o semelhante, mas, também o interesse numa virtual recompensa diante do olhar do Criador, quando compenetrado por uma suposta fé no seu “julgamento final”. Ao tempo em que ajuda a purificar a alma do seu semelhante, “o bom samaritano” parece acreditar que suas boas ações incrementam seus “créditos” diante de Deus. Contudo, sua atitude se constitui numa trama risível de negociação com o Criador. Nessa visão irônico-religiosa, Dobal compôs uma espécie de contraponto à narrativa poética de “O bom samaritano”, com a criação de outro personagem poético que se apresenta, em tom de humor, na exata medida da oposição àquelas tradições da Igreja Católica, caricaturalmente veiculadas numa desconstrução dos personagens bíblicos arquetípicos. No caso, trata-se do poema “O Impenitente”, que ao pé da letra, quer dizer, o irregenerado, aquele que não quis se regenerar e que, portanto, dialogando “às avessas” com o outro poema, dispensou os cuidados de “O Bom Samaritano”. Assim, ele enfrentou a Morte sem os rituais para uma boa passagem e desta forma, o poema dá margem a leituras em que, numa das opções, o impenitente, numa atitude de exibição diante das pessoas religiosas, desafiou o que seria uma “má Morte”. Noutra perspectiva, o sujeito poético poderia ser mesmo um homem sem fé e para demonstrar a coerência com a sua falta de fé, se dispôs a enfrentar as consequências da sua última hora, admitidas pela fé Cristã.

Ainda para esta proposição que inclui a natureza psicológica das atitudes humanas diante da morte, incluímos para composição do universo tanatológico do balino, os suicídios

enredados nos poemas “O suicida” (**A serra**) e “Mirante III” (**A cidade**). No primeiro poema, o sujeito da narrativa poética, ao tempo em que se recusa à vida, “faz a sua própria sombra” e essa sombra particular do personagem lírico é a ideia do suicídio ou noutras palavras, a antecipação da Morte de forma autônoma ou independente, desta feita, convocada e consumada à revelia daquela “agente do outro mundo inesperada e voluntariosa”. No poema sobressai-se o “peso psicológico” dessa sombra de natureza heredofamiliar, que se cumpre “duplamente antecipada”, porque já se sabia da sina ou tradição familiar e porque o personagem adiantou-se, sugestionado pelo “peso daquela sombra em sua mente”. O segundo poema, “Mirante III”, também carrega em sua própria estrutura e enredo, o cenário de morte, enriquecido pelo significativo olhar em direção ao horizonte longínquo e, por fim, o desfecho em suicídio, consagrando a morte como opção ou como solução, à revelia das matérias de fé. Tanto no primeiro como no segundo poema, ao que sugerem ambas as tramas, são engendrados planos dos suicidas, o primeiro concebido poeticamente na forma de uma “sombra” na mente torturada pela certeza do fim, e o segundo, consumado em um dos seus rituais diários de contemplação do horizonte, na hora da “Ave Maria”. Em termos do herói da modernidade proposto por Baudelaire e comentado por Walter Benjamin (1983), os suicidas dobalinos se afastam, pois seus gestos não estão vinculados ao sentimento da exploração do trabalho no mundo do capital, pois são constructos de suicidas isolados, deixando entrever laivos de Romantismo ou mesmo da modernidade. Os personagens poéticos são torturados por angústias ou saudades irremediáveis, que na análise, culminam com o gesto que optamos por denominar como “morte suspensa”, em virtude da sugestiva imagem dos olhos suspensos, do português, no poema do mirante, porém cabível na consumação dos dois enforcamentos, tramados num processo individual dos atores poéticos que se faz cenicamente elaborado pelo leitor por meio dos versos que compõem a história.

Há também outra proposição de faces para a Morte numa categoria que designamos como Religiosa e psicológica, que inicialmente identificamos como a “Morte na solidão das cidades”, a exemplo do poema “Matadouros” (**Os signos**), que verseja a ideia de solidão em meio às multidões, realçando o sentimento individual que anula para algumas pessoas, a presença dos outros nas multidões nos logradouros. A Morte então se configura como “solidão em meio às multidões”, que por sua vez é associada ao sentimento de ausência de vida, pelo sem sentido que essa solidão representa. A metáfora, em que consiste o título, implica também na morte “dos rebanhos urbanos”, expressão do próprio H. Dobal. Nesse leitura compreensiva, sabe-se que os matadouros são locais onde o gado costuma ser abatido para o consumo, contudo, no caso dos humanos, denominado “gado urbano” no repertório do

poeta piauiense, a Morte é expressão de uma “vida sem vida” em meio às multidões das cidades. Neste raciocínio, um ser solitário em meio às multidões, não mais vive, morre! Com o mesmo ângulo de observação, porém desvinculado dos “rebanhos urbanos”, no poema “Deste lado” (**O Dia**), Dobal poetiza que a Morte tem dois lados, sendo um deles identificado como a vida triste, o que vem a corroborar a concepção de Morte do poema “Matadouros”, em que os versos dizem respeito a uma vida “sem vida”, que pode ser associada a “este lado da vida”. Desta forma, o poema revela a vida triste como sendo “este lado da morte”, onde a vida é tão seca e revela-se em tantos augúrios que é somente uma questão de “lados” de uma mesma presença: a presença da Morte. Assim a Morte pode se configurar numa vida solitária e triste, no isolamento ou em meio às multidões.

A Morte também mostra sua figura de perfil **Científico e contemporâneo** nos versos de H. Dobal. As concepções modernas planejadas pelo homem para a Morte estão em poemas profundamente reflexivos acerca dessa “modernidade” que se instaura e da problemática da não aceitação da finitude por significativa parte dos seres humanos. Assim, neste novo contexto, vislumbra-se a Morte incorporada aos avanços das ciências médicas e tecnológicas. Esta categoria se elabora em consonância com o Tabu da Morte, como já foi dito, proposto por Gorer. Em prol desta assertiva, temos que, nos poemas “A pílula”, “Transplantes” e “Ressurreição”, todos integrantes do livro **O dia sem presságios** (1969), o poeta tratou acerca dos avanços das ciências, bem como sobre alguns liames atinentes a questões ético-religiosas e outras reflexões sobre o fim dos indivíduos ou mesmo das espécies. Em relação ao pensamento objetivado no poema “A pílula”, entende-se que seus versos propõem, numa leitura, que ela é a geração do “não ser” e, nestes termos, segundo o poema, é possível se concluir que “a pílula, à qual douramos”, é uma forma de “pré-morte no processo de concepção” que se dá na forma de um impedimento planejado do processo de união das células que gerariam um futuro ser, a partir da formação do ovo – é a Morte em comprimidos, ou a Morte encapsulada, Morte prévia, porém, Morte. Quanto ao poema “Transplantes”, nessa mesma perspectiva da morte visualizada em meio às interferências promovidas pelo “homem-científico”, tem-se que, dentre as novas formas de encarar o fenecimento, estes versos nos levam ao momento dramático de um tipo de “Morte”, em que um coração é transplantado e passa a “bater”, como afirmam os versos, “num peito inaceitável”. O poema instaura o pensamento de que é possível morrer duas vezes. E assim, quanto à Morte, “Ela-mesmo-autônoma”, torna-se objeto das ingerências humanas, pois se apresenta de alguma forma desautorizada e sem autonomia para decidir plenamente sobre a sua matéria e especialidade. Depreende-se que, no cerne da problemática versificada, insurge-se a perspectiva de que pode

ser oportunizado aos seres humanos o direito de morrer duas vezes, reduzindo-se o poder daquela “agente voluntariosa”, até então, inarredável “dona da situação”. Ainda na quinta proposta de representação da Morte em poesia, vinculada aos avanços científicos e demonstrando a compleição congênere do grupo de poemas, tem-se o título “Ressurreição”, em cujos versos a imagem da morte se exhibe na condição de mortos “em suspensão”, submetidos ao processo de congelamento, metaforicamente ou imagetivamente “deitados em um útero de metal”, a fim de aguardar os avanços da ciência que futuramente lhes permitam a cura de males ou mesmo, a até então “impensável” restauração da vida no tempo pós morte. A construção mental do cenário poético engendra o pensamento de uma “hibernação” da morte para que aquele corpo possa reconquistar uma almejada vida, numa condição “futurística”. No conjunto dos três poemas, essas configurações da Morte se fazem de alguma forma manipulada – a pílula a antecipa, o transplante a duplica e a criogenia a suspende – por estas hipóteses, a imagem da Morte perde a autoridade e a autonomia e desta forma, por vezes, “Ela” precisará aguardar uma segunda “chamada do outro mundo” para “buscar” seus escolhidos.

Integrando a categoria Morte de expressão Científica e contemporânea, estão poemas em que fica evidente a ideia do tabu da Morte de que fala Gorer, ou seja, a recusa em falar sobre “Ela” e até mesmo pelas tentativas de afastá-la por meio de estratégias de prolongamento da vida e da juventude. Nessa tônica tabu que também representa o universo contemporâneo, incluímos os poemas “O Covarde” e *Joggers*. No mundo contemporâneo, representados pelos séculos XX e XXI, surgiram o tabu da morte e em simultâneo, a busca da longevidade e da eterna juventude, faces de uma mesma consciência embotada pelo desejo de afastar os pensamentos sobre a Morte do cotidiano das nossas vidas. Tal assertiva é encontrada em vários estudiosos, os quais sempre remetem ao termo cunhado por Geoffrey Gorer. Entretanto, de certa forma desprezando o tabu ou brincando com ele, num dos poemas de H. Dobal há a versificação da fala de um personagem poético que se mostra, ao mesmo tempo risível e singela, por dizer acertadamente sobre a existência do “tabu da morte” sem exatamente o saber, ou por outro lado, de uma perspectiva que se pode considerar complexa, pelo fato de revelar sobre o tabu da morte de forma irônica com a frase “Hoje em dia, quem é que quer morrer?” Trata-se do poema “O covarde” (**A serra**) que na perspectiva da ironia, deixa-nos a composição de uma ambiguidade acerca da proposta do eu lírico, que se pode dizer que ironizava o medo da morte ou, talvez, desejasse mostrar, numa ficção poética, o estereótipo do “sujeito homem apavorado” posicionado nessa declarada marca do tempo, o “hoje em dia”, como se soubesse que no passado, as pessoas admitissem melhor a morte,

porém, em oposição ao passado, reinasse essa nova postura que considera “a vida de hoje em dia tão boa”, ao ponto de nem mais ser aceita a realidade da Morte. Fazendo par com “O Covarde”, o poema *Joggers (Os signos)*, também mostra a não aceitação dos efeitos do tempo, ou seja, das manifestações e expressões da morte que se fazem irreversivelmente, pois segundo o poema, contra “Ela” não há salvação. Como personagens poéticos, sob o olhar irônico do eu lírico, os *Joggers* são seres determinados na busca da longevidade do corpo, numa tentativa de “desinventar a Morte”. Em termos de representações do fazer poético do balino, o que este poema pode acrescentar ao rol de figurações observadas na obra poética do autor piauiense é uma Morte contra a qual existe uma luta velada, diária, na manutenção do corpo, mas, também o “pairar de uma consciência adormecida” de que contra “Ela” não há salvação. Numa síntese, estas últimas representações poéticas se afastam de uma densidade temática mais tensa ou psicológica profunda, e se constrói numa tecitura leve e bem humorada, que numa reflexão quase imperceptível, demonstra a Morte indesejada e simbólica do tabu da morte, em oposição à antiga “morte domada” proposta pelos estudos de Ariès.

Para outra compilação representativa da Morte na poesia de H. Dobal, propomos a categoria **Morte Histórico cultural**, que traz a ideia de morte presentificada e eternizada pelos túmulos e monumentos aos mortos. Esta faz-se vinculada aos referidos lugares de memória das mortes do passado, atualizados diante do olhar do poeta. Os poemas “Túmulo”, “Largo da Forca Velha” e “Lamentação de Pieter Van der Ley no Outeiro da Cruz”, trazem de volta por meio dos cantos poéticos, reconfigurações de um passado em que a Morte foi sujeito de tramas vividas na realidade e transfiguradas em versos. Em “Túmulo” (**A cidade**), a Morte está perfigurada pela edificação de um túmulo dentro das dependências de uma igreja, que além de encerrar os ossos de um “traidor de peso histórico”, reúne tradições que foram trazidas pelos imigrantes da Europa, que ainda influenciaram o comportamento e atitudes relativos à morte nas Américas (até mesmo os cenotáfios⁸⁰ encerram a morte, mesmo vazios.). No poema “Largo da forca velha” (**A cidade**), os versos nomeiam a praça, mas principalmente trazem de volta o cenário dramático da morte de um escravo em cujos olhos a morte habitava. O largo era o espaço onde se resolviam publicamente as situações de punição aos escravos daquele tempo e conserva as tristes memórias de um passado que não quer ser esquecido. Aquela morte se tornou “memória coletiva” e a literatura figurou-a nesta cena poética. Nela viu-se que além das imagens que narram os depoimentos das testemunhas, do brilho do sol refletindo no corpo suado, e os gestos desesperados na tentativa de se livrar da

⁸⁰ **Cenotáfios** são monumentos tumulares erguidos simbolicamente em homenagem a heróis, sem que lhe encerrem os corpos (*passim*) Benedict Anderson no seu livro *Comunidades Imaginadas* (2008).

morte, afinal, o que restou é que aquela morte se eternizou pelo monumento que a ela alude, no caso, a praça. E quanto ao poema intitulado “Lamentação de Pieter Van Der Ley no Outeiro da Cruz”, nesta mesma linha de provocação sugerida pelos monumentos, este poema que é narrado em primeira pessoa, pelo sujeito poético, e que novamente demonstra uma motivação histórica e memorial, repetida pelo monumento erguido em homenagem a uma emboscada promovida contra os holandeses. A voz lírica elegíaca diz-se pertencente a um fantasma, preso num eterno exílio *post-mortem*. Como configuração da morte presa a um monumento erguido em memória, os versos detalham o fim do jovem soldado, que afinal, representa uma Morte que se mostra inconclusa porque, estranhamente, o sujeito poético é um ser que vaga e se auto narra como fantasma. Estas três mortes, vinculadas aos monumentos, ainda que estranhas entre si, guardam relações em virtude dos marcos encravados e concretizados em monumentos pela história.

Para constituir a configuração da **Morte na Natureza**, começamos pelo desentranhar da Morte no trio de poemas: “Gerânio”, “A resposta”, e “O Crepúsculo”, todos do livro **Os signos e as siglas**. No primeiro poema, a Morte se configura como a implacável e inarredável missão da natureza que se cumpre dia-a-dia, ininterruptamente. Insurgem-se as cores do vermelho da vida contra a brancura da morte. E neste poema, assim como em outros, ao invés de noite e trevas, a Morte apresenta-se silenciosa, na cor branca, dando leveza à sua ação que se faz naturalmente. No segundo poema, “A resposta”, novamente a natureza se destaca no conjunto dos versos: no poema, o entardecer traz poeira, crepúsculo, redução das cores, a sombra, e até o “cri-cri-lar” dos grilos – o entardecer é a eterna evocação à finitude, para nos lembrarmos de que tudo “entardece”, tudo declina e morre, numa exata configuração da Morte que se faz presente todos os dias. Nesta mesma tônica, o poema “Crepúsculo” (**Os signos**), sintetiza a significação das tardes em quase toda a obra doalina, consolidando, no entardecer silencioso, a morte diária do tempo e de tudo, num eterno retorno, como tudo na característica cíclica da natureza. O suicídio do sol representa a morte voluntária, pois o astro solitário e silencioso, “espontaneamente”, “morre” todos os dias do ponto de vista do nosso senso comum. As mudanças da Natureza e em destaque o crepúsculo, são as figurações de morte nestes poemas.

A Natureza é sempre trilha para a Morte, afinal ela está em todos os caminhos, seja no princípio da vida, no percurso ou no termo. No livro **Ephemera**, encontramos matéria para compor mais esta figuração do fenecer da vida. No poema “Cantiga de Viver” tem-se a Morte como o próprio percurso, na medida em que a vida faz um caminho de /ida/ em direção à Morte. A vida é sempre este ir-se para a Morte e ao longo dos versos, conclui-se que apesar

dos movimentos da vida, ao final, sempre será consagrada a /vitória da morte/. A Morte, assim compreendida por meio dos versos, é o único momento definitivo e estável. A vida será sempre **Ephemera**, como intitulou Dobal ao seu último livro. Corroborando as ideias de “Cantiga de Viver”, os versos do poema “Antilirica II” mostram que a cada momento da natureza, algo se esvai, algo se esgota, algo morre, por isso, tais forças antilíricas, ainda que possam reportar a algum indício de movimento, este movimento será rumo à Morte, sempre em construção. Uma possível figuração seria exatamente a presença dessas “antilíricas forças” que circulam interruptamente e que são conquistadoras de Mortes. Assim “líricas” seriam as forças da vida e “antilíricas” seriam as forças da Morte.

Uma das configurações que parece propositiva de um novo olhar diante da Morte entre “os outros bichos” está no poema “Melancholia rural” (**A província**) que oferece cenário, sujeito e trama poéticos para esta visão. No caso, conforme os versos do poema, diferentemente do que afirma Edgar Morin no seu livro **O Homem e a Morte** (1970), o homem não é o único bicho que reconhece a presença da morte ao longo da sua vida e também não é o único a ter rituais com seus mortos. Em “Melancholia rural”, as reses choram a morte de seus semelhantes, o que talvez aconteça em razão de algum tipo de memória, que lhes permitam ter lembranças, entretanto, isto não justificaria o “choro”. Ocorre que durante vários dias após a consumação da morte “**daquele** outro espécime” dentro do grupo, os bichos choram, – é o luto daqueles animais – é um ritual de natureza primária, instintivo. Nesta narrativa poética existe uma Morte singularmente percebida entre os pares animais e revelada pelo choro dorido que se repete por vários dias.

Além das sete categorias avistadas e propostas enquanto objetivo desta tese, ainda tem-se algumas representações da Morte que não reunimos em virtude de estarem isoladas no conjunto do *corpus* analisado. A elas designamos como **Mortes heterogêneas**, ou seja, sem semelhança com outras representações dentro da obra do autor.

Tem-se que no poema “A morte”, pertencente ao livro **O tempo consequente** (1966), surge a imagem de uma Morte feminina de “gestos claros e serenos”, que afirmamos ser modelada na contemporaneidade em oposição às imagens da morte severa do medievo e mesmo algumas da modernidade, que ainda se mostram através de vultos e faces esqueléticas ou pela ousadia das imagens desconcertantes de cadáveres em putrefação, numa espécie de luta aberta e desigual, pois não há chances para aquele que é visitado por ela. No caso da figuração feminina elaborada nos versos do poeta piauiense, destaca-se a assunção, em *persona*, de um perfil feminino caracterizado pela delicadeza e calma - sem pressa. Ela deixa

“sua missão” para um tempo indefinido de um “depois”, característica que se apresenta como imagética precursora.

Outro que selecionamos como figuração isolada, é o poema “Mal de família” (A **serra**), que foi arquitetado com esse mesmo modo epigramático e trata de uma “Morte” já esperada por uma rara “tradição genético-familiar”. E para aliviar o tom grave do poema, ao invés de simplesmente usar o termo “parar o coração” ou “sofrer um infarto”, o poeta optou por dizer, em tom de piada, que o órgão “pifa”, pois mesmo ainda jovens, as pessoas daquela família sofriam dos males da “velha bomba”.

Acerca desta proposta coleção de categorias figurativas da Morte, deve-se ressaltar que não se buscou fazer juízos de valor acerca de questões de natureza polêmica que se revelam na leitura dos poemas, como nos casos visitados da pílula, da criônica, da fé na ressurreição, ou mesmo o suicídio na fé cristã. Afinal, os possíveis interesses históricos, religiosos ou filosóficos que eles possam suscitar são integrantes das peças poéticas que, de qualquer forma, são representações subjetivas das realidades que serviram de motivação ao poeta. O objetivo essencial foi o de conhecer, explorar, analisar e divulgar o leque de figurações poéticas da “passagem humana” empreitado por H. Dobal, a fim de demonstrar as contribuições que a obra do poeta piauiense oferece ao conjunto das representações literárias da morte produzidas na literatura dos brasileiros.

A vastidão da temática da finitude da vida na poesia dobalina dá sustentação à tese levantada acerca da proficuidade de imagens e menções à Morte na obra literária do poeta piauiense, elencadas em grande variedade de figuras e alusões da efetiva presença na construção temática do fenecimento, principalmente no que diz respeito ao expressivo vocabulário alusivo, sendo que nele se reconhecem, desde os antigos princípios defendidos pela fé dos cristãos, e até mesmo muitas alusões ao universo temático da Morte modernizado pela tecnologia. Além disso, Dobal também contribui com o vocabulário imagético evocativo da Morte tanto no ambiente do espaço rural como também nos espaços referenciais urbanos, particulares e coletivos, todos alçados aos temas universais da humanidade, na medida em que não se restringem a um homem em especial, mas, em geral ao homem representando a sua espécie, ainda que, algumas vezes, particularizado pelo ambiente, porém paradigmáticos para quaisquer espaços e populações semelhantes.

A obra poética dobalina se faz integralmente perpassada pelas alusões à morte, desde as suas primeiras publicações. Salta à vista que, a partir dos títulos concebidos para os seus livros: **O tempo conseqüente** concede ao sujeito tempo o seu lugar de destaque na tecitura dos poemas, que presenciam o passar e desgastar do tempo que age sobre a natureza, as

gentes e as coisas. A partir desta constatação, assevera-se que nada há de mais impregnado de morte na poesia dobalina do que a passagem do tempo e suas “marcas consequentes”. No conjunto de versos de **O Dia sem presságios**, as representações encenam realidades do mundo contemporâneo, numa mescla de paisagens de memórias que “ruminam” acerca da velhice, da igualdade dos ossos, da modernidade em busca do remédio para o “mal sem cura”.

Nas elaborações poéticas de **A província deserta**, vê-se que este título concebe, abertamente, a condição de uma província, que necessariamente seja deserta e dessa forma não haja vida e, seguindo-se nessa linha de pensamento, chega-se ao fato de que uma província deserta é uma província morta. O olhar lírico percorre a realidade estrangeira e as memórias locais. No livro **A cidade substituída**, a presença da morte está associada à deterioração da cidade, pela reiterada presença das ruínas e um tom elegíaco dos poemas. Em **Os signos e as siglas** o olhar poético se transfere para outro tipo de morte que somente é perceptível na tecitura dos poemas, que codificam poeticamente as grandes cidades na solidão das multidões, no mundo do concreto, e nas “mortes-em-vida” dos rebanhos urbanos e por fim, também **Ephemera**, que alude a partir do próprio título, à transitoriedade da vida e bem assim confirmam seus poemas, construídos a partir de uma visão desencantada da vida “de passagem”, que se esvai.

No conjunto da obra poética, o olhar lírico dobalino se faz, principalmente, a partir de experiências e memórias conquistadas ao longo do seu próprio trajeto de vida, iniciado no Piauí, com memórias de infância, e seguindo-se adiante, com as transferências de cidades no âmbito do Brasil e depois na Europa, especialmente Londres e Berlim. Os poemas demonstram que, em nenhum desses lugares, Dobal foi insensível à presença da Morte, percebendo-a na conjuntura de cada espaço, e ainda que não tenha declarado um projeto neste sentido, o caráter da transitoriedade e da consequente finitude humana e das demais expressões da Natureza que se exibiram em seus versos, nos propõem um legado de imagens poéticas carregadas de genuínos vieses de representação da Morte.

Portanto, vê-se que H. Dobal, declaradamente, importava-se com o poetar sobre a morte tendo, provavelmente, como catalisadora das ideias, a saúde frágil em virtude das doenças graves das quais foi acometido desde os tempos em que cursava a faculdade de Direito, conforme relata Halan Silva na obra biográfica mencionada (2005, p. 50).

A contribuição do poeta piauiense está consubstanciada na vastidão do olhar que se lança a poetizar desde um universo rural que se exhibe voluntarioso na sua secura e panorama de imagens que saltam aos olhos na sua plasticidade, muitas vezes, beirando aos constructos surrealistas expressivos dessa arte, até aquele universo urbano fundado na distância, no

concreto e na solidão dos seres em meio às multidões. Este olhar revelou em versos e entrelinhas sugestivas, a presença da Morte que está sempre ambientada em consonância com seus contextos históricos e geográficos, impelida à exibição, de forma indissociada dos enredos poéticos tramados. A morte faz-se inseparável da arquitetura dos poemas porque foi “tecida” desde a escolha das palavras, dos versos, dos títulos, da organização dos conjuntos poéticos, da elaboração de imagens provocadas e ideias suscitadas. Seu quinhão de arte literária traçado nos poemas alusivos às configurações da morte, se fez como dizem os estudos de Wanderson Lima⁸¹, como “um poeta fazedor”. Além de “fazedor”, na acepção que é demonstrada pelo trabalho de escolher as palavras e dispô-las com a arte de fazê-las precisas, agudas e sem sobras de quaisquer naturezas, nota-se que há uma espécie de engenho com essas palavras que promovem a reverberação do tema que se faz captar pelos sentidos do leitor que presencia as imagens cênicas dos poemas, mas também consegue isolar os componentes das tramas, seus sujeitos poéticos quase sempre à distância, os signos verbais indicativos da presença da morte e principalmente faz, ao sabor da memórias, percorrer a história, com seu passado, seus avanços, seus muitos erros individuais e coletivos, com ênfase dramática nas elegias, mas, por outro ângulo, com realce distintivo nas questões da ironia e humor sutis.

Conclui-se por meio das categorias apresentadas, que a poesia de H. Dobal “cometeu” ousadias na arte de representar muitas variações dessa temática poética da maior elevação, concedendo-lhe, neste quesito, lugar digno de visibilidade dentre os poetas brasileiros do seu tempo, pelo comprovado maciço de representações, com largueza de horizontes que ancoram construções poéticas da Morte desde aquelas que se fazem pela camada de poeira que recobre a vida nos sertões, passando pela secura daquele “homem que jaz” e que, sem saber que é “dono de nada”, é tão seco como a terra que pisa; depois, pela presença do feminino daquela “morte que visitou alguém doente e depois voltou ao seu mundo”, mais adiante, deslocando-se para testemunhar os signos das mortes dos muitos seres naqueles “fins de mundo”, mas também os “anjos planejados” nas pílulas, os corpos congelados para a “ressurreição” ou transformados em cinzas, e mais além, noutro deslocamento temporal, as dizimações coletivas de índios, os sons e presságios memoriais das mortes nos tempos do nazismo em território europeu. Mas, principalmente, os poemas dobalinos demonstram, na sua composição, a associação permanente do sujeito tempo, no projeto da Natureza que se faz, irrevogavelmente,

⁸¹ Wanderson Lima é Mestre em Letras Literatura pela Universidade Federal do Piauí- UFPI, e dentre outros estudos, escreveu a dissertação de mestrado intitulada “O fazedor de cidades: mimesis e poiésis na obra de H. Dobal”. Teresina: UFPI, 2006.

todos os dias, em consonância com cada crepúsculo e com o abrir e fechar das flores, e cada “projeto e investimento”, em vão, que se faz nas demandas da vida. Rigorosamente arquitetadas no conjunto de fatores: o espaço geográfico que se amplia desde os sertões aos centros urbanos e até mesmo ao continente europeu; o tempo que é demonstrado em vários ciclos, noite e dia, verão e inverno, sol e chuva; o sujeito homem e outros bichos que movem os enredos poéticos, seja no “jazer”, seja no pedir à tarde, a morte do verão, as narrativas poéticas propõem uma espécie de mapa universalizante para as figurações temáticas da Morte, afastando-as das concepções antigas, medievais e das primeiras concepções modernas, trazendo-as ao nosso tempo, por meio de diversos olhares e constructos poéticos, coligidos em “máscaras do fenecer” da contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução coordenação e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- ABREU, Eide Sandra Azevêdo. Walter Benjamin e o tempo da grande indústria. **Revista DIÁLOGOS**, DHI/UEM, n. 2, p. 65-79, 1998.
- ADORNO, Theodor W. **Textos escolhidos** – Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno e Jurgen Habermas. 2. ed. Traduções de José Lino Grunnewald... et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARAGÃO, Adriano Lobao de. **Poesia e memória em O Tempo Consequente, de H. Dobal**. Dissertação (Mestrado) – UESPI, Teresina, 2013.
- ARANTES, Paulo Eduardo. “Sentimento dos Contrários” In: **Sentimento da dialética: na experiência intelectual brasileira**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- ARAÚJO, Débora Soares de. **H. Dobal: uma poética da memória**. Dissertação (Mestrado) – UFPA, Curitiba, 2011.
- ARIÈS, Phillipe. **A história da morte ocidente**. São Paulo: Ediouro, 2003.
- _____. **O homem diante da morte**. Tradução de Luiza Ribeiro – Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. Vol.1.
- _____. **O homem diante da morte**. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990. Vol. 2.
- ARRIGUCCI, Davi. **Humildade, paixão e morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Textos de Walter Benjamin** – Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno. São Paulo: Abril Cultural, 1983a. (Coleção Os Pensadores).
- _____. A modernidade. In: Vanguarda e modernidade. São Paulo: Tempo Brasileiro, 1971. p. 26-27.
- _____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, In: **Textos de Walter Benjamin**. Coleção Os pensadores. Textos escolhidos de W.Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jurgen Habermas. São Paulo: Abril, 1983b.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução dos Missionários Capuchinhos de Lisboa. São Paulo: Stampley, 1974.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRASIL, Assis. **A poesia piauiense do século XX**: organização e introdução. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

CAMPOS, Maria do Carmo. O poético e a cultura contemporânea em autores sul-americanos: leituras do tempo em Drummond, João Cabral e Borges. In: **A matéria prismada**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. Na sala de aula. **Caderno de análise literária**. São Paulo: Bom Livro, 1986.

_____. **Dentro do texto, dentro da vida**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: USP, 1975a. Vol.1.

_____. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: USP, 1975b. Vol.2.

_____. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1996.

CHAMPLIN, Russel Norman. **Enciclopédia de Bíblia teologia e filosofia**. São Paulo: Hagnos, 2008. Vol. 4.

CHIAVENATO, Júlio José. **A morte**: uma abordagem sociocultural. São Paulo: Moderna, 1998.

DOBAL, Hindemburgo. **Poesia reunida**. Teresina: Plug, 2007.

_____. **H. Dobal – obra completa II - Prosa**. Teresina: Corisco, 1999.

_____. **Gleba de ausentes**: antologia provisória. Teresina: Corisco, 2002.

_____. **A província deserta**. Rio: Artenova, 1974.

_____. **Um homem particular**. Teresina: Corisco, 1987.

_____. **A viagem imperfeita**. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

DUARTE, Lélia Parreira (Org.). **As máscaras de Perséfone**: figurações da morte nas literaturas portuguesa e brasileira contemporâneas. Belo Horizonte, MG: PUC Minas, 2006.

ELIOT, T. S. **A essência da poesia**. São Paulo: Artenova, 1972.

_____. **Poesia**. Tradução de Ivan Junqueira, São Paulo: Arx, 2004. Vol. I.

EUGÊNIO, João Kennedy. **Os sinais dos tempos**. Intertextualidade e crítica da civilização na poesia de H. Dobal. Teresina: Halley, 2007.

EUGÊNIO, João Kennedy; SILVA, Halan (Org.). **Cantiga de viver**: leituras sobre H. Dobal. Teresina: Fundação Quixote, 2007.

FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. **A Morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade de Porto, 2006.

FREDERICO, Celso. A recepção de Lukács no Brasil. Herramienta. **Revista de debate y crítica marxista**, fev. 2004. Disponível em: <http://www.herramienta.com.ar/modules>. Acesso em: 20 jan. 2013.

GENETT, Gerard. **Palimpsestos**. A literatura de segunda mão. Tradução de Luciene Guimarães e M^a Antonia R. Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GIRARD-Augry, Pierre. **Apresentação e adaptação de ARS MORIENDI** (1492). Paris: Dervy-livres, 1986.

GOLDBERG, Jacob Pinheiro; D'AMBROSIO, Oscar. **A chave da morte**. São Paulo: Maltese, 1992.

LAFETÁ, João Luiz. O modernismo 70 anos depois. In: **América Ficção e Utopias**. Coordenadores: ARAGÃO, Maria Lúcia Poggi; MEIHY, José Carlos Sebe. São Paulo: Edusp, 1994.

LAPIERRE, Nicole; PENA Alfredo. **Edgar Morin em foco**. São Paulo: Cortez, 2008.

LEOPOLDINO, Solange. **Pedras** - Uma leitura sob o olhar fenomenológico. Teresina: UFPI, ensaio inédito.

_____. Anotações à margem de *O tempo consequente*. In: Santos, F. Venceslau dos. **Geografias literárias. Confrontos: o local e o nacional**. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

LIMA, Marinalva Vilar. **Loas que carpem: a morte na literatura de cordel**. (Tese) – São Paulo, USP, 2003.

LIMA, Wanderson. **Passeio na cidade geométrica: Mímesis e Mythos em os signos e as siglas**, de H. Dobal. Teresina: UFPI, 2006. Ensaio inédito.

_____. **O fazedor de cidades: mímesis e poiésis na obra de H. Dobal**. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFPI, Teresina, 2006.

LOPES, Maria Suely de Oliveira. **Arquitetura poética: o nascimento do tempo em H. Dobal**. Dissertação (Mestrado em Letras) – UFPE, Recife, 2002.

LUCAS, Fábio. **O Caráter Social da Literatura Brasileira**. São Paulo: Quíron, 1976.

LUNN, Eugene. **Marxismo Y modernismo**. Um estúdio Histórico de Lukács, Benjamin Y Adorno. México: University Of California Press, 1986.

MACHADO, Douglas. **H. Dobal: um homem particular**. Produção e direção de Douglas Machado. Teresina: Trinca Filme e Instituto Dom Barreto, 2002, DVD (70 min).

MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é a morte**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

MARX, Karl. **Sobre o suicídio**. Tradução de Rubens Enderle e Francisco Fontanela. São Paulo: Boitempo, 2006.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Viagem aos confins da noite. SOLOMBRA. In: **Poesia e imaginário**. Porto alegre: EDIPUCRS, 2002.

MORIN, Edgar. **O Homem e a morte**. Trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. Mem-Martins: Publicações Europa-América, [19??].

NETTO, João Paulo. **Lukács**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

NUNES, Manuel Paulo. **O universo poético de H. Dobal**: Tradição e invenção, discursos acadêmicos. Teresina: COMEPI, 1998.

REINALDO, Lilásia Chaves de Arêa Leão. **A poesia moderna de H. Dobal**. Teresina: EDUFPI, 2008.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. **Literatura e memória entre os labirintos da cidade**: representações na poética de Ferreira Gullar e H. Dobal. Tese (Doutorado). Recife: UFPE, 2013.

PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

_____. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Nova Fronteira, 1982.

PENHA, João da. **O que é existencialismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

REIS, João José. **A morte é uma festa**: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REIS, Maria G. Figueiredo. A Poesia de H. Dobal – Uma tentativa de Análise. In: **O tempo consequente**. Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1986.

RIBAS, Ranieri. A isotopia metafórica do bal. In: **Entre-textos**. Disponível em <http://www.dilsonlages.pro.br/index2.asp>. Acesso em: dez. 2004.

RIBEIRO, Francigelda. **H. DOBAL**. Documentário. Teresina: Academia de Letras do Vale do Longá, 2000, DVD.

SALES, Genuíno. H. Dobal: O grande vate da poesia piauiense. In: **Correio Corisco**, Ano II n. 15. Teresina: Corisco, 2000.

SANTOS, Cineas et al. Hindemburgo Dobal Teixeira, In: **Literatura piauiense para vestibular**. Teresina: Corisco, 1979.

SILVA, Halan. A poesia Crítica de H. Dobal In: **Cantiga de viver**: leituras. Teresina: Fundação Quixote, 2007.

SILVA FILHO, Herculano Moraes. H. Dobal. In: **A nova literatura piauiense**. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

_____. **Visão histórica da literatura piauiense**. Rio de Janeiro: Americana, 1976.

_____. H. Dobal – Poesia ecumênica. In: **Visão histórica da literatura piauiense**. Teresina: APL, 1982.

_____. **Visão histórica da literatura piauiense**. Tomo III. Teresina: H. M., 1997.

SILVA, Halan Kardeck F. **As formas incompletas**: apontamentos para uma biografia. Teresina: Oficina da Palavra, 2005.

_____. Entrevista a H. Dobal. In: **Correio Corisco**, ano 4, n. 32, Teresina, 2002.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Intérpretes do Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. Vol. 3.

SARAMAGO, José; **As intermitências da morte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SERNA, Jorge Ruedas de La. **Antonio Candido: história e literatura** – homenagem a Antonio Candido. São Paulo: Unicamp, 2003.

TAMURA, Célia Mitie. **A pornografia da morte e os contos de Luiz Vilela**. Dissertação (Mestrado) – Campinas, SP, 2006.

THEVET, André. **As singularidades da França Antártica**. Tradução de Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1978i.

VAILATI, Luiz Lima. **A morte menina**. São Paulo: Alameda, 2010.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. **As ideias estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

REFERÊNCIAS ON-LINE

Disponível em: http://www.skoob.com.br/livro/224295-viver_bem_E_a_melhor_vinganca. Acesso em: 23 jun. 2014.

Disponível em: <http://jornalivros.com.br/2009/09/ascensao-e-queda-de-kurt-vonnegut/>. Acesso em: 22 jun. 2014.

Disponível em: <http://youreanightmare.blogspot.com.br/2008/04/felicidade-rosewater-de-kurt-vonnegut.html>. Acesso em: 22 jun. 2014.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/T%C3%A2to>. Acesso em: 21 ago. 2013.

Disponível em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/Departamento_Nacional_de_Obras_Contra_as_Secas Acesso em: 11 ago. 2013.

Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Obra_de_arte. Acesso em: 23 set. 2013.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cascavel-de-quatro-ventas> Acesso em: 7 ago. 2013.

Disponível em: pt.wikipedia.org/wiki/BarraMansa. Acesso em: 20 nov. 2013.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Capoeira>. Acesso em: 10 nov. 2013.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Caba%C3%A7a>. Acesso em: 25 ago. 2013.

Disponível em: <http://www.dw.de/1960-primeira-p%C3%ADlula-anticoncepcional-chega-ao-mercado/a-611248>. Acesso em: 25 ago. 2013.

Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/dourar%a%20%C3%ADlula/>.

Acesso em: 28 ago. 2013.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81ria>. Acesso em: 28 ago. 2013.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cri%C3%B4nica>. Acesso em: 10 dez.2013.

Disponível em: http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/encyclicals/documents/ Acesso em: 20 jul. 2013.

Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/iliadap.html#14>. Acesso em: 23 set. 2013.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Hipnos>. Acesso em: 11 nov. 2013.

Disponível em:

<http://books.google.com.br/books?id=RcszAQAAIAAJ&pg=PA40&lpg=PA40&dq=O+coronel+João+do+Rêgo> Acesso: 29 ago. 2013.

Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/rasga-mortalha/> Acesso em: 31 ago. 2013.

Disponível em: mhsteger.tumblr.com/post/986118909. Acesso em: 25 ago. 2013.

Disponível em: <http://www.cidadeshistoricas.art.br/saoluis/sl.arq.p.php>. Acesso em: 5 ago. 2013.

Disponível em: <http://www.bomsera.com.br/historia/301-joaquim-silverio-dos-reis-o-obsкуро-uma-entrevista-com-edilson-matias.html>. Acesso em: 15 jul. 2013.

<http://nossomaranhao.wordpress.com/2010/01/22/historias-dos-nomes-das-ruas-e-pracas-de-sao-luís> e <http://www.guesaerrante.com.br/2006/1/20/Pagina674.htm>. Acesso em: 2 set. 2013.

Disponível em <http://www.saoluisdomara.xpg.com.br/paga.htm>. Acesso em: 7 jul. 2013.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Fr%C3%ADsio-holand%C3%AAs>. Acesso em: 9 dez. 2013.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Tatupeba>. Acesso em: 30/08/2013.

Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=forro>. Acesso em: 20 nov. 2013.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Zeitgeist>. Acesso em: 20 jan. 2014.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jogging>. Acesso em: 24 ago. 2013.

Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Mens_sana_in_corpore_sano. Acesso em: 15 dez. 2013.

Disponível em: <http://www.dicio.com.br/geranio/>. Acesso em: 5 nov. 2013.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Espatodea>. Acesso em: 11 nov. 2013.

Disponível em: <http://users.ipfw.edu/jehle/poesia/volveran.htm>. Acesso em: 22 ago. 2013.

ANEXOS

**ANEXO I – ENTREVISTA DE H. DOBAL CONCEDIDA A HALAN SILVA E JOÃO
KENNEDY EUGÊNIO, TERESINA: JORNAL MEIO NORTE, 2005**

- Quais são as suas lembranças mais gratas da infância?

H.D. - As viagens que meu pai me levava com ele de quando em vez, quando ia trabalhar. Foi nessas viagens que eu fiquei conhecendo o Piauí. Essas imagens que apareceram mais tarde nos meus poemas.

- Onde você costumava passar as férias escolares?

H.D. - Eram mais as circunstâncias que determinavam. Como disse a vocês, viajava muito com meu pai, viajei várias vezes pelo município de Alto Longá. Eu era pequeno e essas viagens me marcaram muito. Hoje eu lembro e explico cousas que eu não entendia naquele tempo. Meu pai quando trabalhava em Alto Longá, numa fazenda chamada santa Rita, o dono dela era o seu Marciliano, meu pai ia para o campo e me deixava lá; havia uma mulher que trabalhava para o seu Marciliano. Hoje eu vejo que não era só uma mulher que trabalhava para ele, tinha outras cousas mais. Então, ela me deu um trago de cachaça. Depois ela me deu coco pra mastigar, aquele coco de macaco, para meu pai não notar o hálito. E a cachaça quase me sufocou, disso eu não esqueço não.

- E você nunca foi a Campo Maior?

H.D. - É, eu fui passar férias na fazenda de um primo do meu pai, que era... Hoje pertence ao Município de Capitão de Campos. Toda vez que eu viajava para o Ceará eu passava por aqueles campos. Meu pai me falava muito de lá. Embora tenha nascido em Teresina, ele foi criado por uma tia que morava onde hoje é Capitão de Campos. Então, ele tinha muitas lembranças de Campo Maior. Eu só conhecia de passagem, eu nunca parei lá.

- Como era o Hindemburgo Dobal Teixeira do Liceu Piauiense?

H.D. - Era um menino tímido, certinho, gostava de ler e se dedicava mais à leitura do que à brincadeira.

- E essas leituras, quais eram?

H.D. - Nessas leituras não havia sistemática, era tudo que me chegava às mãos, indiscriminadamente. Livros, que eu conseguia ler, romances, folhetins, bulas de remédio.

- Alguém o incentivava a essas leituras?

H.D. - Não, era gosto mesmo, era inato. Eu nasci com esse gosto pela leitura. De certa maneira eu fui incentivado porque minha mãe costumava recortar poesias e pregar em um livro e eu gostava de ler. E lá em casa tinha duas antologias. A Antologia Nacional, que era mais de literatura portuguesa, e a Antologia Brasileira, que era de autores brasileiros. Lendo todas essas antologias foi que começou mesmo o meu gosto pela leitura.

- Quais são seus “hobbies”?

H.D. - Minha diversão é ler, ver filmes e ouvir música. Tenho assinatura de dez revistas. Ah, sim, costumo ir a um terreno na Cacimba Velha, onde tenho uma plantação de manga e acerola.

- Que músicas e filmes o senhor ouve e assiste?

H.D. - Ouço demais Ella Fitzgerald interpretando Cole Porter, sei quase tudo de cor e não me canso de ouvir. Gosto de compositores como Cartola, Nelson Cavaquinho e outros sambistas. Assistio a filmes de Copolla, Kurosawa, Ingmar Bergman, Fellini e outros.

- Você tem algum ídolo?

H.D. - Não. Admiro muito o Manuel Bandeira, o poeta Vinícius, Carlos Drummond de Andrade e o Manoel de Barros.

- Como é que você vê a vida hoje?

H.D. - Viver é muito perigoso, mas é bom e eu gosto da vida. Afinal, como diria um funcionário da Fazenda que eu conheci: “Hoje em dia quem é que quer morrer?”

- O que é amizade para você?

H.D. - É algo difícil de definir, mas, como eu vi num bloco carnavalesco do Rio de Janeiro, simpatia é quase amor. Creio que amizade é um estágio preliminar do amor. É uma necessidade de afinidade mútua.

- Quanto à religião, o seu sentimento religioso segue uma orientação definida ou é algo interior, pessoal?

H.D. - Sigo uma orientação mais pessoal porque tenho dificuldade de seguir disciplinas. Não cometo suicídio intelectual. Eis aí uma razão pela qual eu jamais seria comunista.

Eu não aceito ninguém pensando por mim. Sou religioso, mas não pertencço a religião alguma.

- O que você pensa do povo do Piauí?

H.D. - Vejo que é um povo humilde, mas fundamentalmente bom. Aqui as pessoas simples são sempre melhores do que as chamadas elites, as classes socialmente mais elevadas.

- E a juventude?

H.D. - Tenho pouco convivido com ela, mas gostaria de conviver mais.

- Do nosso Brasil, o que tem a dizer?

H.D. - Apesar de tudo, vejo com otimismo. Que temos um destino grande, acredito muito nisso.

- E a cultura brasileira?

H.D. - O Brasil é um país desordenado, mas cheio de significação. Muito me agrada essa cultura mestiça, rica pela diversidade de tipos.

- Que livros você tem lido atualmente?

H.D. - Tenho lido J.J.Veiga e o Manoel de Barros, além de outros gêneros. Recentemente, li um livro interessante que se chama “Como nós morremos”. É mais voltado para médicos, mas a minha curiosidade intelectual me permite ler dessas coisas. Devidos a leituras assim, algumas pessoas têm me acusado de morbidez, mas não é. A morte é um tema muito rico para os poetas. Nós temos obrigação de falar da morte até porque ninguém se esquece de morrer. Tenho, cada dia mais, convicção de que o ser se estende para além da morte, numa dimensão outra. Certo dia, um cemitério de Parnaíba espantou-me. Ele se chama “Cemitério da igualdade”, logo numa cidade onde a divisão entre ricos e pobres é muito acentuada.

- De Brasília saíram dois livros em que há um pessimismo acentuado – falo de Os signos e as siglas e Um homem particular.

H.D. - É, isso ocorreu mesmo, eu tive uns problemas e tinha esse ar deprimido. Um médico amigo meu em Brasília me disse: “Depois de ter lido seu livro e passar um final em Brasília é horrível”.

- Brasília, aqui no livro, era uma cidade imprópria para a vida humana.

H.D. - Eu não diria isso, diria mais que pesava sobre as pessoas.

- Que experiência você teve em suas viagens ao exterior, especialmente na Inglaterra?

H.D. - Olha, essa experiência foi muito boa. Eu tinha muita admiração pela Inglaterra, pelos ingleses, e fazendo os cursos me sentia mais jovem. Era como se tivesse rejuvenescido, voltado a ser estudante. Foi muito bom pra eu conhecer a Inglaterra.

- Que lugares mais visitou por lá?

H.D. - Eu procurava visitar aqueles pontos mais conhecidos. Eu fui a Stratford-upon-avon, cidade de Shakespeare. A literatura inglesa sempre me fascinou. Fui também a casa do Charles Dickens. Todas as vezes eu os visitava, fazia questão de andar ali; às vezes eu alugava um carro e saía viajando pelo interior.

**Anexo II - TABELAS DA CONTAGEM DOS TERMOS RELACIONADOS AO TEMA DA MORTE NA POESIA H. DOBAL E
OUTRAS RECORRÊNCIAS CORRELATAS NO CONTEXTO DOS POEMAS, POR LIVRO**

Tabela 1 - Livro: O tempo Consequente / Parte I - Campo de cinza (1966)

Títulos de Poemas	Verbo morrer	Ref. Morte substantivos e adjetivos	silêncio	Outros verbos relacionados à Morte	Cinza, pó	Verão, sol,	Outros substantivos ref. morte	Outras expressões relacionadas ao tema da morte
O rio				Esgotado/jaz				Não corre mais/Não se renova/jaz o seu curso/consumidos
Antilífrica		Árvores mortas						Olhar de peixe
Réquiem				Jaz/plantar	Pó/cinza		Réquiem	
Bestiário					cinza			
Introdução e rondó								Estão na pele e nos ossos/dias magros/quotas de vida
Os pescadores			silêncio					
Pedras			silêncio	Gastam/ desgastando 2x/plantados	cinza		Fósseis	Fome; fome
Os velhos		Véspera da morte		Fatos sepultados/ vão se finando	poeira			O termo de seus dias/reaproxima o lar
Homem				Minguando/ Extinguem	cinzas			Passa-lhe a vida/
fazenda		Vem da morte						
Bucólica		Paisagem Morta/ Dias mortos	Silêncio			verão		
BR22			Silêncio (2x)		Poeira vermelha/ poeira	Sol (2x)		
Refugiados							5 almas passageiras	
Relatório		Boi morto						
O tempo imóvel		Várzea Morta/Morte mais profunda	silêncio	Tempo de jazer		Verão (2x) Chama Calor		Para no campo o coração da tarde
Gleba de ausentes					cinza Cinza do sol	Chamas/fogo Ardente / Verão		Chama que nos consome

Cont.

O Tempo Consequente - Parte II - As formas incompletas								
Poemas	verbo	Substantivo	silêncio	Outros verbos	poeira	verão	Outras palavras	Outras expressões relacionadas
Os mortos		Mortos						
A morte		Morte, morte						
Barra mansa		Os mortos					Cemitério/ túmulos	Vivos fúnebres
A baleia		A morte, morta, a morte		decompondo			Formol	A morte vista de perto
A inimiga	morir	A morte do amor, mortos		Enterrado			cemitério	
Lovely London			Silêncios					
O rosto		Mortos (2x)	silêncio	Desenterrar Guardando				Sinal de partida/explorar finalmente a solidão do azul
Dezembro			silêncio	Ressuscitam				Frágil eternidade, sinal da partida, a solidão do azul
Mangueiras		Folhas mortas	silêncio			Áspero verão		Queda em paz
Crematória				Enterradas	Cinza		Crematórios	
O campo inglês			Silêncio 2x					
Subtotal	1	21	14	19	11	10	08	23

Fonte: Lilásia Chaves de Arêa Leão Reinaldo (2014).

Tabela 2 - Livro: O DIA SEM PRESSÁGIOS – 1969

Poemas	verbo	Substantivo/adjetivo	silêncio	Outos verbos	poeira	verão	Outras palavras	Outras expressões relacionadas
A pílula LSD		Ésteres da morte Água morta Mortos	Silêncio 3x silêncio	Minguando				Não-ser-multiplicando; os anjos Afogados; almas anoitecem
Cântico dos impropérios	morre	Mortos; morte		Assassinado				Timor mortis conturbat me;
Humanae vitae		Rio das mortes						Menino minguante; transe de fome; rio do sono,
Em chão de nuvens		Folha morta	Silêncio					Campo estéril
Natureza Morta		Fronteiras mortas						
Salmo do homem sozinho		Hora da morte						
O velho na praça			Silêncio					
Ludens misterium		Fila dos mortos		Enterrados no verão				
Os transplantes		Morte repetida						
A ressurreição I		Os mortos congelados; o morto espera; os mortos se estiram						Carne gelada; ressurreição; coração parado; sono de gelo; enfaixados egípcios; carne sem desejo; paz no sarcófago
Os ossos				Desenterrados;	Alguidar de cinza			cemitério; túmulos; matador; Ossos (6x)
Deste lado		Morte2x			Beleza das cinzas; cinzas; reverte ao pó			Brejo do sono; rasga-mortalha; conta os seus dias
Innamorata	morrer	Morte da luz	Silêncio (2x)	Nos enterramos		Sol		
Os sinos		Vitrinas mortas		Tempo enterrado				Museus
Factus est			silêncio		Poeira	Verão; Verões, sol		Mal viver (2x)
El matador	Mataram	matador; matador de índios (2x); morte		Desfaz apagados			Sangue (8x) Fogo(4x) Extinta(2x)	Postos em pedaços outros; toureador da morte;
Os mutantes			silêncio		Cinza			Espera os que não voltam
Washington DC		Morto						
O campo feliz			Silêncio		Cinza			
Cortadores de grama						verão		
Detroit			Silêncio					
Subtotal	03	23	12	08	07	05	14	34

Fonte: Lilásia Chaves de Arêa Leão Reinaldo (2014).

Cont.

O filho								Se despedindo
A luta								A paz no escuro; o silêncio das trevas
Os ricos				Os dias que se gastam; se desgastam				
Apocalipse								Sua ordem implacável tão tarde demais se revelando
A Doação Malsinada		Morte						Raízes da morte
A ressurreição II								Alusão no título
As despesas do envelhecer			silêncio		poeira			Raízes da morte
Cortina					Pó, poeira			
Domingo estrangeiro				Enterra,				pílulas anti-baby
Berliner nacht		Morte (2x), morta,						
A chuva				Sepultadas				Solidão do céu
Solidão de La malmaison			2x silêncio				Crepúsculo (2x)	
Finchley road		Morte					Ressurreição; agonizantes	vida incerta
Música reservata			silêncio					A solidão se exercita; pastando a solidão; pratica a solidão.
Man alive		Morte						
Man power				enterrada			túmulo	
Unreal city		Morte (3x)						
Goldhawk Road					cinza			Never more
Subtotal	03	25	14	08	08	08	15	29

Fonte: Lilásia Chaves de Arêa Leão Reinaldo (2014).

Tabela 3 - Livro: A SERRA DAS CONFUSÕES – 1978

poemas	Verbo	Substantivo/adjetivo	silêncio	Outros verbos	poeira	verão	Palavras ref.	Outras expressões relacionadas
Poeta rural	Morreu							
O Juiz								Tinha medo de alma/ condenado às almas que o julgavam.
O adúltero	Mate							
O tabelião						Pó		
O orador		Morte					enterros	
O idiota			silêncio					
O vaidoso		Morte						
O incapaz		Morte						
O bom samaritano	Morrer; morriam;	Morte		sepultados			Moribundos (2x)	Hora extrema; partiam desta vida para melhor;
O exilado			silêncio					
O padre			Silêncio					
Mal de família	Morriam;			Pifava				O coração cansava,
O cozinheiro							Vela, velório	era tiro e queda
O suicida				Enforcou-se				Apressou a hora
O impenitente	Morreu							
O prisioneiro		Morto						
Cemitério da igualdade				Enterrava			Cemitério (título)	
O covarde	morrer	Morte						
Subtotal	07	06	03	04		01	06	05

Fonte: Lilásia Chaves de Arêa Leão Reinaldo (2014).

Tabela 4 - Livro: A CIDADE SUBSTITUÍDA – 1978

poemas	verbo	Substantivo/adjetivo	silêncio	Outros verbos	poeira	verão	Palavras ref.	Outras expressões relacionadas
Túmulo			silêncio	Enterrada;			Túmulo (título); túmulo;ossos	
Largo a forca velha	Morreu						Enforcados	
Fial de alquerubim		Morte	Silêncio					
Lamentação de Pieter Van Der Lay		Morto, morto					fantasma; alma penada	Espírito preso; corpo de 20 anos depositado neste chão; composição que se decompôs; corpo etéreo; exílio post-mortem,
A cidade substituída			Silêncio (2x)	Destrói			Réquiem;	“falo às paredes, aos peixes”; alusão ao Sermão de Vieira
Sobradões	Morre						deteriorados	
Ruínas		Morte						
As moças nas janelas			silêncio					
Ruinaria		Mortos, morte (2x)						
A Face vulgar		Morte (3x)		desgasta; desfigura; destrói; derruba				
Mirantes III		Mortos		Suicida				
Subtotal	02	11	05	07			08	06

Fonte: Lilásia Chaves de Arêa Leão Reinaldo (2014).

Tabela 5 - Livro: O SIGNO E AS SIGLAS – 1986

poemas	verbo	Substantivo/adjetivo	silêncio	Outros verbos	poeira	Verão	Palavras ref.	Outras expressões relacionadas
A cidade		Morta	silêncio		Poeira, poeira morta			
Setembro					poeira	Sol		
Transeunte						Verão		
Buganvílias		folha morta		Fenecem; cumpriram-se	cinzas			
Gerânios		Morte		Murchar				
As vanguardas da noite		Morte		Esvai esse sonho				Perde a força da vida
Cigarra II				Sepulta		Verão		
As Asas I			Silêncio			Sol		Cava as suas trincheiras
As asas II		Morte						Lápide do céu; mármore da tarde; eucaliptos fúnebres
REDS		Mortes				Pôr do sol		Fim-da-tarde
Secura					poeira	Verão		Secura dos gramados
Domingo			Silêncio					
A cidade das siglas	Morrer							Não passar; não desaparecer
A transfiguração I		Mortes	silêncio			Sol		A vida vai passar (2x)
Momentum					poeira	Verão, sol	Dos túmulos	
Verão					Cinza imóvel	Verão		Recolhendo a vida que não deu certo
Tarde		Morto			poeira	Verão		
O susto							Tarde (3x)	
A voz		Morte						
Os amantes II			Silêncio			Áspero sol (2x); verão		
A resposta					poeira	Verão	crepúsculo	

Cont.

Sweet sunday			Silêncio fechado					
O alto verão		Mortos				Verão; alto verão		Cansado de ver/cansado de pensar
A vida impura								Destrói devagar; arreia os alforjes;
A paixão vegetal		Mortes				Verão		
O destino		Morto			cinza	Verão		Destino destruidor
O fauno						Verão		
Legado					A poeira	Areia do verão		
Matadouros	Morressem		silêncio					
Os sinos				Enterra				
Calmaria			silêncio			Verão		
EPTG		Morta	silêncio	enfartado				
Justitia		Morta						Nenhuma lembrança deixará de si
Contemplação					cinza			
Retorno		Morte						
Monumentos				enterrados		Verão		
Crepúsculo			silencios				Sinistro, sol- poente, suicídio	
Para sempre		Morte						Para sempre, para sempre, para sempre
Proletários		Morte		esgotados				Fantasmas diurnos
Joggers		Morte (3x0						
Pioneira social		Morte						Vencida pela vida; sonha com o descanso do dia.
Subtotal por livro	02	21	10	08	12	23	08	24

Fonte: Lilásia Chaves de Arêa Leão Reinaldo (2014).

Tabela 6 - Livro: EPHEMERA-1995

poema	verbo	Substantivo/adjetivo	silêncio	Outros verbos	Poeira, pó	Verão	Palavras ref.	Outras expressões relacionadas
Cantiga de viver		Morte						...Espera a sua hora; inesperada hora de tantos;
Rebanho urbano		Morte				verão		Solidão na multidão
Túmulos								Almas transidas no túmulo dos corpos
Fé em Deus						Verão (2x)		Descanso das almas
Chuva		Mortas						No lento apodrecer das folhas;
Apontamentos para um poema do rio Poty		Mortas	silêncio					
Lamentação Ecológica		Morto						Lenta extinção das espécies;
Antílfrica II		Mortos						
Os namorados II		Morta	silêncio					Aviso fúnebre e fatal
Amor								Partir para sempre
Oração para invocar os que não vieram	Morreram			enterraram				
A força do Amor		Morte		decompondo				
Memorial do Jenipapo	Morreram; morrendo			enterrados			Cemitério	
Profanação do cemitério da praia 08do coqueiro: I-Os mortos; II-O cemitério; III – A profanação	Morrem	Mortos (7X); morto; corpo-morto(2x); morte;					Cadáveres; corpos; semi-comido; meio mutilado; finados; mármore; flores; cemitério pobre; cemitério pobre; túmulos	
Subtotal	04	18	02	03		03	10	09
Categorias de palavras	verbo	Substantivo/ adjetivo	silêncio	Outros verbos	poeira	verão	Palavras ref.	Outras expressões relacionadas
TOTAL GERAL – SOMA DOS LIVROS	21 presenças do verbo morrer	59 – subs. 67 – adj Tota: 126 morto, morta, mortos etc.	43 silêncio	48 Outros verbos – jazer, findar, enterrar etc.	33 Pó, cinza	54 Verão, sol	78 Outros substantivos relacionados: cadáveres, sepultura etc.	123 Outras expressões como: Aviso fúnebre e fatal; a lenta extinção das espécies etc.

Fonte: Lilásia Chaves de Arêa Leão Reinaldo (2014).