

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS**



ADRIANO LOBÃO DE ARAGÃO

**POESIA E MEMÓRIA EM
O TEMPO CONSEQUENTE, DE H. DOBAL**

MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

Teresina
2013

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS**



ADRIANO LOBÃO DE ARAGÃO

**POESIA E MEMÓRIA EM
O TEMPO CONSEQUENTE, DE H. DOBAL**

MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Letras da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Literatura, Memória e Cultura, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Maria do Socorro Rios Magalhães.

Teresina
2013

© 2013 Adriano Lobão de Aragão, Maria do Socorro Rios Magalhães,
Universidade Estadual do Piauí

**Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial
do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.**

A659p Aragão, Adriano Lobão de.
Poesia e memória em O Tempo conseqüente, de H. Dobal /
Adriano Lobão de Aragão. – 2013.
78 f.

Dissertação (mestrado) – Curso de Pós-Graduação em
Literatura da Universidade Estadual do Piauí – UESPI, 2013.
“Orientadora: Prof.^a Dr.^a. Maria do Socorro Rios Magalhães”.

1. H. Dobal. 2. O Tempo conseqüente. 3. Memória coletiva.
4. Poesia. I. Título.

CDD: 801.905

Ficha catalográfica elaborada por F. J. Norberto dos Santos
(Bibliotecário da Universidade Estadual do Piauí – UESPI) CRB-3 1211

À memória de meu pai,
Pedro da Cruz Aragão



GOVERNO DO ESTADO DO PIAUÍ
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ-UESPI
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

ADRIANO LOBÃO DE ARAGÃO

"POESIA E MEMÓRIA EM O TEMPO CONSEQUENTE, DE H. DOBAL".

Esta dissertação foi defendida às 8:30 h, do dia 25 de Julho de 2013, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. O candidato apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO..... (aprovado, aprovado com restrições, reprovado).

Professora Dra. Maria do Socorro Rios Magalhães
Orientadora

Professora Dra. Maria do Socorro Fernandes de Carvalho
1ºexaminador – UNIFESP

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho
2º examinador - UESPI

Visto da Coordenação:

Prof. Dr. Feliciano José Bezerra Filho
Coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras

Rua João Cabral, Nº 2231 - Pirajá – CEP: 64.002-150 Teresina -PI
Telefone (86) 3213-2547 / 3213 – 7942

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Maria do Socorro Rios Magalhães, pelos ensinamentos, apoio e dedicação que se tornaram fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação;

Feliciano José Bezerra Filho, que acompanhou este trabalho como professor e coordenador do Mestrado Acadêmico em Letras da UESPI;

Universidade Estadual do Piauí e a todos os professores do Mestrado Acadêmico em Letras;

Todos que direta ou indiretamente contribuíram para minha formação acadêmica, intelectual, artística e humana;

José Wanderson Lima Torres, pela interlocução e apoio que contribuíram para meu ingresso no mestrado e para elaboração deste trabalho;

Alfredo Werney Lima Torres, Laís de Sousa Romero, Dheiky do Rego Monteiro Rocha, Keyle Sâmara Ferreira de Souza, Juliana Sales Viegas, Sérgia Antônia Martins de Oliveira Alves, Jurema da Silva Araújo, Misael Rodrigues de Sousa (*in memoriam*), Pedro Coelho de Deus Júnior, Maria do Socorro Gomes da Silva, João Batista Romualdo Alves, Virgínia Silva de Carvalho, Samira Alves de Barros e Luciana Oliveira de Sousa, pelos desafios que enfrentamos juntos;

Ilza Maria da Silva Cardoso, pela atenção e auxílio inestimáveis;

Assunção de Maria Almondes Leal, pela paciência e estímulo constantes;

Minha mãe, Maria do Socorro Lobão Aragão.

RESUMO

Este trabalho analisa as relações entre memória coletiva e memória individual na poesia de H. Dobal, tendo como referência poemas selecionados a partir da obra *O tempo conseqüente*, editada em 1966. A discussão do conceito de memória foi elaborada a partir dos estudos de Maurice Halbwachs, Jacques LeGoff e Michael Pollak, dentre outros. Além da análise dos poemas de *O tempo conseqüente*, realizou-se discussão acerca da evolução do projeto poético de Dobal a partir de seus poemas de caráter órfico, escritos na juventude, sendo substituídos, em sua fase madura, por uma contenção sentimental que privilegia a sobreposição da memória coletiva em relação à memória individual.

Palavras-chave: H. Dobal, *O tempo conseqüente*, memória coletiva, poesia.

ABSTRACT

This study examines the relationship between collective memory and individual memory in the poetry of H. Dobal, taking as reference selected poems from the book *O tempo conseqente*, published in 1966. The discussion of the concept of memory has been developed from the studies of Maurice Halbwachs, Jacques LeGoff and Michael Pollak, among others. Besides the analysis of poems from *O tempo conseqente*, there was discussion about the evolution of Dobal's poetic project from their poems of orphic character, written in his youth, being replaced, in his mature phase, for a sentimental contention that requires the overlapping of collective memory in relation to individual memory.

Keywords: H. Dobal, *O tempo conseqente*, collective memory, poetry.

*A pastagem rasteira retocada
pelas ovelhas da manhã não cresce
nesses perdidos campos da memória
onde um menino vive sua infância.*

(H. Dobal)

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	MEMÓRIA E POESIA	16
2.1	Sob o domínio de Mnemósine	18
2.2	Memória coletiva e identidade.....	22
2.3	Entre o ciclo e a cronologia	25
3	O TEMPO CONSEQUENTE DE H. DOBAL.....	31
3.1	O orfismo preterido	35
3.2	O tempo consequente	41
3.3	Entre fazenda e rondó sem capricho	45
4	CAMPO DE CINZA, FORMAS INCOMPLETAS	54
4.1	Campo de cinza	55
4.2	Formas incompletas	70
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	72
	REFERÊNCIAS	75

1 INTRODUÇÃO

Compreendendo que a permanência de uma obra literária na vida social requer a contínua realização de novas leituras, pretende-se, neste estudo, analisar como a poesia de H. Dobal (1927-2008), através do livro *O tempo conseqüente*, recria a memória individual aproximando-a da memória coletiva a partir do desenvolvimento de uma poética calcada na contenção lírico-sentimental.

A obra poética de H. Dobal é composta pelas seguintes obras: *O tempo conseqüente* (1966); *O dia sem presságios* (1970); *A província deserta* (1974); *A serra das confusões* (que foi desmembrada da obra anterior e ampliada, 1978); *A cidade substituída* (1978); *Os signos e as siglas* (1986); e *Ephemera* (1995). A esses, acrescentam-se os livros em prosa: *A viagem imperfeita* (que são notas de viagem, 1973); *Um homem particular* (um livro de contos, 1987); *Roteiro sentimental e pitoresco de Teresina* (de crônicas, 1992); *Grandeza e glória nos letreiros de Teresina* (também de crônicas, 1997); além de antologias e edições comemorativas. Todas as obras mencionadas encontram-se reunidas nos volumes *Poesia reunida* (2007) e *Prosa reunida* (2007).

Em seu livro de estreia, *O tempo conseqüente*, Dobal traduz em verso uma aura de terra desolada, de abandono e de rusticidade que dela emana. Um gado que sobrevive pastando poeira e um outro gado, o homem, que “triste e só campeador de lembranças” ruma sua solidão¹. A imagem de degradação da condição humana em tão árido ambiente conferiu ao referido livro, editado em 1966, uma relevante projeção, sobretudo entre leitores e teóricos conterrâneos, por conferir à poesia elaborada nestas paragens um ingrediente paradoxalmente estranho à sua própria tradição poética: um cenário áspero, associado ao retrato do ser humano em meio à carência quase que absoluta de condições de sobrevivência. Ainda assim, Dobal conseguiu compor uma obra detentora

¹ Expressão retirada do poema “Bestiário”, conforme a 3ª edição da *Poesia reunida* (2007, p. 30) de H. Dobal.

de um substrato poético que nada tem de panfletário ou estritamente documental, mas provida de pleno vínculo com a expressividade artística que se espera de qualquer literato que se queira relevante. Conforme depoimento de Manuel Bandeira (1986, p. 9),

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 quaisquer sentimentalidades, mas rica do sentimento profundo, visceral da terra.

A poética de Dobal é desenvolvida a partir de um lirismo conciso que permeia seus versos, como se na árida e agreste paisagem física e humana destes campos se relevasse ou se escondesse o sublime. Rilke (2007, p.6), na primeira de suas *Cartas a um jovem poeta*, menciona que “para o criador não há nenhuma pobreza e nenhum ambiente pobre, insignificante”. E é com o compromisso de extrair lirismo de um árido ambiente sertanejo que Dobal revela-se poeta na concepção proposta por Rilke, sem recorrer a uma estetização artificiosa, a algum preciosismo linguístico que pouco expressaria com autenticidade o rústico universo evocado. Nesse sentido, Dobal optou por uma linguagem igualmente calcada na carestia, conforme a vivência e a paisagem relacionadas a seu fazer poético. Entretanto, trata-se de uma hipotética rusticidade obtida através da ausência de um transbordamento sentimental, conforme observou Bandeira (1986), ao tempo em que Dobal mantém uma elaborada arquitetura baseada na economia de recursos para obter efeitos bastante precisos. Provido de um lirismo crítico, *O tempo conseqüente* mantém-se como forte exemplo de concisão para a poética brasileira contemporânea. No entanto, estamos diante de uma obra e de um poeta que, a despeito de sua complexidade e relevância, carece de maiores análises críticas que se afastem do encômio infecundo e, a rigor, desnecessário. Nesse tocante, Ranieri Ribas (2003, p. 4) observa que

o salto qualitativo empreendido por Hindemburgo em *O Tempo Conseqüente* sucedeu semi-incólume desde sua primeira publicação; pouco se produziu para compreender o

arcabouço poético e metodológico de sua obra. Não bastasse a escassez, facultava-nos ainda a pobreza analítica e o elogio ocioso do pouco produzido, impondo à criatividade textual do autor um certo reducionismo hermenêutico.

Observação semelhante é feita por Wanderson Lima (2005, p. 41), ao afirmar que:

Não há como não nos surpreendermos com a assimetria entre a produção poética de H. Dobal e a sua recepção pela crítica, quantitativa e qualitativamente falando. O grosso do que se produziu fora do Piauí acerca da poética dobalina compõe-se de fragmentos, alusões breves ou de comentários orais, insertos no documentário H. Dobal – um homem particular, produzido por Douglas Machado (2002). Figuras da cepa de Manuel Bandeira, Wilson Martins e Ivan Junqueira dedicaram-lhe, *en passant*, avaliações pontuais e simpáticas [...]

Entretanto, tal lacuna começa a ser reduzida com a publicação de obras como *As formas incompletas*, biografia elaborada por Halan Silva (2005), *Os sinais dos tempos*, de João Kennedy Eugênio (2007), *Cantiga de viver*, seleta de ensaios e textos afins organizada pelos já referidos Eugênio e Silva (2007); bem como documentários de Francigelda Ribeiro (2000) e Douglas Machado (2002); dissertações de mestrado, como as de Maria Suely de Oliveira Lopes (2002), Wanderson Lima (2005), Lilásia Chaves de Área Leão Reinaldo (2007) e Débora Soares de Araújo (2011); além de prefácios e artigos esparsos (COSTA, FILHO, 1966; NUNES, 1998; LUCAS, 1987; MORAES, 1997; REIS, 1986; LEOPOLDINO, 2003; RIBAS, 2003; WERNEY, 2007), dentre outros².

Almejando colaborar para a ampliação da fortuna crítica dobalina, este estudo volta-se à análise da construção poética de Dobal, calcada na expressão da memória coletiva, constituindo um desafio que se direciona não apenas para a tentativa de compreensão do fazer poético inerente a

² Lilásia Chaves de Área Leão Reinaldo, em *A poesia moderna de H. Dobal* (2008), apresenta um breve perfil descritivo da fortuna crítica de Dobal. O cotejo de algumas dessas discussões da obra dobalina, notadamente os trabalhos de M. Paulo Nunes e Ranieri Ribas, pode ser encontrado em *O fazedor de cidades, mímesis e poiésis na obra de H. Dobal*, dissertação de mestrado de Wanderson Lima (2006).

Dobal, mas a uma peculiar maneira de observar e registrar poeticamente sua visão da condição de existência e sobrevivência de um povo. É nesse sentido que buscaremos analisar em *O tempo conseqüente* as relações estabelecidas por Dobal entre a memória individual e a memória coletiva. Ao buscar uma definição para o termo memória e suas implicações, recorreremos, ainda que sem exclusividade, ao trabalho de Jacques Le Goff, *História e memória* (2003, p. 8), no qual o autor afirma que

A dialética da história parece resumir-se numa oposição – ou num diálogo – passado/presente (e/ou presente/passado). Em geral, esta oposição não é neutra, mas subentende, ou exprime, um sistema de atribuição de valores, como por exemplo nos pares antigo/moderno, progresso/reação.

Além de Le Goff, destacamos o trabalho de Michel Pollack, que, através dos artigos “Memória, esquecimento, silêncio” (1989) e “Memória e identidade social” (1992), deixou importantes reflexões sobre a relação entre identidade e memória.

No segundo capítulo, além de abordamos a representação de memória a partir dos referenciais da cultura da Grécia arcaica, apresenta-se a discussão a respeito das implicações históricas, artísticas e culturais do conceito de memória, a relação entre memória individual e memória coletiva, bem como sua implicação no fazer poético do balino.

No terceiro capítulo, serão abordadas a contextualização e estrutura básica da obra *O tempo conseqüente*, além dos referenciais poéticos, culturais e biográficos que influenciaram Dobal no período anterior à feitura de sua obra de estreia. O quarto capítulo analisará poemas constantes em *O tempo conseqüente*, à luz das teorias apresentadas ao longo deste estudo. Considerando a significativa produção poética de H. Dobal, que, ao longo do estudo, será referenciada em seus lugares próprios, esta pesquisa detém-se na análise do livro *O tempo conseqüente*, que constitui o *corpus* central desta dissertação. Essa obra está inserida na terceira edição de sua *Poesia reunida* (2007), da qual foram selecionados 15 poemas mais propícios para a análise em questão: Campo Maior, O rio,

Antilírica, Introdução e rondó sem capricho, Bestiário, Pedras, Os velhos, O potro, Inverno I, Tempora, Bucólica, Fazenda, Relatório, 1 Manual de campo, constantes em *Campo de cinza*, primeira parte da obra em questão; e O rosto, inserido em *As formas incompletas*, a segunda parte de *O tempo conseqüente*. Ao longo do estudo, sempre que considerarmos relevante, serão feitas alusões a outras obras do autor e seus interlocutores.

2 MEMÓRIA E POESIA

“Nesses perdidos campos da memória”

H.Dobal

No prefácio de *História e memória*, Jacques Le Goff expõe seis problemas relativos ao atual conceito de história. Dentre esses, destacamos:

2) Que relações tem a história com o tempo, com a duração, tanto com o tempo “natural” e cíclico do clima e das estações quanto com o tempo vivido e naturalmente registrado dos indivíduos e das sociedades? Por um lado, para domesticar o tempo natural, as diversas sociedades e culturas inventaram um instrumento fundamental, que é também um dado essencial da história: o calendário; por outro, hoje os historiadores se interessam cada vez mais pelas relações entre história e memória. (LE GOFF, 2003, p. 07)

Ao elaborar tal questionamento, Jacques Le Goff toca em elementos que perpassam a discussão estritamente histórica, como a relação entre o homem e o tempo, e conseqüentemente com a memória, o que implicaria desdobramentos antropológicos, míticos, geográficos, literários, identitários e tudo o que possa estar relacionado ao que denominamos *cultura*. Esses aspectos costumam encontrar no texto poético-literário um universo de ritmo e simbologia, que abriga a perplexidade do ser humano diante do tempo que lhe é permitido estar vivo, além das significações expressas numa linguagem capaz de sobrepor-se ao tempo, isto é, sobreviver à sua morte conseqüente. Ultrapassar as limitações da existência humana, notadamente a morte e o esquecimento, é um anseio presente desde a organização das primeiras sociedades. O desenvolvimento do ato de narrar pode ser compreendido como um dos esforços da humanidade para evitar o esquecimento. A narrativa testemunhal, transmitida verbalmente, distancia-se gradativamente de seu locutor primário e, nos casos em que se torna plenamente assimilada e

retransmitida entre seus pares, contemporâneos e pósteros, ganha ares de rememoração de uma experiência coletiva, não mais um testemunho individual. Segundo Le Goff (2003, p. 9),

Desde o seu nascimento nas sociedades ocidentais – nascimento tradicionalmente situado na Antiguidade grega [...], mas que remonta a um passado ainda mais remoto, nos impérios do Próximo e do Extremo Oriente –, a ciência histórica define-se em relação a uma realidade que não é nem construída nem observada como na matemática, nas ciências da natureza e nas ciências da vida, mas sobre a qual “se indaga”, “se testemunha”. [...] Assim, a história começou como um *relato*, a narração daquele que pode dizer “Eu vi, senti”. Esse aspecto da história-relato, da história-testemunho, jamais deixou de estar presente no desenvolvimento da ciência histórica.

Não somente a narrativa histórica em si, mas também a poesia, o teatro, o desenho e as demais manifestações artísticas desenvolvidas pela humanidade desde a antiguidade expressam, direta ou, por diversas vezes, indiretamente, esse viés de relato de uma visão de mundo, parte intrínseca da narrativa de sua condição de existência. E justamente nesse ponto, a expressão de determinada experiência adquire seu caráter coletivo.

Walter Benjamin menciona que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores.” (1987, p.198) Entretanto, referindo-se às primeiras décadas do século XX, Benjamin lamenta a decadência do ato de narrar, associando tal observação à possibilidade de privação de uma faculdade que se acreditava segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Seu diagnóstico não é nem um pouco promissor: “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo.” (1987, p.198) Mais que a discussão sobre sua decadência, segundo Benjamin, interessa-nos a existência do ato de narrar enquanto anteparo para a memória. É essa socialização de experiências, transmitidas através dos atos narrativos, que chamamos aqui de memória coletiva, pois tais narrativas ganham ares de experiência social na qual se inserem não somente aqueles que a vivenciaram, mas ainda seus narradores e ouvintes. Para Benedito Nunes (2009), ao discorrer sobre o

jogo temporal entre o pensamento e a linguagem, no ensaio Conceito de forma e estrutura literária, “a transmissão das heranças culturais, longe de ser uma simples transferência cumulativa, implica uma retomada do passado pelo presente.” (NUNES, 2009, p.86)

Ao abordar o *Poema sujo*, de Ferreira Gullar, Jurandir Faria da Silva (2011, p 3-4) nos lembra que “quando o poeta assume a função de narrador, estabelece-se um pacto não mais só com o presente, mas também com a posteridade.” O papel desse poeta-narrador que, por meio da memória, busca reunir através da poesia o universo que o circunda e permeia, através do tempo, é de significativa importância para a compreensão da obra de um escritor que tenha desenvolvido uma obra que suporte a condição de porta-voz da memória de uma coletividade.

2.1 Sob o domínio de Mnemósine

Segundo a *Teogonia* de Hesíodo (1992), no princípio surgiu Gaia, a Terra, que gera para si um consorte, Urano, o Céu, e juntos produzem extensa descendência, incluindo os Titãs e, entre eles, a titã Mnemósine. Descrita como a própria personificação da Memória, Mnemósine é mãe das nove musas, geradas no decurso de nove noites com Zeus³. Le Goff observa que a deusa de memória preside a poesia e recorda aos homens os altos feitos dos heróis para eternizá-los.

O poeta é, pois, um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos “tempos antigos”, da Idade Heróica e, por isso, da idade das origens (LE GOFF, 2003, p. 433).

³ As nove Musas, filhas de Mnemósine e Zeus, são: Calíope (poesia épica), Clio (história), Érato (poesia lírica), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Polímnia (hinos), Terpsícore (dança), Tália (comédia) e Urânia (astronomia).

Hesíodo (1992), ao abordar a função das divindades, destaca a importância de Mnemósine numa época em que a escrita era rara e a memória era essencial para o desenvolvimento da épica pelo aedo⁴,

que se valia de sua prodigiosa memória como importante recurso da técnica poética. Assim como os profetas eram inspirados pelos deuses, os poetas eram inspirados pela mnemósine. Poeta e adivinho eram agraciados pela clarividência. O poder de saber as coisas, que é dado ao poeta pela mãe das musas, é explicado por Hesíodo como um dom divinatório. (DANTAS, 2013, p.3)

Observa-se, então, que os exemplos dos heróis, eternizados pela memória e pela poesia, assumem tanto uma implicação social quanto as dimensões míticas que caracterizam a religiosidade da Grécia de então. E o caráter social da poesia tornava a função do aedo um elemento essencial, posto a ausência de sistema de escrita para registrar de maneira efetiva os feitos heroicos de seus mitos. João Adolfo Hansen (2008, p. 25) afirma que:

Helenistas como Georges Dumézil, Jean-Pierre Vernant e Jesper Svenbro demonstram que a poesia da *Ilíada* e da *Odisséia* precedeu em vários séculos a sistematização escrita da memória dos gregos pela historiografia grega, funcionando como epopéias míticas em que a “palavra eficaz” da religião e seus rituais e mitos foi repetida oralmente por aedos antes de ter sido fixada pela escrita que, ainda durante muito tempo, foi instrumento para a oralidade.

A manutenção da tradição, da história e da poesia encontrava-se intimamente associada à necessidade de detentores privilegiados desse conhecimento. Sua função voltava-se para muito além de uma memorização individual, pois, em meio à ausência de registro escrito, funcionavam como guardiões da memória de toda uma coletividade que ultrapassava os limites de sua comunidade próxima e contemporânea, mas espalhava-se pelos mares Egeu e Adriático, além de se desenvolver e de se projetar ao longo de séculos. Assim, a poesia configurava-se como

⁴ Na Grécia antiga, era denominado aedo o artista que compunha e cantava as epopeias.

memória coletiva e patrimônio imaterial que assegurava uma identidade cultural que superava a restrição de tempo e espaço. No entanto, com o desenvolvimento da escrita, as experiências poéticas, míticas e humanas ganham uma nova dimensão. Havelock (1996, p.16) observa que, ao converter a língua em objeto, a escrita se projetou para muito além do contexto oral de enunciação, de tal maneira que pôde se desvincular da memória individual dos interlocutores imediatos para configurar-se numa outra existência: o mundo dos artefatos visíveis.

No *Fedro*, de Platão (2007), encontramos a afirmação de que o conhecimento da verdade e da alma está associado à recordação, sendo que aprender consistiria em recordar, *re-conhecer*. A Memória seria, portanto, o conhecimento, ou reconhecimento, da Verdade. É dessa forma que, na obra de Platão, a memória não seria uma parte de uma arte retórica, mas um mecanismo essencial para a ascensão ao conhecimento. Entretanto, entendendo a escrita como procedimento de simulacro e sedução, Platão revela uma incongruência entre a lembrança através da escrita e a reminiscência da essência, apresentando a escrita como um mecanismo condenável e ineficaz para alçar à Verdade.

Diante da *Razão*, forma de pensar emergente, o que é a *Mímesis* senão sombra da sombra, cópia da cópia, aparência da aparência?! O pintor e o poeta são incapazes de fazer cópias das Formas. Há insensatez no poeta possuído pelas Musas... Com Platão, a memória perde o aspecto mítico. (SMOLKA, 2000, p. 174)

Conceituando a memória como uma propriedade de conservar informações por meio de um conjunto de funções psíquicas, Le Goff observa que é através da memória que o ser humano atualiza impressões ou informações passadas, “ou que ele representa como passadas.” (2003, p. 419) Ainda que Aristóteles tenha relacionado a memória à consciência da passagem do tempo, para Le Goff (2003, p. 435), a filosofia grega, através de seus maiores pensadores, não reconciliou a memória e a história:

Se, em Platão e em Aristóteles, a memória é uma componente da alma, não se manifesta, contudo, ao nível da sua parte intelectual, mas unicamente da sua parte sensível. Numa passagem célebre do *Teeteto* (191 c-d) de Platão, Sócrates fala do bloco de cera que existe em nossa alma e que é “uma dádiva de Mnemosine, mãe da Musa”, o qual nos permite guardar as impressões nele feitas com um estilete. A memória platônica perdeu o seu aspecto mítico, mas não procura fazer do passado um conhecimento: quer subtrair-se à experiência temporal.

Paul Ricoeur (1995, p. 10) observa que a narrativa histórica e a narrativa de ficção se utilizam de operações miméticas equivalentes, por isso não as distingue em relação à atividade estruturante utilizada pelo narrador, mas pelo anseio de rememorar a *verdade* pretendida pela narrativa histórica. Para Aristóteles (1997), o ofício do poeta não é narrar o acontecido, mas representar o que poderia acontecer, independente de escrever o poeta em versos e o historiador em prosa. Heródoto, por exemplo, seria o narrador daquilo que viu, ou que ouviu, consistindo assim a narrativa histórica numa oposição à narrativa mítica, o que distingue fundamentalmente a epopeia homérica da narrativa de Heródoto; embora o célebre historiador grego retome e transforme o ofício do aedo homérico: “contar os acontecimentos passados, conservar a memória, resgatar o passado, lutar contra o esquecimento.” (GAGNEBIN, 1997, p.17) Diferente do aedo homérico, Heródoto não busca inspiração pelas Musas,

Ele fala de um tempo dos homens, de testemunhas. Mas ele não usa documentos escritos. Ele narra – primazia da oralidade – para informar e ensinar, mas também, pelo simples prazer de contar. (SMOLKA, 2000, p. 178)

Entretanto, a antítese da condenação platônica da escrita, enquanto artefato nocivo à memória, será conduzida através de Tucídides (2001), que, mesmo operando através da tradição oral, contando apenas com raros documentos epigráficos, desenvolve, com a *História da Guerra do Peloponeso*, uma escrita austera e argumentativa que transparece a consciência de que tal texto tornar-se-á a memória do episódio narrado, na

qual a imutabilidade do escrito transforma-se numa garantia de fidelidade; exatamente o oposto da teoria platônica.

2.2 Memória coletiva e identidade

Segundo Halbwachs (1990), a singularidade do pensamento individual desenvolve-se a partir das correlações com o pensamento coletivo, assim como a memória autobiográfica está imersa na memória histórica, pois o ato de lembrar encontra-se enraizado nas instituições sociais em que o indivíduo está inserido; família, escola, profissão, religião etc. Para Vygotsky (1991), a capacidade humana de ativar a lembrança através de signos é a verdadeira essência da memória humana.

Tem sido dito que a verdadeira essência da civilização consiste na construção propositada de monumentos de forma a não esquecer fatos históricos. Em ambos os casos, do nó e do monumento, temos manifestações do aspecto mais fundamental e característico que distingue a memória humana da memória dos animais. (VYGOTSKY, 1991, p. 58)

Enfatizando a criação de sistemas simbólicos que intermediam a relação entre o homem e o mundo, Vygotsky (1991) afirma que não nos relacionamos com um mundo físico e bruto, mas com sua interpretação efetuada pelos outros. Assim, o ato de lembrar implica necessariamente o ato de interpretar e suas correlações sociais. Michel Pollak (1992, p. 201), discorrendo sobre a memória social na história da França, observou que:

a priori, a memória parece ser um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, próprio da pessoa. Mas Maurice Halbwachs, nos anos 20-30, já havia sublinhado que a memória deve ser entendida também, ou sobretudo, como um fenômeno coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes.

Acreditamos que a memória, enquanto elemento coletivamente constituído, é apreendida por H. Dobal através da prática de um lirismo austero, evitando o transbordamento sentimental que inevitavelmente daria margem para a sobreposição do elemento pessoal, subjetivo, tendenciosamente confessional. Sobre os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva, Pollak (1992, 1992, p. 201) afirma que

em primeiro lugar, são os *acontecimentos* vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada.

Pollak também observa que tanto a memória coletiva quanto a individual “são acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que tomaram tamanho relevo no imaginário que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não.” (1992, p. 201) Essa questão implica necessariamente o conceito de identidade, calcada na identificação de uma memória que perpassa a vivência pessoal e se insere numa experiência de coletividade. Ainda segundo Pollak (1989, p. 5),

se podemos dizer que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, quando se trata da memória herdada, podemos também dizer que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre a memória e o sentimento de identidade.

Emília Pietrafesa de Godoi (1999) compreende a memória coletiva como um discurso da alteridade, associando a identidade de grupo

à manutenção de uma história particular, não dividida com demais grupos. Entretanto, no tocante à memória, afirma que

não é um patrimônio definitivamente constituído; ela é viva precisamente porque nunca está acabada. Verifica-se que ela é ativada num contexto de pressão sobre o território do grupo, atuando como criadora de solidariedades, produtora de identidade e portadora de imaginário, erigindo regras de pertencimento e exclusão, delimitando as fronteiras sociais do grupo. (GODOI, 1999, p.147)

Duvignaud (1990) argumenta que a memória individual encontra-se condicionada pelas contingências do momento.

Nada escapa à trama sincrônica da existência social *atual*, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos de lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem. (DUVIGNAUD, 1990, p.14, grifo do autor)

Pollak (1992) afirma que o trabalho empreendido pela memória individual, aquilo que se grava, recalca, exclui, relembra, é sobretudo um trabalho de organização dentro de um fenômeno psíquico construído social e individualmente, e, no caso da memória coletiva, inserido numa ligação fenomenológica muito estreita com o sentimento de identidade, ainda que tomado aqui em seu sentido mais superficial, isto é, enquanto imagem de si construída e apresentada “a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros” (POLLAK, 1992, p.204). Pollak (1992, p. 204, grifo do autor) acrescenta ainda que:

Podemos portando dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si.

Dessa forma, a memória coletiva é acima de tudo um mecanismo de vivência e afirmação da identidade coletiva, uma busca do sentimento de pertencimento que constrói a imagem que social e individualmente temos de si.

2.3 Entre o ciclo e a cronologia

Se a escrita tornou-se uma forma de registrar no tempo uma forma de comunicação, a invenção do calendário configurou-se como uma maneira de organizar a convivência humana em relação ao tempo, o registro de sua passagem, sua história. Recorrendo novamente a Le Goff (2003, p. 12-13):

O calendário revela o esforço realizado pelas sociedades humanas para domesticar o tempo natural, utilizar o movimento natural da lua ou do sol, do ciclo das estações, da alternância do dia e da noite. Porém suas articulações mais eficazes – a hora e a semana – estão ligadas à cultura e não à natureza. O calendário é produto e expressão da história: está ligado às origens míticas e religiosas da humanidade (festas), aos progressos tecnológicos e científicos (medida do tempo), à evolução econômica, social e cultural (tempo do trabalho e tempo do lazer). Ele manifesta o esforço das sociedades humanas para transformar o tempo cíclico da natureza e dos mitos, do eterno retorno, num tempo linear escandido por grupos de anos: lustro, olimpíadas, século, eras etc. À história estão intimamente conectados dois progressos essenciais: a definição de pontos de partida cronológicos (fundação de Roma, Era Cristã, Hégira e assim por diante) e a busca de uma *periodização*, a criação de unidades iguais, mensuráveis, de tempo: dia de vinte e quatro horas, século etc.

A concepção de um calendário calcado em um tempo linear, e não em um tempo cíclico, determinou a construção das sociedades ocidentais a partir do cristianismo. Entretanto, a questão do tempo e seus labirintos continua inerente a diversas construções literárias e poéticas, seja pela representação de um tempo que se tornou ruína do presente, seja

como a representação de um tempo que não se deslocou. Tomemos como exemplo dois poemas de H. Dobal, constantes em *O tempo conseqüente*:

Campo Maior

Ai campos do 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 rios breves preparados
 de noite e nuvem. Ai rios breves
 amanhecidos na várzea longa,
 cabeças d'água do Surubim
 no chão parado dos animais,
 no chão das vacas e das ovelhas.

Ai campos de criar. Fazendas
 de minha avó onde outrora
 havia banhos de leite. Ai lendas
 tramadas pelo inverno. Ai latifúndios.

(DOBAL, 2007, p.27)

Bucólica⁵

Esta paisagem morta onde somente
 vão ruminando as cabras os seus dias,
 não se ruma em mim como lembrança
 mas como um sonho repetindo os dias.

O sonho desse tempo repetido
 pára na luz que banha os dias mortos,
 e em mim de novo esta paisagem clara
 bem levemente vai-se recompondo.

Neste céu de verão campeiam nuvens.
 No descampado azul vai o silêncio
 os seus segredos ruminando em paz.

E como um sonho permanece o tempo
 em seu passado. Lento vai crescendo
 na paisagem das cabras um menino.

(DOBAL, 1966, p.32)

⁵ O poema Bucólica, na edição utilizada como base para este trabalho, apresenta uma variação formal (três estrofes) em relação ao apresentado na edição original de 1966 (dois quartetos e dois tercetos). A mesma variação foi observada na segunda edição da *Poesia reunida*, em 2005. Preferimos aqui manter a forma original do soneto, editada em 1966, por acreditarmos que se trata somente de um problema de diagramação nas recentes edições.

O poema Campo Maior não sugere necessariamente uma referência direta à cidade piauiense de Campo Maior, mas ao ambiente campestre transformado pelo inverno e incrustado na memória. Próximo à cidade de Campo Maior, encontram-se tabuleiros, faixas de terra com poucas árvores e arbustos, repletos de carnaubais. Tal paisagem é referida no verso “Ai planos dos tabuleiros”. Além da marcação de uma memória pessoal do eu lírico (“... Fazendas / de minha avó...”), observa-se a percepção das mudanças empreendidas pelo tempo, tanto como obra da natureza (“Ai campos do 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 babugem⁶.”) quanto pela transformação empreendida na vivência humana (“Ai campos de criar. Fazendas / de minha avó onde outrora / havia banhos de leite.”). Uma das marcas mais fortes no poema é a constatação da transformação provocada pelo tempo. De um lado, a natural transformação imposta pela estação invernal, cíclica e natural; de outro, um tempo, “outrora”, que não se refez, condição inerente ao tempo linear.

Observa-se a relação antitética entre a paisagem transformadora pelos “rios breves” trazidos pelo inverno e o “chão parado dos animais”. Entretanto, a transformação é um acontecimento efêmero, pois é notória a repetição da expressão “rios breves”. O chão é parado, mas tudo é refeito “tão de repente”, inclusive a opulência saudosa das fazendas da avó. A última expressão do poema – “Ai latifúndios.” – é bastante curiosa, pois se tratando de um poeta tão comprometido com a precariedade das condições de sobrevivência do sertanejo piauiense, podemos entender tal expressão tanto como uma lamentação quanto uma ironia, sem que uma ideia anule a outra.

Bucólica nos revela uma visão de tempo bem peculiar à poesia elaborada por Dobal em *O tempo conseqüente*. Trata-se da referência a um tempo parado, onde temos: “Esta paisagem morta onde somente / vão

⁶ Trata-se de uma vegetação que brota após as secas.

ruminando as cabras os seus dias, / não se ruma em mim como lembrança / mas como um sonho repetindo os dias.” O termo “sonho” é repetido três vezes: “como um sonho repetindo os dias”; “O sonho desse tempo repetido”; “como um sonho permanece o tempo / em seu passado” (grifos nossos). Observa-se que as duas primeiras repetições não se restringem somente ao termo “sonho”, mas trata-se de duas expressões equivalentes: o sonho, o tempo, posto que na segunda estrofe temos o termo “os dias”, e a repetição. Em outras palavras, assim como o tempo e o sonho, o próprio verso se repete. A consequência dessa repetição encontra-se expressa na terceira referência: o sonho e o tempo, em virtude de sua repetição, permanecem no passado, no campo da contínua rememoração, como um sonho recorrente que simula um tempo que não passa, uma situação que não se resolve, sobretudo em foro íntimo, posto que “não se ruma em mim como lembrança”. Também encontramos três vezes a referência ao ato de ruminar: “vão ruminando as cabras os seus dias”; “não se ruma em mim como lembrança”; “os seus segredos ruminando em paz” (grifos nossos). Nesse caso, o ruminar encontra uma acentuação metafórica que, associada à repetição do tempo/sonho, podemos aproximar ao ato de remoer, sobretudo se estamos diante de uma situação imutável.

Diferente de Campo Maior, onde temos a imagem de uma natureza transformadora, resta em Bucólica uma “paisagem morta”, inerte na sucessão de dias iguais, monótona repetição de pastos de cabras. Também a referência à lembrança do passado é divergente nos dois poemas. Enquanto Campo Maior nos traz a rememoração das fazendas de uma avó, onde no passado havia fartura, em Bucólica não há margem para tais divagações, pois a paisagem e, conseqüentemente, a vivência “não se ruma em mim como lembrança”, apenas como mera repetição dos dias de um tempo preso no passado: “E como um sonho permanece o tempo / em seu passado.” Nos dois poemas, encontramos a figura de um menino diante do tempo. No primeiro, subentendido na referência a lembranças das fazendas de uma avó; no segundo, à lentidão de seu crescimento no pasto das cabras. Como crescer em meio a um tempo que não passa? Oliveira (2005, p. 109), analisando o pensamento de Piaget, comenta que a

percepção da criança “é essencialmente egocêntrica, estando sempre ligada à posição do sujeito percebido em relação ao objeto percebido”, escapando de sua consciência as sutilezas de caráter mais diáfano, como a transitoriedade do tempo, quando a noção de futuro, por exemplo, é apenas uma abstração longuíqua, remota, quase que inacessível.

Solange Leopoldino (2003), no artigo “Anotações à margem de O tempo conseqüente”, analisa, a partir das epígrafes utilizadas na obra em questão, duas vertentes da poesia de Dobal, sendo uma calcada na memória e no cotidiano telúrico; e outra voltada para o presente e suas implicações existenciais. Campo Maior retoma a lembrança da fazenda de uma avó, aproximando o poema do cotidiano telúrico apontado por Leopoldino, enquanto os demonstrativos de Bucólica, tais como nos versos “Esta paisagem morta onde somente”, “e em mim de novo esta paisagem clara”, “Neste céu de verão campeiam nuvens” (grifos nossos), presentificam um passado no qual “lento vai crescendo um menino”, marcado pela reminiscência existencialista: “não se ruma em mim como lembrança”, “e em mim de novo esta paisagem clara / bem levemente vai-se recompondo”. Sobre o diálogo das duas vertentes mencionadas, Leopoldino (2003, p. 84) observa que

o olhar perceptivo e sensível do poeta retorna a um tempo de registros escritos na memória e o presentifica, prolongando o passado no presente ou mesmo equivalendo presente e passado, como forma de representação de um movimento parado no tempo, esvaziado de mobilidade.

Tal relação apresenta-se como elemento essencial a ser analisado para compreensão dessa vertente da poética dobalina, sobretudo quando a voz do poeta vincula-se à representação de uma identidade – e, por extensão, de uma memória – coletiva. Segundo Le Goff (2003, p. 29),

[...] há pelo menos duas histórias, [...]: a da memória coletiva e a dos historiadores. A primeira é essencialmente mítica, deformada, anacrônica, mas constitui o vivido desta relação nunca acabada entre o presente e o passado.

No documentário *Um homem particular*, o próprio Dobal declarou: “Eu via as coisas e aquilo foi somando. Fiquei com aquelas impressões no subconsciente e vieram depois quando eu fazia poesia.” (MACHADO, 2002) Entretanto, ainda nos momentos em que encontramos traços de personalidade no eu lírico (“... Fazendas / de minha avó...”, em Campo Maior; “e em mim de novo esta paisagem clara”, em Bucólica), o testemunho do homem Hindemburgo Dobal Teixeira não se registra como uma lembrança pessoal, mas como expressão de uma representação coletiva, sobretudo por estar marcado por um recorrente afastamento de marcas de discursividade que remetam ao sentimentalismo subjetivista. A lembrança da fazenda da avó não se encerra com uma manifestação explicitamente carinhosa, afetiva, mas com um possível lamento que ganha ares de lamentação coletiva: “ai latifúndios”.

3 O TEMPO CONSEQUENTE DE H. DOBAL

“Onde um menino vive sua infância”

H. Dobal

Hindemburgo Dobal Teixeira nasceu em Teresina-PI, em 17 de outubro de 1927, filho do agrimensor Mário Dobal Teixeira e da professora Rosila de Sousa Dobal Teixeira. De acordo com depoimento do próprio poeta, a partir de 1934, em todos os anos de sua iniciação escolar, teve como professora a própria mãe, no grupo escolar José Lopes, assim como todos os seus cinco irmãos, Dryade, Verbena, Mário, Wanda e Renato.⁷ Em 1941 ingressa no Liceu Piauiense, onde conhece os futuros companheiros de literatura O.G. Rego de Carvalho e M. Paulo Nunes.⁸

Data de 1948 o ingresso de Hindemburgo na Faculdade de Direito do Piauí, colando grau em 1952 e figurando como orador da turma. Entretanto, o ano de 1948 parece ter sido bastante significativo para Dobal. Além do ingresso na Faculdade, em setembro tomaria posse no cargo de Oficial Administrativo na Estrada de Ferro São Luís-Teresina, via concurso público, o que implicou sua imediata mudança para a capital do Maranhão. Entre esses dois eventos, onze dias antes da transferência para São Luís, ocorreu o falecimento da mãe do poeta, Rosila, em 21 de agosto. É bastante provável que a dedicatória de *O tempo consequente*, onde constam as iniciais R.D. (*in memoriam*), refira-se a Rosila Dobal.

A respeito dos primeiros escritos publicados por H. Dobal, bem anteriores aos poemas de *O tempo consequente*, Halan Silva, em *As formas incompletas, apontamentos para uma biografia* (2005, p. 34), afirma que

⁷ Conforme entrevista concedida a Halan Silva e João Kennedy Eugênio, publicada no jornal Meio Norte, caderno Alternativo, nos dias 4 e 11 de junho de 1995; e reproduzida no livro *As formas incompletas, apontamentos para uma biografia* (2005), de Halan Silva, páginas 167 a 184, tendo este último servido de referência às citações deste trabalho.

⁸ Juntamente com O. G. Rego de Carvalho e M. Paulo Nunes, dentre outros, H. Dobal edita em 1949 os dois números da revista *Caderno de Letras Meridiano*.

[...] do que escreveu entre 1944 e 1949 somente editou a crônica “Momento em Pekim”, escrita em junho de 1944, para a revista *Zodiaco*; o conto “Fatos banais”, em agosto de 1944, no jornal *Autêntico*; os poemas “Menino Ulisses” e “Canção de Natal para a moça morena”, no *Caderno de Letras Meridiano*, e uma crônica intimista, “Primeira elegia de novembro”, na revista *Almanaque da Parnaíba*, em 1950.

Menino Ulisses, datado de 21 de dezembro de 1948, trata-se de um poema ainda de início de carreira, utilizando comedida e convencionalmente os recursos poéticos, se compararmos à elaboração mais complexa de poemas da maturidade, como Campo Maior e Bucólica, já comentados. Vê-se, em Menino Ulisses, um poeta afeito a elementos mitológicos que ainda iriam figurar em outros poemas da juventude, tais como Balada do centauro prisioneiro (de 1949), Coplas para a lenda (de 1948) e o soneto “Tens o perfil olímpico e sereno” (de 1945)⁹, mas que seriam abandonados em sua poesia madura, a partir de *O tempo conseqüente*. Entretanto, já é possível observar, ainda que apenas levemente esboçado nos dois primeiros versos da última estrofe de Menino Ulisses, a utilização da paisagem como elemento definidor do sentimento a ser expresso pelo poema, recurso utilizado em larga escala não somente em seu livro de estreia, mas em boa parte de sua obra.

Menino Ulisses

Eu sou o menino Ulisses
estou voltando para casa.
Velha aventura me tenta,
silentes braços me prendem.

Em azul e sonho caminho
exploro amor e mistério.
Eu sou o menino Ulisses
crio a flor para o relento.

⁹ Na biografia de Dobal, *As formas incompletas* (SILVA, 2005), foram publicados os poemas Balada do centauro prisioneiro (p. 145), Coplas para a lenda (p. 136) e “Tens o perfil olímpico e sereno” (p. 106), todos ausentes na seção Poemas da juventude da *Poesia reunida* (2007) de Dobal.

alagado de carnaúbas.” (Campo Maior, p. 27), “Ai terras pobres do Piauí” (Introdução e rondó sem capricho, p.30-31).

3.1 O orfismo preterido

Segundo Gabriela Guimarães Gazzinelli (2007), o orfismo apresenta-se como uma tradição predominantemente escrita, aspecto que se distingue das outras antigas religiões de mistério¹². Nesse sentido, o cânone órfico seria constituído por poemas teogônicos, cosmogônicos e escatológicos, transmitidos por meio da escrita, incluindo suas exegeses. Oriundo do culto a Orfeu, na antiga Grécia, o orfismo utilizava a poesia como mecanismo de iniciação e revelação de seus mistérios, a saber, a imortalidade da alma, a crença em um julgamento após a morte, constituindo-se, assim, numa poesia metafísica e de cunho sagrado, escrita de modo enigmático, ocultando suas crenças e mistérios dos não-iniciados.

É certo que poetas do século XX, como Mário Faustino¹³ e o jovem Dobal, não constituem uma continuidade do orfismo; apenas dialogam com temas e linguagens bastante próprias dos poemas místicos dessa antiga religião. Por tal aspecto, e por extrapolação de sentido, é que se atribui a alguns poemas contemporâneos a terminologia “órficos”. No caso de Dobal, não haveria nos temas preferencialmente desenvolvidos nos poemas da juventude margem para a abordagem da memória, enquanto suas obras posteriores estão fortemente atreladas a esse aspecto.

Kennedy Eugênio (2007, p. 35) afirma que

Dobal reconhece o *desencantamento do mundo* e a *racionalização da vida* como dimensões decisivas da nossa época, tornando-os matéria de sua poesia. [...] Seus grandes temas – a tradição declinante, o desencantamento do mundo, a vida racionalizada, a solidão como sina – se ramificam em micro-temas: a rotina; os amores perdidos; os

¹² Para efeito comparativo de distinção, Gazzinelli cita como exemplo o culto aos mistérios de Elêusis, que admitia a iniciação de escravos e crianças, provavelmente analfabetos.

¹³ Poeta e crítico literário nascido em Teresina (1930-1962), autor de *O homem e sua hora* (1955).

tipos rurais (vistos com bonomia); o tédio (da tarde, do verão, da rotina); os sonhos da infância; a memória como refúgio e refrigerio; a vida degradada.

O poema *Balada do centauro prisioneiro* constitui um exemplo bastante significativo da vertente órfica, que João Kennedy Eugênio (2007) aponta na primeira fase da poesia de H. Dobal.

Balada do centauro prisioneiro

Jubilosos centauros
De encontro à lenda
Prisioneiros
Perdem a alegria

[...]

Estrondosos centauros
Se lançam em clamores,
Ampla solidão
Desesperando o apelo

[...]

(DOBAL apud EUGÊNIO, 2007, p 17)

As referências míticas tenderiam a desaparecer, cedendo lugar, para fazer uso de um termo do próprio poema, à solidão, embora sem o desespero, como se pode observar em verso constante no poema *Réquiem*: “E se tem alma não lhe arde o desespero / de ser dono de nada. [...]” (DOBAL, 2007, p. 29) Se anteriormente, em seus poemas da juventude, encontramos a solidão “desesperando o apelo”, como se lê na *Balada do centauro prisioneiro*, a partir de *O tempo conseqüente* temos uma sóbria referência à solidão, mas sem espaço para algum tipo de sentimentalidade. Vejamos um exemplo:

1 Manual de campo

Nas divisas do campo
se põe o dia e a noite.

Se põe o homem
no campo dos outros.

Mal posta a vida
tem a mesma face.

Compõe o homem
no vazio do campo
seu dia turvo
e a turva noite em que se põe.

(DOBAL, 2007, p. 45)

Em outros momentos, como Relatório, temos uma ausência de sentimentalidade que beira o registro objetivo de uma constatação que em nada dialoga com a estrutura hermética e os temas típicos do orfismo:

Relatório

Nas feiras de Pernambuco
o gado pé-duro do Piauí
baixa o preço da carne.
Não é mais boi
são tassalhos
e a faca na carne
corta macia.

Macia era a vida
sob as faveiras
antes da faca
dividir o boi
em novas glebas.

Antes que o tempo
fosse cortado
e o gado bravo
fosse levado
no macio andar
dos caminhões.

Boi morto couro
entregue às varas.
Mais outros virão
do Piauí mais pobre
do que estes bois
de poucas arrobas.

(DOBAL, 2007, p. 41-42)

Sobre o abandono do projeto literário inicial de H. Dobal, que envolvia o desenvolvimento de poemas de feição órfica, João Kennedy

Eugênio (2007, p. 20), em *Os sinais dos tempos, intertextualidade e crítica da civilização na poesia de H. Dobal*, levanta a seguinte hipótese:

É possível cogitar sobre as razões do jovem Dobal para abandonar a poesia órfica. O poeta compreendeu que sua poesia corria o risco da artificialidade e do clichê, mortal para a pretensão de aludir a um mundo de mistérios; abandonou o que lhe pareceu uma trilha sem autenticidade.

João Kennedy Eugênio busca endossar sua dedução apresentando fragmentos de um poema escrito por Dobal em 1946, aqui reproduzido em sua completude:

Fracasso

Não posso apreender os sons que andam no espaço,
as canções que cantam e riem mas ninguém percebe.

Não posso escrever os poemas que esperam ser escritos,
os poemas que estão parados no mundo das palavras.

Não posso achar as pérolas no mar,
que o mar é fundo e as ondas são revoltas.

Não posso ver as alegrias sangüíneas das auroras,
que a tristeza é mais pesada e é mais intensa.

Não posso ouvir as harmonias celestes e divinas,
que mais poderosos são os ruídos humanos.

O sentido do mal anda disperso em tudo,
a bondade se perdeu na confusão do caos,
e forças pagãs, bárbaras e triunfantes,
dominam tudo, estão em tudo, encheram tudo.

Não posso fazer nada, está tudo perdido,
uma voz sozinha não levanta o mundo.
Eu fracassei, Senhor, estou mesmo vencido,
mesmo incapaz de tentar qualquer revolta.

O mundo é vasto... vasto, e a vida é longa,
Mas escravo do mundo nada mais me importa.

Teresina, 31.5.1946
H. Dobal

(DOBAL apud EUGÊNIO, 2007, p. 106-107)

Se admitirmos a hipótese de que, nesse poema, Dobal faz referências a temas e imagens exploradas tradicionalmente por outros poetas, – tais como Raimundo Correia¹⁴ e Carlos Drummond de Andrade¹⁵ –, temos uma inusitada antecipação do mote desenvolvido em *Tecendo a manhã*, que João Cabral de Melo Neto publicaria em 1966 no livro *A educação pela pedra*: “Um galo sozinho não tece uma manhã: / ele precisará sempre de outros galos” (MELO NETO, 1996, p. 15). No poema de Dobal, datado de 1946 (e que permaneceria inédito até 2005), lemos: “Não posso fazer nada, está tudo perdido, / uma voz sozinha não levanta o mundo” (EUGÊNIO, 2007, p.106-107). Entretanto, para o poema em questão e para o direcionamento que a poesia de Dobal toma a partir de *O tempo conseqüente*, é bastante sintomático a referência ao Poema de sete faces, publicado por Carlos Drummond de Andrade em sua obra de estreia, *Alguma Poesia*, em 1930. No poema drummoniano, temos os seguintes versos:

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

(ANDRADE, 2009, p. 9)

No poema *Fracasso*, H. Dobal escreveu:

O mundo é vasto... vasto, e a vida é longa,
Mas escravo do mundo nada mais me importa.

(DOBAL apud EUGÊNIO, 2007, p. 107)

¹⁴ “Não posso ver as alegrias sangüíneas das auroras” evoca o soneto *As pombas*, de Raimundo Correia, publicado originalmente em *Sinfonias*, 1883, e, para este trabalho, consultado em *Poesias completas* (1948, p.38).

¹⁵ “Não posso escrever os poemas que esperam ser escritos, / os poemas que estão parados no mundo das palavras.” alude quase que diretamente a *Procura da poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *A rosa do povo*, em 1945. No poema de Drummond, lemos os seguintes versos: “Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos. / Estão paralisados, mas não desespere,” (ANDRADE, 2009, p. 142).

O diálogo entre os dois poemas direciona-se sobretudo para a comparação entre a vastidão do mundo e as necessidades intimistas do sujeito. Em Drummond, diante da vastidão do mundo, o eu lírico anseia pela expressão de sua personalidade, posto que “mais vasto é meu coração”; enquanto Dobal coloca-se como “escravo do mundo”, e nada mais além desse mundo, externo e impessoal, interessa à poesia a ser empreendida. É justamente a partir desse aspecto que encontramos em Drummond um poeta propenso ao caráter íntimo e confessional que marca significativa parte de sua obra, em contraste com o anticonfessionalismo que caracteriza Dobal: “Mas escravo do mundo nada mais me importa.”

Ao discorrer sobre a propensão memorialística de Pedro Nava¹⁶, Davi Arrigucci Jr (2007, p. 85) aponta a busca de uma manifestação reflexiva de âmbito geral realizada a partir da percepção de determinados detalhes, atenta a lacunas, tomando o narrador como uma espécie de observador privilegiado:

Esses movimentos equivalem à manifestação de uma totalidade, impossível de se alcançar pelo movimento geral da reconstrução da memória, obrigada à lacuna e à falta, mas aparentemente resgatável na forma fugidia do símbolo momentâneo.

Em Dobal, o que se desenvolve é um testemunho que não se amarra em particularidades que só se revelam ao atento e sensível observador, mas o que se apresenta abertamente ao vasto mundo; novamente, “nada mais me importa”.

Na biografia de Dobal, sobretudo no tocante à construção de sua obra poética, poucas são as referências de interação intelectual com outros literatos. Em *As formas incompletas*, Silva (2005, p. 42) afirma que

não foram poucas as oportunidades de entrosamento literário que H. Dobal dispensou [...] permanecendo anônimo, na rígida disciplina de não fazer concessões literárias a si mesmo e de só publicar quando absolutamente seguro. Este foi o motivo por que não acatou uma só das

¹⁶ Pedro Nava (1903-1984), médico e escritor, autor de *Baú de ossos*, é considerado um dos maiores memorialistas da literatura brasileira.

sugestões que fizeram o dramaturgo Francisco Pereira da Silva e o poeta Odylo Costa, filho, que leram *O Tempo Conseqüente* antes de sua publicação em 1966.

Podemos deduzir, então, que, na época, Dobal já possuía bastante segurança em relação ao caminho que pretendia percorrer, além de uma experiência poética lapidada, não por publicações imaturas e apressadas, mas por intenso labor e dedicação silenciosos que levaram o poeta a abandonar seus poemas de juventude, bem como o diálogo com a poesia órfica que orientava suas primeiras produções. O projeto poético juvenil de Dobal parecia então fadado ao fracasso, e, “escravo do mundo”, o poeta volta-se para uma realidade mais imediata, crua e fenomenológica, daí a necessidade de substituir o orfismo pela memória coletiva. O poema *Fracasso* seria o seu *mea culpa* e, conseqüentemente, a indicação de um novo caminho a ser trilhado.

3.2 O tempo conseqüente

Halan Silva, na biografia *As formas incompletas* (2005, p.48), menciona que, à época da elaboração dos poemas que figurariam em *O tempo conseqüente*, Dobal dedicava-se bastante à leitura de filosofia existencialista¹⁷ e de poetas de língua inglesa, como T.S. Eliot, Yeats e e.e. cummings. O poema “*Somewhere I have never travelled, gladly beyond*”, de cummings, foi traduzido por Dobal e publicado no *Caderno de Letras Meridiano*; um verso de Yeats foi utilizado como epígrafe em *Campo de cinza*, primeira parte de *O tempo conseqüente*: “*What can I but enumerate old themes?*” (*The Circus Animals’ Desertion*). Para abordar o diálogo com esses poetas na poesia a ser empreendida por Dobal, tem-se o estudo de Ranieri Ribas (2007), – que propõe uma “arqueologia poética” do texto do balino a partir de Eliot e Yeats, – e o de Lilásia Chaves de Arêa Leão

¹⁷ Embora nem o biógrafo nem o poeta tenham especificado quais as leituras empreendidas naquele momento por Dobal, é bem provável que o futuro autor de *O tempo conseqüente* estivesse lendo, sobretudo, Jean-Paul Sartre.

Reinaldo (2008) –, que dedica toda uma seção de seu livro, *A poesia moderna de H. Dobal*, a intertextualidades observáveis na poesia de Dobal.

Concebido entre 1952 e 1966, H. Dobal suprimiu de *O tempo conseqüente* todos os poemas que não estivessem alinhados com o tema recorrente, independente de seu valor estético¹⁸, e então dividiu o livro em duas partes: *Campo de cinza* e *As formas incompletas*. A primeira consta de 28 poemas, com ênfase temática no Piauí rural, enquanto a segunda apresenta 16 poemas, com temáticas mais variadas, incluindo uma quantidade significativa de poemas calcados em ambientações estrangeiras, como *O campo inglês* e *Lovely London*, e alguns raros poemas de temática lírico-amorosa, constituindo um caso de notória exceção, tanto na referida obra quanto em sua poética em geral. O título da primeira parte, *Campo de cinza*, foi extraído do segundo verso do poema *Bestiário*, quinto poema do livro: “O homem e os outros bichos que passeiam / neste campo de cinza te perseguem” (DOBAL, 2007, p.30, grifo nosso). *Bestiário* parece ser um poema fundamental para compreensão de *O tempo conseqüente*, apresentando inclusive o título do volume inteiro: “Vence os campos de outrora e as miunças / soltas do seu passado te restauram / em teu tempo. Teu tempo conseqüente / neste imenso curral em que te amansas / triste e só campeador de lembranças” (DOBAL, 2007, p.30, grifo nosso)¹⁹. Tempo, solidão, o ser humano reduzido à condição de gado, são temas recorrentes não apenas no poema mencionado, mas ao longo de todo o livro.

Em entrevista concedida a Halan Silva e João Kennedy Eugênio (2005, p.87), o poeta H. Dobal declarou que “quem considera minha poesia antilírica está completamente equivocado. Ela é lírica por excelência. Esse tipo de raciocínio parte de quem confunde lirismo com sentimentalismo”. O comentário de Dobal, publicado na biografia *As formas incompletas*, poderia remeter àqueles que atribuíssem, equivocadamente, o termo “antilírica” à poesia de Dobal a partir do poema *Antilírica*, constante em seu livro de

¹⁸ Não houve interesse, por parte do poeta, na publicação dos poemas suprimidos, que permanecem inéditos, possivelmente perdidos.

¹⁹ Voltaremos a abordar esse poema no quarto capítulo deste trabalho.

estreia, desarticulando o termo mencionado do contexto originalmente abordado pelo poeta na obra em questão. Vejamos:

Antilírica I

Antilírica praça
de árvores mortas.
Balcão de peixes
é teu cimento
e namorados
de olhar de peixe
nas tuas pistas
passeiam seu desamor.

Estes confins a praça
prendem entre montanhas.
E tristes tristes de tão longe
voltam as planícies do Piauí.
Ai praça, compáscuo de namorados,
pastagem dura de cimento
sem o gado e o sol do Piauí,
onde outro gado de meninos
procura restos de feira.
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
de olhar de peixe, antipraça.

(DOBAL, 2007, p.28-29)

No texto em questão, Dobal refere-se a uma praça desde a primeira estrofe, e, seguindo o poema, assim a qualifica: “antilírica”, “antilivre”, “antipraça”. O que não é “lírico”, o que não é “livre”, não seria então, poeticamente falando, uma “praça”. Subentende-se assim um conceito de praça próprio do poema: lírica e livre. A questão seria: o que não a torna nem livre nem lírica, “uma antipraça”, portanto? A lembrança triste das planícies do Piauí? O desamor dos namorados? Provavelmente, todos esses elementos reunidos em um único espaço.

Na primeira estrofe, aborda a construção imagética da praça, caracterizando-a através de árvores mortas, balcão de peixes, namorados passeando. Porém, há uma subversão do que se poderia esperar de uma

descrição aprazível. As árvores estão mortas e os bancos (de cimento) são balcões de peixes, enquanto namorados passeando simbolizam o desamor. Na segunda estrofe, “sem o sol e o gado do Piauí”, observa-se que o poeta, de maneira antitética, situa a praça ao mesmo tempo em que não a situa, ela “está” e “não está” em um mesmo lugar. “Não se procure em Laranjeiras uma praça (onde ela está)”, pois ali existira somente uma “antipraça”. É notório que, em 1963, H. Dobal residia no Rio de Janeiro, justamente no bairro das Laranjeiras. Considerando que *O tempo conseqüente* foi publicado em 1966, é provável que o poema tenha sido escrito sobre e em Laranjeiras. Esse aspecto o torna um caso peculiar, pois se encontra na primeira parte do livro, que apresenta uma ambientação voltada quase que totalmente ao Piauí. Entretanto, Dobal não se apresenta como um poeta de regionalismos. A poética de seu livro de estreia permeia uma aridez de matriz piauiense, mas que pode ser decantada em qualquer outro espaço, numa praça da cidade do Rio de Janeiro ou nos poemas da segunda parte do livro, como *O campo inglês* ou *Lovely London*. Porém, é nos poemas ditos “piauienses” que esse aspecto se torna mais intenso, indicando que é desse chão que o poeta retira a matriz austera de seus versos. E mesmo numa antipraça em Laranjeiras haveria referência ao árido chão piauiense: “Estes confins a praça / prendem entre montanhas. / E tristes tristes de tão longe / voltam as planícies do Piauí.” A praça estaria reduzida apenas a uma feira de peixes e um “pasto de namorados”. Trata-se de uma construção frequente na obra de Dobal – o ser humano e o gado abordados dentro de um mesmo contexto. Sob o sol e a aspereza do campo piauiense ou numa praça de um centro urbano, o sentimento de solidão e abandono é uma constante.

Há ainda um outro poema intitulado *Antilírica*, publicado em 1995, no volume *Ephemera*. Na organização de sua *Poesia reunida*, passaram a ser nomeados *Antilírica I* o poema de *O tempo conseqüente* e *Antilírica II* o de *Ephemera*, conforme ocorreu com alguns outros poemas de Dobal que apresentam coincidência nos títulos, como *Inverno III* e *Os Namorados II*, também constantes em *Ephemera*. Nesse segundo *Antilírica*, lê-se: “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)

Para este outro poema, talvez não seja “antilírica” nem a praça nem sua poesia, mas a própria vida, a antilírica existência humana. Resta saber se a poesia seria seu antídoto ou sua confirmação. De qualquer forma, o rigor e a contenção sentimental que o poeta desenvolveu em *O tempo conseqüente* contribuíram para que a ideia de uma poesia “antilírica”, de um lirismo “seco”, ou até mesmo ausente, se popularizasse, de certa forma, indevidamente.

3.3 Entre fazenda e rondó sem capricho

Alberto da Costa e Silva (2007, p. 19), no Prefácio da *Poesia reunida* de H. Dobal, afirma que

Na maioria de seus poemas, Dobal, quer nos mergulhe numa paisagem rural do Piauí, ou nos coloque numa cidade, dá-nos sempre a sensação de que cada um de nós está irremediavelmente só, como aquelas personagens dos quadros de Edward Hopper – esta, sentada na cama do hotel; aquela, a limpar com um ancinho as folhas secas no jardim de casa; aquela outra, à mesa de um café iluminado –, todas sob o peso da solidão e das ausências.

Nesse sentido, a temática mais constante, notadamente na primeira parte, refere-se à precariedade da existência humana, tendo, além da solidão, a aridez e a pobreza do sertão piauiense como sua caracterização mais recorrente, conforme se pode exemplificar através do poema Fazenda:

São trinta cabeças
de gado cabrum.
Criação miúda
sem qualquer ciência.
Somente um chiqueiro
defesa noturna
que bem cedo aberto
o dia lhes dá.

Rústicas a vida
de qualquer maneira
sabem extrair.
Mas vem da morte
sua serventia.
O couro e a carne para o homem
mais pobre do que elas.

(DOBAL, 2007, p. 36)

A caracterização da precária fazenda torna o título do poema quase uma ironia. Trata-se somente de trinta cabras, confinadas, à noite apenas, em um chiqueiro, provavelmente improvisado, para que forneçam carne e couro a um pobre sertanejo. Nessa minguada criação extensiva, os dois últimos versos do poema acentuam, sobretudo, a subcondição humana, ainda mais precária que a de seu gado: “O couro e a carne para o homem / mais pobre do que elas.” (grifo nosso).

O poeta torna-se porta-voz da lembrança de um mundo abandonado, desolado em sua rusticidade, onde homens e bichos estão reduzidos à mesma condição de miséria, buscando nada mais que a imediata sobrevivência. Para além do poema, onde se registraria a memória dessa “fazenda”, a precariedade de sua existência?

Note-se, entretanto, que o poeta assume um tom demonstrativo, referencial, registrando a condição adversa sem emotivações. Analisando as vertentes gerais da poesia madura de Dobal, Wanderson Lima (2011, p. 68, grifo do autor) observou, dentre outras características, que ocorre uma despersonalização marcada pela “recusa de uma lírica interiorizada e confessional com o fito de, pela recusa da imaginação corretora, captar o **ethos** da cultura representada”. Não há confissão em “Fazenda”, mas a evocação de uma experiência comum a inúmeros sertanejos que sobrevivem da miúda criação de gado cabrum sem maiores perspectivas.

Lima (2011, p. 68) afirma ainda que, além da indissociação entre memória pessoal e memória coletiva, ocorre “a indissociação entre consciência ética e consciência estética.” Abordando inicialmente os recursos formais empreendidos pelo poeta, cabe aqui uma leitura de um dos seus poemas mais representativos. Estruturalmente, na obra *O tempo conseqüente* como um todo, há uma predominância de versos brancos, mas

é possível perceber uma peculiar utilização de versos metrificados e reelaboração de formas fixas, como o soneto e o rondó, conforme se pode ver no poema a seguir:

Introdução e rondó sem capricho

Os novinhos do agreste
só têm chifre e culhões.
Os boizinhos do agreste
estão na pele e nos ossos.

Ai terras pobres do Piauí.
Capins cupins. Nestas chapadas
corcoveadas de cupins,
o capim agreste não dá sustança,
o gado magro mal se mantém.

Nestas trilhas de areia as seriemas
procuram cobras. E cantam
os seus dias de fogo. Dão as faveiras
sua sombra aos formigueiros.
E os dias magros ao homem
sua quota de vida.

(DOBAL, 2007, p 30-31)

Conforme Massaud Moisés (2002, p. 466), o termo rondó provém do francês *rondeau*, que, em latim, era designado *rotundu(m)*, redondo, em forma de roda. Enquanto poema lírico de forma fixa, tem origem na França, por volta de 1250, consistindo numa canção que acompanhava uma dança, a *ronde*, de onde lhe veio o nome. Bastante utilizado durante a Idade Média, o rondó atravessou períodos de popularidade e ostracismo até cair em desuso, no fim do século XIX. Curiosamente, em língua portuguesa, o rondó foi apropriado pelo Arcadismo, notadamente Silva Alvarenga²⁰, e por poetas do início do século XX adeptos aos formalismos e amenidades temáticas remanescentes do Parnasianismo, como Goulart de Andrade²¹. Justamente estéticas nas quais o idílio com a natureza expressava idealizações voltadas para o equilíbrio e a beleza.

²⁰ A obra *Glaura* (1799), de Silva Alvarenga, é composta por 59 rondós e 56 madrigais.

²¹ José Maria Goulart de Andrade (1881-1936), nascido em Maceió, notabilizou-se através de seus sonetos, vilancetes, rondós e baladas. A maior parte de sua produção poética encontra-se reunida nos dois volumes de *Poesias* (1917).

Massaud Moisés (2002, p 466) observa ainda, sob o aspecto da estrutura, a existência de dois tipos de rondó: o francês e o português.

O primeiro consta de três estrofes, uma quintilha, um terceto, e outra quintilha, em versos octossilábicos, ou, de quando em quando, decassílabos.

O rondó português constitui-se de uma quadra que se repete ao fim de oitavas ou de duas quadras. [...] Não obstante variável o número de estrofes, geralmente o rondó português dispõe-se em oito quadras ou quatro oitavas. E utiliza, de preferência, o verso redondilho maior, ou septissílabo. (2002, p. 466)

Pode-se supor que Dobal não se propôs a compor, essencialmente, um rondó, mas buscou utilizar-se daquilo que o termo expressa em harmonia para subverter essa forma em um canto de mazelas, ideia essa reforçada pelo uso do termo “sem capricho”. Entretanto, o poeta não abandonou o que se entende tradicionalmente por rondó. Para que Dobal o reconstruísse, era preciso que se voltasse, exatamente, para ele, ao invés de apresentar qualquer outra forma e inserir a referência ao rondó tão somente naquilo que seu título evoca.

Mesmo quando utiliza o soneto, Dobal o faz de modo peculiar, dando à forma a feição do autor. Não obstante, é evidente o diálogo com a tradição, ao pôr em pauta o feitio do que foi construído esteticamente ao longo da poesia ocidental, mas imprimindo nessas formas a marca da atualização individualizadora, a busca de voz própria a partir da reelaboração de formas tradicionais. Já foi mencionado, neste estudo, que a formação poética de Dobal incluiu a leitura de T.S. Eliot. Note-se que, em artigo sobre o autor de *The wast land*, Silviano Santiago (1999, p. 243) observa que

Eliot opõe a emergência de um poeta através de traços distintivos e pessoais do próprio poeta, momento que é determinado pelo fato de ele inscrever a sua produção poética numa ordem discursiva que o antecede. Portanto, o poeta moderno para Eliot, na sua idade madura, nada mais faz do que ativar o discurso poético que já está feito: ele o recebe e lhe dá novo talento. Dá força ao discurso da tradição.

Para Emil Staiger (1997, p. 28),

O poeta lírico escuta sempre de novo em seu íntimo os acordes já uma vez entoados, recria-os, como os cria também no leitor. Finalmente reconquista o já perdido encantamento da inspiração, ou dá pelo menos um cunho de involuntariedade a sua obra, como o fazem também muitos poetas de épocas decadentes, herdeiros deste legado útil.

Como matriz poética para sua reconstrução, Dobal não apresenta como modelo, em sua feição clássica, nenhum dos dois tipos de rondó isoladamente, mas cria sua forma a partir da união de elementos ora franceses ora portugueses. A “introdução” corresponde à primeira estrofe, obedecendo ao modelo retirado do rondó português, constituído de uma quadra, embora não utilize versos com cinco ou sete sílabas, as redondilhas, mas versos com seis sílabas, justamente o meio-termo, mas que expressam o “sem capricho” quando o poeta “acerta” a métrica tradicional no último verso, com sete sílabas: es / tão / na / pe / le e / nos / **os** / sos.

*Os novinhos do agreste
só têm chifre e culhões.
Os boizinhos do agreste
estão na pele e nos ossos.*

Assim, a “Introdução” assume aspecto semelhante a cantigas de roda, com forte musicalidade marcada pelas construções rítmicas de chamado e resposta que alicerça a maioria das canções folclóricas ocidentais. Entretanto, a característica mais perceptível e apreciada das cantigas de roda, a rima, está ausente. Mais que uma característica típica da poética de Dobal, esta ausência entrava ainda mais a leveza que se esperaria de um rondó, ou de sua “introdução”. Maior aspereza recairá nas duas estrofes seguintes, o “rondó sem capricho” propriamente dito. Consideremos inicialmente a segunda estrofe:

*Ai terras pobres do Piauí.
Capins cupins. Nestas chapadas
corcoveadas de cupins,
o capim agreste não dá sustança,
o gado magro mal se mantém.*

Do rondó francês, o poeta apreendeu a estrutura composta por três estrofes, sendo que a primeira foi a “Introdução”, e nos apresenta uma parte típica do modelo francês, a quintilha ou quinteto, estrofe com cinco versos. Diferente da primeira estrofe, a construção rítmica do poema se dá por meio de lacunas, de intervalos, induzindo a uma declamação entrecortada. O fato de existirem os “rondós caprichosos” no universo da música torna evidente que a sonoridade, musicalidade, constitui uma preocupação de Dobal na construção do poema.

A terceira e última estrofe apresenta-se híbrida. O rondó português trabalha com quadras e oitavas, enquanto o rondó francês utiliza tercetos e quintilha. Dobal encerra seu poema apresentando uma sextilha, estrofe de seis versos, estranha tanto ao modelo francês quanto ao lusitano. Entretanto, o direcionamento estético do poema, ao invés de fugir do modelo tradicional, conforme se poderia supor, debruça-se nele, une os dois modelos. Frequentemente, duas quadras portuguesas são fundidas para formar a oitava, ou vice-versa. É um processo típico do rondó português e absolutamente em consonância com sua tradição. Contudo, o poeta aplica esse processo não a duas quadras portuguesas, mas a dois tercetos franceses, formando assim a sextilha, e unidas, sobretudo, pela utilização do *enjambement* ao longo de toda a estrofe. Trata-se de um recurso notadamente francês que consiste no transbordamento sintático de um verso em outro, daí ser denominada “encadeamento”. Em outras palavras, o ponto de união de um processo tipicamente português é realizado através de um processo tipicamente francês, reestruturando assim os dois modelos em um só.

*Nestas trilhas de areia as seriemas
procuram cobras. E cantam
os seus dias de fogo. Dão as faveiras*

sua sombra aos formigueiros.
E os dias magros ao homem
sua quota de vida. (grifo nosso)

Não se trata aqui de uma referência a uma possível intencionalidade do autor, mas sim uma leitura analítica da “arquitetura” do poema, apresentando determinadas estruturas que permitem tais correspondências e ampliam seu universo interpretativo, sobretudo se provocar refutações consistentes. Em todo caso, é bastante improvável que a paciência e rigor empreendidos por Dobal na feitura de *O tempo conseqüente* tenham passado alheios à pesquisa e experimentação formal de seus poemas.

As adjetivações presentes no texto apresentam uma disposição instigante. Na primeira estrofe, se limitam a restringir os novilhos e boizinhos ao agreste. O vocábulo agreste é aqui utilizado no sentido de rústico, selvagem, não cultivado, o que caracteriza a tradicional criação extensiva de gado que marcou a formação histórica, social e econômica do Estado do Piauí. Interessante observar que a utilização do termo “boizinhos” no diminutivo remete inevitavelmente ao verso “o capim agreste não dá sustança”. Como esperar então bois plenamente desenvolvidos? Na segunda estrofe, os determinantes são: pobres (as terras do Piauí); corcoveadas de cupins (as chapadas; por extensão, as mesmas terras pobres do Piauí); agreste (o capim das terras pobres do Piauí); e magro (o gado destas terras). Como esperar que esta terra, que mal sustenta o gado, sustente o homem? A isso alude a terceira estrofe, onde os determinantes são “de areia” (as trilhas), que ressalta a ausência de vegetação; “de fogo” e “magros” (os dias nestas terras), que oferecem cobras às seriemas (animal útil nas fazendas por alimentar-se, dentre vários pequenos animais, de gafanhotos, roedores e até de cobras), “sombra aos formigueiros” (para animais intimamente relacionados à mortificação e decomposição física); “magros” (os dias, não apenas o gado é carente de desenvolvimento pleno, não apenas as terras são pobres); e “de vida”.

O último termo utilizado no poema, “de vida”, de certa forma apresenta-se semanticamente contrário a todos os outros termos

mencionados, se tomado isoladamente, pois remete a um elemento positivo, vivificante, pleno. Nota-se, porém, que a vida é apenas um pedaço, um fragmento, a mínima fração que cabe ao homem que subsiste nas veredas em que seriemas procuram cobras entre cupins e formigas. O termo “de vida”, no poema de Dobal, não se reveste das significações de esperança presentes no epílogo de *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, por exemplo, onde a vida “comprada a retalho” é “de qualquer forma vida” (MELO NETO, 2000, p. 58). Na poética dobalina, “de vida” não assume feição de esperança renovada, mas de vaticínio de uma existência cada vez mais minguada e dividida, uma fração mínima de sobrevivência: “sua quota de vida”. Curiosamente, o termo “quota” também pode assumir a mesma significação de “gume”, o fio cortante de uma lâmina.

Conforme mencionou Lima (2011, p. 66, grifos do autor), não existe em H. Dobal uma poética desvinculada de um extrato social, histórico-geográfico, posto que, em seus melhores momentos, não ocorre uma desassociação entre ética e estética, pois Dobal,

ainda que lírico em essência, pensa o sujeito da criação numa perspectiva oposta ao egocentrismo que atravessa a lírica moderna do romantismo às vanguardas do século XX; para ele, o sujeito da criação, ao representar poeticamente uma dada realidade, funda-se num rigoroso senso de alteridade: expressa-se não só **para** mas **por uma comunidade**. Com isso, Dobal logra atingir uma façanha desdenhada pela maior parte dos grandes líricos do século XX: manter a força comunicativa da poesia, sem lhe macular a densidade cognitiva ou a qualidade estética.

É nesse sentido que o substrato da memória empreendido nos poemas de *O tempo conseqüente* mais se associam a uma condição coletiva do que ao anteparo de suas reminiscências pessoais. No poema Introdução e rondó sem capricho não há uma reiteração poética de uma experiência pessoal, mas o registro de um conjunto de impressões que assume a expressão de uma vivência coletiva.

Maria G. Figueiredo dos Reis (1986, p. 37), analisando o terceiro livro de Dobal, *A província deserta*, afirma que

um aspecto que chama a atenção na arte do poeta piauiense é a técnica de conduzir o pessoal de maneira sempre impessoal, é a presença do eu lírico, disfarçado na terceira pessoa, é o emprego do indefinido pelo definido, do objetivo pelo subjetivo que deixam na poesia a ausente presença do autor.

Tal recurso pode ser constatado ao longo de toda obra poética do balina, sendo desenvolvido desde *O tempo conseqüente*. O homem mencionado no último verso não é projeção do eu lírico, nem transposição artística da subjetividade e vivência do autor, como também não é categoria generalizante que abrange toda humanidade (a não ser que se extrapole o sentido do texto), mas sim a expressão da árida condição de vida, de sobrevivência sertaneja. O poema nos lembra que, nas terras pobres do Piauí, o gado magro, reduzido a pele e osso, mal se mantém; nos lembra que o capim agreste não dá sustança; e que o homem, assim como no poema *Fazenda*, é ainda mais pobre que o minguado gado que o sustenta. O poema é um testemunho para que esse homem, reduzido a uma condição mais precária que seu gado, possa tornar-se lembrança, para que ao menos subsista na memória graças à poesia.

4 CAMPO DE CINZA, FORMAS INCOMPLETAS

“A pastagem rasteira retocada”
H.Dobal

A correlação entre a construção de imagens, a poesia e a memória não é um tópico recente. Já no século V a.C., o poeta e pintor Simônides de Ceos talvez tenha sido o primeiro a discutir os princípios e regras desse recurso.

A recordação mnemônica requer 1. a lembrança e a criação de *imagens* na memória; 2. a organização das *imagens* em *locais*, ou lugares da memória. Como poeta e pintor, Simônides trabalha articuladamente os métodos da poesia e da pintura: pintura é poesia silenciosa; poesia é pintura que fala. Tanto para a poesia como para a pintura, e também para a arte da memória, é dada importância excepcional à visualização intensa. É preciso *ver locais*, *ver imagens*. (SMOLKA, 2000, p. 170)

Dobal é um escritor que “vê locais”, “vê imagens”, e a partir disso temos um poeta que recorre bastante às representações visuais. Manuel Bandeira (1986, p. 9) observou que, “lendo os versos do piauiense vemos, positivamente vemos, tudo o de que ele nos fala”. Entende-se que, através das concepções de memória e representação coletiva, constantes na elaboração do texto poético do balino, seja possível empreender uma investigação pertinente sobre a maneira como Dobal “pinta” a paisagem sertaneja piauiense através de uma contenção lírico-sentimental como mecanismo que busca transcender o individualismo subjetivo e alcançar a visão de mundo intrínseca ao ser social retratado em sua poética. Para tanto, selecionamos alguns poemas publicados em *O tempo conseqüente*. Além de Campo Maior, Bucólica, Introdução e rondó sem capricho, Antilírica I, Fazenda, Relatório e 1 Manual de campo, já apresentados neste trabalho, abordaremos adiante os poemas: O rio, Bestiário, Pedras, Os velhos, O potro, Inverno I, Tempora, presentes na primeira parte da obra em questão,

Campo de cinza; e *O rosto*, inserido na segunda parte, *As formas incompletas*.

Lembramos ainda que, para Emil Staiger (1997), o poeta lírico

[...] pode recordar fenômenos presentes, passados, e mesmo futuros. [...], o recordar recebe evidente conotação pretérita. Mas nisso não vai uma contradição. Quando dizemos que o poeta lírico é capaz de recordar presente, passado e futuro, tomamos já as dimensões como tempo tornado presente, como sucede quando olhamos um mostrador de relógio e um calendário com as fôlhas ainda por destacar. Mas a recordação lírica é uma volta ao seio materno, no sentido de que tudo ressurgue naquele pretérito do qual emergimos. (1997, p.171)

A poesia de Dobal, entretanto, não constitui a representação de uma recordação sob a perspectiva do presente, pura e simplesmente, mas o registro de um testemunho que não se esgota no momentâneo, nem se insere sob um ponto de vista circunscrito à emotividade subjetiva.

4.1 Campo de cinza

Composto de 16 versos brancos e de métrica variável, distribuídos em duas estrofes, o poema *O rio* remete a um rio que se refaz na memória.

O rio

Meu rio Parnaíba feito lembrança
 não corre mais entre barrancos.
 É um fio na memória um rio esgotado
 no recreio de muitas manhãs,
 rio risco rio tatuado
 na deriva de um dia perene.

Meu rio turvo se depositando
 num claro engano que não se renova,
 e descendo suas águas pelo nunca mais
 de outras infâncias ensolaradas.
 Meu rio largo de água doce de brejo
 jaz o seu curso entre coroas e canaranas,

e de outros meninos consumidos
 no sol de suas águas
 num delta escuro e dividido
 rola o dia perene.

(DOBAL, 2007, p.27-28)

O rio não corre mais entre barracos, jaz o seu curso entre coroas e canaranas. É um rio “feito lembrança”, “fio na memória”, “esgotado / no recreio de muitas manhãs”. Assim como a métrica utilizada no poema, trata-se de um rio irregular. O rio minguado, quase um risco apenas, que parece desaparecer (“descendo suas águas pelo nunca mais”) para ser recuperado somente na lembrança, na memória dos tempos de menino, contrasta com a recorrência a um “dia perene”. Seria o efêmero rio de um tempo que não passa, de um dia perene? Tal expressão encerra as duas estrofes do poema. Novamente a referência a um tempo parado, agora com “meninos consumidos / no sol de suas águas”, em meio a “infâncias ensolaradas” e “recreio de muitas manhãs”. Ainda que resguardada somente na lembrança de um rio consumido, na poética do bal, são raras as referências a possíveis momentos de descontração, principalmente na primeira parte de *O tempo conseqüente*. A expressão “delta escuro dividido” pode ser uma referência à genitália feminina, configurando-se como uma lembrança da perda da virgindade.

Algumas expressões de O rio tornam o poema destoante da linguagem mais recorrente em Dobal, pois apresenta diversas marcações de personalidade: “Meu rio Parnaíba”; “Meu rio turvo”; “Meu rio largo” (grifos nossos), elemento escasso na poesia do bal; ao contrário dos paralelismos (“no recreio de muitas manhãs / na deriva de um dia perene”) e justaposições (“É um fio na memória um rio esgotado / rio risco rio tatuado”, grifos nossos), recursos por demais frequentes.

Entretanto, mesmo se utilizando de marcações de personalidade, o eu lírico não se coloca necessariamente como vivenciador do dia perene, do recreio dos meninos. Afasta de si a personalidade ao referir-se a “outros meninos consumidos”. Não é o eu lírico o porta-voz de uma experiência pessoal, daí confessional, mas um narrador de âmbito coletivo. Naquele rio, ainda que assinalado com o uso de pronomes possessivos (“Meu rio

Parnaíba”), rememora-se uma experiência coletiva, assinalada pelo termo “outros meninos”.

Bestiário

O homem e outros bichos que passeiam
neste campo de cinza te perseguem.
E após tantos verões sua presença
ainda se guarda em ti como na infância.

E em ti se faz antiga esta lembrança
do descuidado andar nestas veredas
de gado. Mas outra vez nos tabuleiros
de abril teu cavalim de carnaúba
estradando no ar campeia ovelhas.
Vence os campos de outrora e as miunças
soltas do seu passado te restauram

em teu tempo. Teu tempo conseqüente
neste imenso curral em que te amansas
triste e só campeador de lembranças.

(DOBAL, 2007, p.30)

Poema-síntese da primeira parte de *O tempo conseqüente*, nele se encontram mais que seus títulos (“*Teu tempo conseqüente*,” “*neste campo de cinza...*”), mas os principais temas justapostos. O interlocutor do poema pode ser entendido como o próprio poeta, funcionando então “Bestiário” como uma poética para *Campo de cinza*. Ali se delimita o fazer poético do balino dessa obra.

Um ambiente onírico se reconstrói, justaposto à miséria que o verso inicial infere, “O homem e outros bichos que passeiam / neste campo de cinza te perseguem”. Um menino que campeia nuvens, que para ela são ovelhas, em um cavalinho de carnaúba²². Mesmo quando permeia o onírico, Dobal mantém a rusticidade que retransforma a lembrança-sonho do “menino crescido”, que campeava ovelhas pelo céu, em um menino que olha para as nuvens, naquele abril, breve intervalo dos verões, dos outubros, onde jaz o homem e outros bichos, como se o sonho, o céu, este imenso curral, lhe amansasse, como se ali existissem as “lendas tramadas

²² O poeta utiliza o termo “cavalim”. Não é recurso frequente em sua obra a apropriação de variações da linguagem popular. No entanto, a presença de tal expressão no poema evoca de maneira ainda mais forte a recordação da brincadeira de infância.

pelo inverno” a que refere o poema Campo Maior. As nuvens, porém, não são mais que lembranças, estas que, no Piauí, costumam ser passageiras e que poucas águas trazem.

Uma definição para o eu lírico dobalino: triste e só, somente um campeador de lembranças, estas que tresmalharam num campo bem maior que estes tabuleiros, onde o próprio tempo reduz tudo a cinzas. É comum a simbiose homem-bicho, incluindo uma conseqüente zoomorfização típica da primeira parte de *O tempo conseqüente*, tanto que se apresenta desde o título do poema em questão: Bestiário.

A vida, em miunças soltas, se repara na memória e no poema, um possível soneto, no qual um hipotético segundo quarteto funde-se a um hipotético primeiro terceto, numa única estrofe de sete versos, como se buscasse restaurar a antiga forma.

Pedras

Estas pedras se gastam com o tempo.
Vão lentamente se desgastando
e o tempo lhes sobra para as lembranças
que não conservam. Acaso haverá
mais do que céu e sol mais do que pedra
desta seca paragem outra memória.
Aqui o céu é a lembrança mais bela.
O clarazul céu do Piauí e a destroçada
pedra simulação de ruínas
(onde os mocós se escondem)
onde somente as macambiras vingam.
Aqui os bois do agreste desgarrados
vêm pastar o silêncio e a calmaria
das tardes vêm ariscos ruminando
a lentidão dos dias o repouso
dos domingos espalhados na chapada.
Como outros bichos nos seus fósseis presos
também de pedra num momento quedam
quando a cabeça sobre as moitas param.

A paisagem de cinza devorada
e ruminada pelas cabras mandas,
e sobre as copas os despejados pássaros
por gaviões sonhados nas muralhas,
as copas onde os frutos se preparam
para a farinha e a fome desses dias.
E em nós a fome o perguntar calado:
desembestados cavalos cujo ímpeto
ou vôo articulado nestas pedras

na seca solidão jamais veremos.

O tempo gasta estas pedras
com mil artifícios repetidos.
Contra a pedra e o tempo nos afiamos
e em nós porfiamos estas lembranças
que se vão desgastando para nunca:
estas formas de pedra simulacra
de bichos ou de sonhos são perguntas
ao claro azul às arenosas trilhas
que aceitamos aqui como os domingos
sem sucessão plantados na chapada.

(DOBAL, 2007, p.32-33)

“Estas pedras se gastam com o tempo.” O poema abre com uma afirmação que explora aliteração sibilante /s/ e a oclusiva /t/:

Estas pedras se gastam com o tempo.
Estas pedras se gastam com o tempo.

Lembrando que T.S. Eliot foi um dos referenciais adotados por Dobal para sua construção poética, observa-se que a utilização dessas aliterações pode ser interpretada como busca de uma melopeia que simbolize o próprio desgaste que o tempo opera nessas pedras, posto que, para Eliot (1972, p. 53), “o som de um poema é uma abstração tão grande do poema como é o sentido”. Note-se que, além do /t/, diversas outras consoantes utilizadas também são oclusivas: /p/, /d/, /g/. As mesmas aliterações, /t/ e /s/, são repetidas nos versos seguintes.

Vão lentamente se desgastando
Vão lentamente se desgastando

A afirmação que abre o poema merece ainda mais uma reflexão. O tempo é um elemento primordial para a construção da poética de *O tempo conseqüente*, entretanto, em caráter imediato, não é o tempo que, necessariamente, desgasta as pedras. O tempo é apenas um instrumento, utilizado pelas próprias pedras para seu autodesgaste. Tal aspecto pode ser aferido ao observarmos os versos seguintes:

Vão lentamente se desgastando
e o tempo lhes sobra para as lembranças
que não conservam. [...]

Encontramos então o verbo “desgastar” referido tão somente às pedras, e o tempo relaciona-se a “sobrar” e “lembranças”, que as pedras não conservam. Mas que lembranças seriam, que nem o tempo nem as pedras conseguem apreender? A afirmação seguinte poderia corresponder a um questionamento, mas há por parte do eu poético uma afirmação que *a priori* pode parecer enigmática.

[...] Acaso haverá
mais do que céu e sol mais do que pedra
desta seca paragem outra memória.

Transcrevendo a afirmação para uma possível ordem direta, propomos: “Mais do céu e sol, mais do que pedra, acaso haverá outra memória desta seca paragem”. Entretanto, a sensação de questionamento permanece. De qualquer forma, parece certo que, além do céu, do sol, representação do “tempo”, e das pedras, representação do “espaço”, não haveria nenhum outro repositório da memória acerca desta paragem seca, o sertão piauiense. Conforme a afirmação anterior, as pedras se desgastam, e o tempo não conserva a memória.

Delimitadas pelo adjunto adverbial “aqui”, o restante da primeira estrofe estrutura-se na representação do “clarazul céu” e da “seca paragem”, bem como dos seres que ali buscam sobreviver.

Aqui o céu é a lembrança mais bela.

O “*clarazul céu*” também foi anteriormente associado ao tempo, representação já mencionada. Trata-se, portanto, de uma representação do tempo enquanto divindade, como o mito grego de Kronos. Apenas uma lembrança remota. Observa-se um forte contraste entre céu e terra: “a

destroçada pedra simulação de ruínas”. No céu, encontra-se a lembrança mais bela; na terra, simulação de ruínas, esconderijo de mocós, ambiente onde “somente as macambiras vingam”. O mocó, *Kerodon rupestris*, é um roedor da família dos caviídeos, encontrado em áreas pedregosas do Leste do Brasil, do Piauí até Minas Gerais, do tamanho aproximado de um preá, geralmente um pouco maior, com cauda ausente ou vestigial, e pelagem cinzenta (HOUAISS, 2001). Especialmente no Nordeste, é usado como alimento. Isso indica que, dentre seus predadores, encontra-se o homem, rústico sobrevivente de um mundo árido onde, reafirmamos, “somente as macambiras vingam”, e o homem, “... se tem alma não lhe arde o desespero / de ser dono de nada. Tão seco é o homem / nestes verões.”, conforme se lê no poema Réquiem (DOBAL, 2007, p. 29).

No próximo segmento, o eu lírico menciona “bois do agreste”, o que nos remete aos “boizinhos do agreste” de Introdução e Rondó Sem Capricho.

Aqui os bois do agreste desgarrados
vêm pastar o silêncio e a calma
das tardes vêm ariscos ruminando
a lentidão dos dias o repouso
dos domingos espalhados na chapada.

O abandono, a calma da tarde e do domingo são símbolos da condição desoladora do ser humano na poesia de H. Dobal. Embora seja o silêncio e a calma o pasto das reses, que em Réquiem pastavam “a poeira”, e a lentidão e o repouso seu pasto ruminado, a inquietação é expressa nos bois, estes que “vêm ariscos”. Considerando o homem equivalente ao gado, conforme expressa a discursividade dobalina em vários momentos, é nesse sentido que o ser vivente se indispõe inutilmente à sua condição. No poema Tempora, afirma que “não foge o tempo ao que lhe cabe”. Poderíamos ser mais específicos, não foge o ser ao que lhe cabe: o inevitável desolamento espalhado pela chapada, marcado pela utilização de imagens-chaves essenciais à sua obra. Ao longo do poema em questão, Dobal faz uso de muitas dessas referências, constantes em vários poemas de *O tempo conseqüente*. “Aqui os bois do agreste...” nos

remete à *Introdução e rondó sem capricho* (“*Os boizinhos do agreste / estão na pele e nos ossos.*”), conforme já mencionamos; “*Como outros bichos...*”, à Réquiem (“*o homem e os outros bichos esquecidos.*”) e Bestiário (“*O homem e outros bichos que passeiam*”); “*A paisagem de cinza devorada*”, também à Réquiem (“*onde entanguidos bois pastam a poeira*”, “*tão revertida ao pó nesta paisagem / neste campo de cinza...*”) e Bestiário (“*neste campo de cinza te perseguem*”); “*E em nós a fome o perguntar calado:*”, a *Os Pescadores* (“*mas calam tudo como / seus cambos de peixe*”); “*e o tempo lhes sobra para as lembranças*”, remete a *Homem* (“*como se o tempo lhe sobrasse. E vagaroso / não conta as eras que se extinguem.*”) “*... o repouso / dos domingos espalhados na chapada.*” encontra correspondência em *Tempora* (“*... E nos concede os domingos / onde acuados sonhamos com outros domingos.*”)²³

Como outros bichos, inclusive o homem, as reses deixam de representar o movimento que caracteriza a vida animal para fixar-se em pedra, transformar-se em pedra, como naturalmente a matéria orgânica fixa-se em fóssil com o passar das eras.

Como outros bichos nos seus fósseis presos
também de pedra num momento ficam
quando a cabeça sobre as moitas param.

Entretanto, aqui se caracteriza mais um símbolo, no qual o ser “torna-se pedra, fóssil”, se confunde com a paisagem, torna-se paisagem, imóvel, imutável, “*quando a cabeça sobre as moitas param*”. Representa uma terra desolada, um árido ambiente, onde repousar é morrer.

Na paisagem de cinza onde ruminam cabras mansas – que pode ser o próprio homem –, a sobrevivência, “*as copas onde os frutos se preparam*”, está compreendida entre a farinha e a fome, a expressão exata do que lhe resta desses dias. A fome é caracterizada pelo silêncio, “*o perguntar calado*”, reforçado por referências que “*jamais veremos*”: cavalos desembestados – desenfreados; livres; que não mais se tornam bestas, animais de carga –, voo articulado, imagens que transmitem a ideia de

²³ Todos os poemas mencionados estão presentes em *O tempo conseqüente*.

movimento, de liberdade. Mas por não escapar da fome, restam as pedras, a imobilidade fósfil.

O tempo gasta estas pedras
com mil artifícios repetidos.

O tempo gasta estas pedras
com mil artifícios repetidos.

Os versos iniciais da última estrofe retomam elementos observados no início do poema. Contudo, a representação do tempo enquanto agente da ação verbal é inequívoca e associada à repetição. Ambos são agentes, então, pois é contra ambos que “nos afiamos”, nos chocamos, como pedra lascada e polida, e “em nós”²⁴ se depositam as marcas, lembranças, desse desgaste que nos torna “fósseis”, “*formas de pedra simulacra de bichos e sonhos*”. Notadamente, há um neologismo, “clarazul”, presente na primeira estrofe, formado pela aglutinação dos determinantes claro + azul. Porém, no último parágrafo, retorna à forma analítica original. Simbolizaria o desgaste, a fragmentação do homem e outros bichos em fósseis, ou melhor, representações grosseiras de si mesmos? O adjetivo “simulacra” foi composto através do substantivo “simulacro”, que possui as seguintes acepções, segundo Houaiss (2001): Representação de pessoa ou divindade pagã; ídolo, efígie. Representação, imitação. Falso aspecto, aparência enganosa. Cópia malfeita ou grosseira; arremedo. Suposto reaparecimento de pessoa morta; espectro, sombra, fantasma. Excetuando a primeira definição, mítica, todas as outras atribuem aos versos leituras interessantes e inusitadas. Entretanto, o que resta é tão somente a aceitação de domingos sem sucessão, portanto eternos, plantados na chapada, sem que em nenhum momento transpareça uma marca de individualidade, em que nos momentos de emprego da primeira pessoal do discurso encontramos a expressão coletiva do uso do plural: “Contra a pedra e o tempo nos afiamos / e em nós porfiamos estas lembranças / que se vão desgastando para nunca.”

²⁴ Percebe-se a interferência pessoal e abrangente, por utilizar a primeira pessoa do plural.

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 reaproxima o lar
 de onde partiram e o termo de seus dias,
 não comportando mais muitos verões,
 será um caminha sem pedras,
 uma trilha na areia com rastos de pássaros,
 de onde nos fatos 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 vencem.

(DOBAL, 2007, p.34)

O tempo e as lembranças são signos constantes na poética do balina de *O tempo conseqüente*. Repetidos, agora se tornam o presságio da morte. Juntamente ao envelhecimento, trata-se de uma inevitável consequência da passagem do tempo. As lembranças se repetem na véspera da morte: “os que não esperam voltar tudo repetem / no coração”. A lembrança em questão remete inicialmente a um cavalgar noturno, “um sopro de cavalo na capoeira”. A relação entre morte e viagem é mote recorrente em diversos contextos e tradições. Na proximidade da morte, a rememoração não se configura como uma opção. É a memória que inevitavelmente lhe devolve “o que jamais pensaram em guardar”. Devolve

as reminiscências de um passado que, agora, se refaz via memória, como se o tempo fosse cíclico: “tudo lhes volta em distraída solidão”.

O termo “fatos”, presente nos versos “uma trilha na areia com rastos de pássaros, / de onde nos fatos sepultados se intercalam”, refere-se àquilo que acontece por causas naturais ou não, dependente ou independente da vontade humana. A morte, por exemplo, em última instância, é um fato independente da vontade humana. Entretanto, o termo também se refere às vísceras de animais, chamados no sertão de miúdos. Interessante notar que diversas práticas de adivinhação, desde a antiguidade, eram feitas através da leitura das vísceras de animais, notadamente pássaros.

Ao fim da recordação de suas vidas, os velhos lentamente se perdem na poeira, em nova referência cíclica, posto que ao pó retornarão, se considerarmos uma alusão bíblica. Percebe-se, no entanto, que em nenhum momento podemos nos referir a uma experiência do eu lírico. O caráter de pessoalidade, por mais que o poema recaia incondicionalmente na memória, jamais é apresentado no poema. Não há margem para uma rememoração individual, privada, mas alusão a uma experiência comum. Em vez de um determinado homem, temos referência aos velhos, genericamente falando. Ainda que, no poema, personagens específicos, como Dodô das Cabeceiras e o juiz jogador sejam evocados, o que está em questão é a representação poética de uma experiência comum em que, sob caráter individual, outros personagens substituiriam facilmente Dodô das Cabeceiras, o juiz, e tantos outros.

O potro

Na lembrança de abril relincha um potro
mal preparado pela chuva nova
e depois corre pelo campo verde
como espantado pela vastidão.

No chão deste sem fim se perde o potro
desembestado pela vida a fora,
e à noite o seu galope ainda perdura
em sono e sonho percutindo os cascos.

Mas quando o dia se renova o potro
trazido pela chuva vem de novo
correr seu sonho sobre as carnaúbas.

E só relinchos, sem gastar pastagem
assombração diurna vai ganhando
outro campo de nuvens e de tempo.

(DOBAL, 2007, p.36)

Nos poemas Bestiário, O potro e Bucólica, encontramos a mesma referência a um “campear entre nuvens”:

[...] Mas outra vez nos tabuleiros
de abril teu cavalim de carnaúba
estradando no ar campeia ovelhas. (Bestiário)

E só relinchos, sem gastar pastagem
assombração diurna vai ganhando
outro campo de nuvens e de tempo. (O potro)

Neste céu de verão campeiam nuvens.
No descampado azul vai o silêncio
os seus segredos ruminando em paz. (Bucólica)

Entretanto, no soneto O potro, Dobal acrescenta a inusitada referência de uma assombração diurna, evocada na figura de um potro correndo pelo campo verde, “como espantado pela vastidão”, desembestado pelo chão sem fim. O potro está relacionado à chuva (“trazido pela chuva vem de novo / correr seu sonho sobre as carnaúbas”). A lembrança de abril é associada à chuva, evocada na memória sob o símbolo de um potro fantasmagórico. À noite, o sono e o sonho são entrecortados pela repercussão do som de seus cascos. O dia é demarcado pelos seus relinchos. Entretanto, a esperança trazida pela chuva é uma sensação desestruturante que surge pelos campos como uma assombração, como ser não pertencente a este mundo.

Novamente, a experiência coletiva se sobrepõe a um possível confessionalismo. A ausência de marcações de personalidade não dá

margem, por exemplo, ao registro de espanto, medo ou fascínio de um eu lírico diante de uma assombração, ainda que diurna, mas somente à lembrança da expectativa coletiva dos dias e noites de chuva.

Inverno I

Um horizonte de chuvas demorado
de seus duros verões levanta os campos
e o inverno se faz de tantas noites
onde se perde o curso dos riachos.

A pastagem rasteira retocada
pelas ovelhas da manhã não cresce
nesses perdidos campos da memória
onde um menino vive sua infância.

Cresce na solidão de outros meninos
se preparando agora para o exílio
de estrangeira cidade onde mais tarde

confinados ao sonho pensarão
no aboio das chuvas na doçura
dos campos transformados pelo inverno.

(DOBAL, 2007, p.37)

Extrapolando para a poesia de Dobal uma questão proposta por Le Goff (2003, p. 7), sobre a relação da história “com o tempo, com a duração tanto com o tempo ‘natural’ e cíclico do clima e das estações quanto com o tempo vivido e naturalmente registrado dos indivíduos e das sociedades”, não há possibilidade de dissociação entre o ciclo climático e a vivência e rememoração. Nos campos da memória mencionados no poema, reaver o inverno e suas chuvas, o renovar da pastagem rasteira, é também retomar a solidão desde a meninice, como se a chuva renovasse os campos e os pastos, mas não a condição íntima de vida, mesmo que levado ao exílio em estrangeira cidade. Assim, a chuva é retomada no soneto “Inverno”, recolhida na memória de um menino que “cresce na solidão de outros meninos”. São recorrentes as referências a sonho, lembrança e solidão, assim como à cíclica transformação trazida pela época das chuvas, conforme se pode constatar em Campo Maior e O potro, dentre outros. Pode se dizer que diversos poemas de Dobal dialogam numa relação quase

paralelística de versos. Dessa forma, temos os campos transformados pela chuva:

Ai planos dos tabuleiros
tão transformados tão de repente
num vasto verde num plano
campo de flores e de babugem. (Campo Maior)

trazido pela chuva vem de novo
correr seu sonho sobre as carnaúbas. (O potro)

dos campos transformados pelo inverno. (Inverno I)

ou

e o inverno se faz de tantas noites
onde se perde o curso dos riachos. (Inverno I)

Ai rios breves preparados
de noite e nuvem. Ai rios breves
amanhecidos na várzea longa, (Campo Maior)

A mesma relação encontramos através do termo “sonho”:

confinados ao sonho pensarão (Inverno I)

e à noite o seu galope ainda perdura
em sono e sonho percutindo os cascos. (O potro)

E como um sonho permanece o tempo
em seu passado. (Bucólica)

Por fim, a rememoração da infância:

Cresce na solidão de outros meninos (Inverno I)

e descendo suas águas pelo nunca mais
de outras infâncias ensolaradas. (O rio)

onde um menino vive sua infância. (Inverno I)

[...] Lento vai crescendo
na paisagem das cabras um menino. (Bucólica)

E após tantos verões sua presença
ainda se guarda em ti como na infância. (Bestiário)

Tempora

Não foge o tempo ao que lhe cabe. Breve
as suas marcas sobre nós dispõe
como em seu gado um fazendeiro. E conseqüente
consegue mais do que a brasa do ferro
que só na pele se estampa.

Os seus sinais procuramos no ar, na mudança das folhas,
no correr das nuvens. E eles em nós se depositam
tão indelevelmente embora lentos.
E lentamente vamos transformando
a agitação maturação de sonhos
que lhe oferecemos. Somos das suas entregas
e marcados assim jamais nos tresmalhamos.
paciente ele espera a nossa vez
em sua partilha. E nos concede os domingos
onde acuados sonhamos com outros domingos.

(DOBAL, 2007, p.38)

Apesar do termo *tempora* significar, em latim, tempo, é possível sugerir uma dupla leitura. Ao tempo em que temos o termo *têmpora*, região do crânio onde principia o embranquecimento dos cabelos, inequívoco sinal do envelhecer, da passagem dos anos, observamos que a supressão do acento circunflexo provoca uma possível, e talvez forçada, pronúncia paroxítona. Admitindo esse recurso, teríamos um neologismo configurado a partir da fusão das palavras tempo + hora: “tempora”. Em sua devida hora, o tempo marca o homem na *têmpora*.

“Não foge o tempo ao que lhe cabe.” Na impossibilidade de escapar das marcas impostas pelo tempo, que, como um fazendeiro marca o seu gado, resta o sonho de continuar existindo um pouco mais neste mundo, de ainda contar com mais dias pela frente, apesar do contínuo e

indelével envelhecimento: “E nos concede os domingos / onde acuados sonhamos com outros domingos.”

4.2 Formas incompletas

O rosto

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.

Que dias cavalgamos, que silêncio
como uma estrada vamos estendendo
para torná-lo mais distante e o leve
lento sorriso perder para sempre.

Vamos guardando os mortos na esperança
de vivermos assim mais algum tempo,
e os seus mortos o tempo vai levando

para as manhãs perdidas onde um rosto
de sua luz deposto é uma lembrança
que pensando em nós mesmos esquecemos.

(DOBAL, 2007, p.66)

Ainda que estejamos diante de um poema lírico, é inevitável que façamos a correlação com o ato de narrar, empregado como um anseio em sobrepor-se ao esquecimento. Inicialmente, a história-relato, a história-testemunho a que se referia Le Goff (2003), e posteriormente, adentrando também as manifestações artísticas. O soneto *O rosto* alude justamente à morte enquanto supressão da memória, enquanto sobreposição do esquecimento após toda a sucessão de eventos experimentados ao longo de uma vida, porque até mesmo “pensando em nós mesmos esquecemos”.

É comum na poética do balina a representação da solidão e, conseqüentemente, a impossibilidade de comunicar-se. O silêncio e a solidão, constantes em diversos poemas, apenas confirmam essa aridez da paisagem humana representada. E esse abandono do convívio humano compromete irremediavelmente a transmissão da experiência, a fixação de uma memória que viabilize a luta contra o esquecimento, a manhã de onde

fosse possível “desenterrar o rosto”, encarar a própria identidade para os pósteros.

Entretanto, ao “perder para sempre” o “lento sorriso”, “sua tristeza repetindo em nós / que tudo vamos esquecendo”, é inevitável a ausência de uma memória individualizadora, pessoal. Resta contar/cantar o próprio esquecimento, a experiência coletiva de um povo que, morrendo à míngua, talvez esteja fadado a esquecer de si mesmo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No prefácio da primeira edição de *O tempo conseqüente*, assim se manifesta Odylo Costa, filho (1966, p. 10):

Não encontro, neste livro, em muita leitura, uma só vez, a palavra “saudade”, e isso diz muito sôbre o homem, sôbre êste inconformado do exílio que não se quer confessar, que não ousa falar a palavra-tabu: “saudade”... Saudade de quê?

A colheita do homem é limitada. Os dias magros mal lhe dão sua quota de vida, como as faveiras sua sombra aos formigueiros. Mas essa mesma razão êle vê minguando todos os dias: os paióis são incertos, o amor como a água das cabaças, a frugal colheita em terra alheia, e o próprio céu o homem o queima com a cinza de suas roças. Mas sempre recomeça, duro, “como se o tempo lhe sobrasse”, o tempo que dispõe em nós suas marcas como em seu gado um fazendeiro [...]

Para Dobal, o tempo é o fazendeiro do homem. Esta a sua maior lembrança, conseqüentemente gravada em sua poesia, como uma recordação indelével. Diante das intempéries da vida, não há na poética do balina condenação nem exaltação de um possível salvador. Poderíamos dizer que se trata de um constatar sem revolta. E se observarmos Dobal como um poeta alicerçado na memória, justamente pela natureza de sua poesia, não podemos apontá-lo como um memorialista. Davi Arrigucci Júnior (1987, p. 85), ao teorizar sobre a obra memorialística de Pedro Nava, menciona que:

O memorialista é de vez em quando visitado por essas revelações repentinas, que parecem confundir-se com instantes epifânicos: são momentos de uma “esmagadora oportunidade poética”, segundo diz, cristalizados em imagens, em torno dos quais se juntam misteriosamente cacos do passado, numa unidade de intenso fulgor, de radiosa luz simbólica.

H. Dobal afasta-se desse perfil típico do escritor memorialista. Tais autores, como Pedro Nava, objeto do estudo de Arrigucci Júnior, de onde transcrevemos a citação, apoiados no burilamento da memória

individual, buscam esses instantes de epifania, ocultados diante de um quadro geral mais coletivo, mas recuperados pelo olhar atento do memorialista, que percebe as simbologias evocadas pelos detalhes, quase sempre revelados tão somente a ele, individualmente, num momento privilegiado, em que sua memória alcança um novo vislumbamento de um aspecto oculto aos demais.

É esse instante de epifania, quando imerso na memória, atento aos detalhes do universo particular que lhe permita compreender mais a si mesmo, que encontramos em Carlos Drummond de Andrade, sobretudo na série *Boitempo*, mas que não encontramos no Dobal de *O tempo conseqüente*. Se temos essa veia memorialística no volume *A viagem imperfeita* é por tratar-se de um registro em prosa de impressões de viagem, breves notas impressionistas que não se coadunam com o compromisso coletivo que norteou a maior parte de sua poética. A lembrança pessoal encontra-se ausente, diluída numa experiência coletiva. Em “Justificação”, poema constante em *Boitempo*, Drummond escreveu:

Não é fácil nascer novo.
Estou nascendo em Vila Nova da Rainha,
cresco no rastro dos primeiros exploradores,
com esta capela por cima, esta mina por baixo.
Os liberais me empurram pra frente,
os conservadores me dão um tranco,
se é que todos não me atrapalham.

(ANDRADE, 1992, p.444)

Entretanto, não há em *O tempo conseqüente* esse juízo de valor (“se é que todos não me atrapalham”), essa preocupação com dicotomias ideológicas (liberais / conservadores), essa pessoalidade de rememoração do próprio passado, ainda que seja um passado do eu lírico. No poema de Drummond, se liberais e conservadores atrapalham, vislumbra-se a possibilidade de uma outra situação emancipada, uma esperança. Sem liberais e conservadores, talvez o mundo do eu lírico fosse outro, provavelmente melhor, posto que esses atrapalham. Mas qual esperança Dobal vislumbra em *O tempo conseqüente*?

Em linhas gerais, não há marcas de uma lembrança pessoal, mesmo de um eu lírico apenas. “Fazendas de minha avó”, verso do poema Campo Maior, seria uma rara exceção, assim como o poema que abre *As formas incompletas*, Os amantes, onde se lê o verso “Eis-me de novo adolescente”. Entretanto, tais exemplos não integram os referenciais que direcionam o desenvolvimento de sua obra, antes funcionam como os últimos resquícios de um sentimentalismo subjetivo, bastante em Os amantes, já superado em Campo Maior, que seria abandonado pelo autor em prol de uma lírica mais austera e impessoal. Ao mencionar que “lento vai crescendo um menino”, por exemplo, não se pode dizer que seja o eu lírico esse menino. Ou somente o eu lírico. Esse menino é uma experiência coletiva que envolve inclusive o leitor: “teu cavalim de carnaúba” (grifo nosso).

Temos, na poética do balão, uma contínua lembrança 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.”

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Silva. **Glaura**. Manaus: Valer, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**, obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1992.

_____. **Nova reunião**: 23 livros de poesia – volume I. Rio de Janeiro: BestBolso, 2009.

ARAÚJO, Débora Soares de. **H. Dobal: uma poética da memória**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, PR, 2011.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Móbile da memória. In: _____. **Enigma e comentário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BANDEIRA, Manuel. Sem título. In: DOBAL, H. **O tempo conseqüente**. Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1986.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas, volume I. 3.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CARVALHO, O. G. Rego de. **Ficção reunida**. 2. ed. Teresina: Corisco, 2001.

CORREIA, Raimundo. **Poesias completas**. São Paulo: Ed. Nacional, 1948.

COSTA, FILHO, Odylo. O poeta ecumênico. In: DOBAL, H. **O tempo conseqüente**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1966, p. 07-12

DANTAS, Jéferson. Breve síntese da poética grega: períodos arcaico e clássico. In: **Revista Desenredos**, ano V, n. 16, Teresina, PI, Jan.-mar., 2013. Disponível em: <www.desenredos.com.br>. Acesso em: 20 mar. 2013.

DOBAL, H. Entrevista concedida a Halan Silva e João Kennedy Eugênio. In: SILVA, Halan. **As formas incompletas**: apontamentos para uma biografia. Teresina: Oficina da Palavra / Instituto Dom Barreto, 2005.

_____. **O tempo conseqüente**. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1966.

_____. A viagem imperfeita. In: _____. **Prosa reunida**. 2. ed. Teresina: Plug, 2007.

DOBAL, H. **Poesia reunida**. 3. ed. Teresina: Plug, 2007.

_____. **Prosa reunida**. 2. ed. Teresina: Plug, 2007.

DUVIGNAUD, Jean. Prefácio. In: HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo, SP: Edições Vértice, 1990.

ELIOT, T.S. **A essência da poesia**. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

EUGÊNIO, João Kennedy. **Os sinais do tempo**: intertextualidade e crítica da civilização na poesia de H. Dobal. Teresina: Halley S.A. Gráfica e Editora, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1997.

_____. **Lembrar, Escrever, Esquecer**. São Paulo, SP: Editora 34, 2006.

GAZZINELLI, Gabriela Guimarães (Org. e Trad.) **Fragmentos órficos**. Belo Horizonte, MG: Ed UFMG, 2007. (col. Travessias)

GODOI, Emília Pietrafesa de. **O trabalho da memória**. Cotidiano e história no sertão do Piauí. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

H. DOBAL. Produção de Francigelda Ribeiro. Direção de Francigelda Ribeiro. Teresina: Academia de Letras do Vale do Longá, 2000, videocassete, VHS, son., color.

H. DOBAL: Um Homem Particular. Produção de Douglas Machado. Direção de Douglas Machado. Teresina: Trinca Filme e Instituto Dom Barreto, 2002, videocassete (70 min.), VHS, son., color.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo, SP: Edições Vértice, 1990.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. In TEIXEIRA, Ivan (Org). **Épicos**: Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I-Juca Pirama. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. (col. Multiclássicos) p.17-91.

HAVELOCK, E. A. **A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais**. São Paulo: UNESP e Paz e Terra, 1996.

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano, São Paulo: Iluminuras, 1992.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Objetiva, Rio de Janeiro, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

LEOPOLDINO, Solange. Anotações à Margem de O Tempo Conseqüente. In: SANTOS, F. Venceslau dos. **Geografias Literárias**. Confrontos: o local e o nacional. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

LIMA, Wanderson. **O fazedor de cidades**: mimesis e poiésis na obra de H. Dobal. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, PI, 2005.

_____. H. Dobal, leitor de Da Costa e Silva: representação poética e desleitura. In: **Imburana** – revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN. n.4, jul./dez. 2011, p. 59-77.

LOPES, Maria Suely de Oliveira. **Arquitetura poética**: o nascimento do tempo em H. Dobal. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2002.

LUCAS, F. O Poeta de Brasília. In: DOBAL, H. **Os Signos e as Siglas**. Teresina: Corisco, 1987.

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. **Morte e Vida Severina e outros poemas para vozes**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 11. ed. Cultrix, São Paulo, 2002.

MORAES, Herculano de. **Visão Histórica da Literatura Piauiense**: tomo III. 4ª ed. rev. e ampliada. Teresina: 1997.

NUNES, Benedito. **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NUNES, M. Paulo. O Universo Poético de H. Dobal. In: _____. **Tradição e Invenção**: discursos acadêmicos. Teresina: Projeto Petrônio Portella, FUNDEC, 1998.

OLIVEIRA, Livia de. A construção do espaço, segundo Piaget. In: **Sociedade & natureza** 17, Uberlândia: dez 2005. p. 105-117.

PLATÃO. **Fedro**. Belém: EDUFPA, 2007.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.

REINALDO, Lilásia Chaves de Arêa Leão. **A poesia moderna de H. Dobal**. Teresina: EDUFPI, 2008.

REIS, Maria G. Figueiredo dos. A poesia de H. Dobal – Uma tentativa de análise. In: DOBAL, H. **O tempo consequente**. 2. ed. Teresina: Projeto Petrônio Portella, 1986.

RIBAS, Ranieri. Realismo fenomenológico e função épica na poesia de H. Dobal. In **Amálgama** nº 4, Teresina, julho de 2003, p 4-9.

_____. **A isotopia metafórica dobalina**. In: EUGÊNIO, João Kennedy & SILVA, Halan (Org.). **Cantiga de viver: ensaios sobre H. Dobal**. Fundação Quixote, Teresina, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**, tomo II. Campinas, SP: Papiros, 1995.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 94-112.

SILVA, Jurandir Faria da. **Poema sujo: trabalho e construção da memória na experiência-limite**. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/cluerjsg/anais/ii/completos/comunicacoes/jurandirfariadasilva.pdf>. Acesso em: 02 de fev. de 2011.

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

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. In: **Educação & Sociedade**, ano XXI, nº 7, julho/2000, p. 166-193.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TUCÍDIDES, **História da Guerra do Peloponeso**. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. **A formação social da mente**. Org. Michael Cole *et al.* 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

WERNEY, Alfredo. A construção da musicalidade em H. Dobal. In: EUGÊNIO, João Kennedy & SILVA, Halan (Org.). **Cantiga de viver**: ensaios sobre H. Dobal. Fundação Quixote, Teresina, 2007.