

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ALEXANDRA CHAVES BRAZÃO

**“NOSSO CORPO COLETIVO”:  
A METAFORIZAÇÃO DAS MÚLTIPLAS VIVÊNCIAS NOS ESPAÇOS  
URBANOS EM *CONTEMPLAÇÃO DAS CIDADES*, DE MAX CARPENTIER.**

Manaus/AM  
2025

ALEXANDRA CHAVES BRAZÃO

**“NOSSO CORPO COLETIVO”:  
A METAFORIZAÇÃO DAS MÚLTIPLAS VIVÊNCIAS NOS ESPAÇOS  
URBANOS EM *CONTEMPLAÇÃO DAS CIDADES*, DE MAX CARPENTIER.**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestre em Letras do referido Programa.

Orientador: Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha.

Manaus/AM  
2025

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

- 
- B827n      Brazão, Alexandra Chaves  
              “Nosso Corpo Coletivo”: a metaforização das múltiplas vivências nos  
              espaços urbanos em Contemplação das cidades, de Max Carphentier. /  
              Alexandra Chaves Brazão. - 2025.  
              115 f. ; 31 cm.
- Orientador(a): Carlos Antônio Magalhães Guedelha.  
              Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Programa  
              de Pós-graduação em Letras, Manaus/AM, 2025.
1. Contemplação das Cidades. 2. Max Carphentier. 3. Metáfora. 4.  
              Cidade. 5. Flaneurismo. I. Guedelha, Carlos Antônio Magalhães. II.  
              Universidade Federal do Amazonas. Programa de Pós-graduação em  
              Letras. III. Título
-

Alexandra Chaves Brazão

**“NOSSO CORPO COLETIVO”: A METAFORIZAÇÃO DAS MÚLTIPLAS  
VIVÊNCIAS NOS ESPAÇOS URBANOS EM *CONTEMPLAÇÃO DAS CIDADES*,  
DE MAX CARPHENTIER.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em letras na área de Estudos Literários.

Aprovada em 17 de novembro de 2025

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Prof. Dr. Carlos Antônio Magalhães Guedelha – Presidente e Orientador  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

---

Profa. Dra. Cassia Maria Bezerra do Nascimento – Membro  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

---

Prof. Dr. Cácio José Ferreira – Membro  
Universidade de Brasília – UNB

---

Prof. Dr. Fabrício Magalhães de Souza – Membro  
Secretaria de Estado de Educação e Desporto Escolar – SEDUC-AM

À minha mãe, Maria Chaves de Oliveira, minha inspiração de perseverança em alcançar objetivos e realização pessoal. Obrigada, mãe.

À minha família, Sophia Brazão, filha, e Inara Frota, esposa, pelo apoio e por entender os momentos de ausência exigida pela escrita acadêmica.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, que permitiu que tudo acontecesse no tempo certo;

À minha família, Maria Chaves, mãe, Sophia Brazão, filha, Inara Frota, esposa, Danila Chaves, irmã, minha rede de apoio em todos os momentos;

Ao meu orientador e mestre, Doutor Carlos Guedelha, por toda a sua amizade e orientação, tão fundamentais neste processo. Por todas as palavras de motivação e apoio, por todas as oportunidades a mim proporcionadas;

À Universidade Federal do Amazonas – Ufam, pela oportunidade no acesso ao conhecimento científico;

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFAM – PPGL, pelo abrigo de minha pesquisa voltada para a literatura de expressão amazônica;

À coordenação e aos professores do PPGL, que contribuíram no processo das minhas descobertas acadêmicas;

À professora Cássia Maria Bezerra e ao professor Cácio José Ferreira, pelas orientações na Qualificação da Dissertação. Além de profissionais de excelência e respeitados no campo acadêmico, são também seres humanos acolhedores em suas palavras.

“As cidades, feitas de nós, são seres de sangue e de história, de alma e residência no mistério.”

(Max Carpentier, *Contemplação das cidades*, 2012)

“O aspecto de uma cidade é sempre a reprodução da fisionomia moral do povo que nela vive.”

(Bilac, o Jornalista: *Crônicas*)

“Com as cidades, como com os sonhos, tudo que é imaginável pode ser sonhado, mas até o mais inesperado dos sonhos é um quebra-cabeça que esconde um desejo ou, inversamente, o seu medo. As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos.”

(Ítalo Calvino, *Cidades Invisíveis*)

“Se a cidade é realidade humana, como poderia a teologia permanecer indiferente diante dela?”

(José Comblin)

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Metáforas sobre o Clube da cidade.....	79
Quadro 2: Metáforas de dor em espaços dolorosos.....	82
Quadro 3: Metáforas de glória em espaços gloriosos.....	87
Quadro 4: Metáforas ontológicas em <i>Contemplação das cidades</i> .....	103
Quadro 5: Metáforas dos tipos humanos que esculpem a fisionomia das cidades.....	108



## RESUMO

Esta Dissertação resulta de uma pesquisa cujo objetivo foi analisar como se opera, na poesia de Max Carphentier, a metaforização dos espaços urbanos, entre o concreto e o transcendente, à luz do diálogo entre a poesia, teologia e crítica social. O estudo buscou responder às seguintes questões: como se dá a metaforização dos espaços e das vivências urbanas em *Contemplação das cidades*, de Max Carphentier? Em que sentido as metáforas do poeta estabelecem diálogos entre poesia, teologia e crítica social, na recriação poética do concreto e do transcendente relativamente às relações estabelecidas nas cidades? A pesquisa explora o rico arsenal de metáforas e expressões metafóricas de que se compõem os poemas do livro analisado. A fundamentação teórica se baseou na abordagem clássica da metáfora, de matriz aristotélica, e na teoria da metáfora conceptual, de George Lakoff e Mark Johnson. O conceito de flâneur, de Baudelaire, foi aplicado à análise do eu-lírico, visto que este se comporta como um flâneur que caminha pela cidade traduzindo os espaços e as relações com um olhar poético e crítico. A dissertação se organiza em quatro capítulos, que apresentam a análise de metáforas sobre as relações humanas nas cidades a partir dos conceitos de cidade, flaneurismo e epifania. Na tecitura desses capítulos, na busca dos imbricamentos entre a concretude e a transcendência da cidade, o estudo estabelece uma leitura cruzada da poesia com a teologia. Ao final da pesquisa foi possível concluir que Max Carphentier é um competente metaforista, representante do neossimbolismo no Amazonas.

**Palavras-chave:** Contemplação das Cidades. Max Carphentier. Metáfora. Cidade. Flaneurismo. Epifania.

## RESUMEN

Esta disertación es el resultado de una investigación cuyo objetivo fue analizar cómo opera, en la poesía de Max Carphentier, la metaforización de los espacios urbanos, entre lo concreto y lo trascendente, a la luz del diálogo entre la poesía, la teología y la crítica social. El estudio buscó responder las siguientes preguntas: ¿cómo se da la metaforización de los espacios y las vivencias urbanas en *Contemplação das cidades*, de Max Carphentier? ¿En qué sentido las metáforas del poeta establecen diálogos entre poesía, teología y crítica social, en la recreación poética de lo concreto y lo trascendente en relación con las relaciones establecidas en las ciudades? La investigación explora el rico arsenal de metáforas y expresiones metafóricas que componen los poemas del libro analizado. La fundamentación teórica se basó en el enfoque clásico de la metáfora, de matriz aristotélica, y en la teoría de la metáfora conceptual, de George Lakoff y Mark Johnson. El concepto de flâneur, de Baudelaire, se aplicó al análisis del yo lírico, ya que este se comporta como un paseante que camina por la ciudad traduciendo los espacios y las relaciones con una mirada poética y crítica. La disertación se organiza en cuatro capítulos, que presentan el análisis de metáforas sobre las relaciones humanas en las ciudades a partir de los conceptos de ciudad, flanería y epifanía. En la trama de estos capítulos, en la búsqueda de los entrelazamientos entre la concreción y la trascendencia de la ciudad, el estudio establece una lectura cruzada de la poesía con la teología. Al final de la investigación fue posible concluir que Max Carphentier es un competente metaforista, representante del neosimbolismo en Amazonas.

**Palabras clave:** Contemplação das Cidades. Max Carphentier. Metáfora. Ciudad. Flanería. Epifanía.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1. UM LIVRO PLURAL PARA CIDADES SINGULARES.....</b>	<b>19</b>
1.1. <i>Contemplação das cidades: quo vadis?</i> .....	19
1.2. O flâneur e a cidade como matéria poética.....	26
<b>2. MONUMENTOS URBANOS, FLANEURISMO E EPIFANIAS.....</b>	<b>35</b>
2.1. O poeta <i>flâneur</i> contempla a cidade .....	35
2.2. O “oráculo das horas” – Relógio municipal .....	36
2.3. O “Edifício das cenas” – Teatro .....	38
2.4. A rosa do obelisco – Marco zero da cidade.....	41
2.5. As “Colunas togadas” – Palácio da Justiça.....	43
2.6. A estátua cavalga – Monumento ao Herói.....	46
2.7. Luar sobre uma erma – Monumento ao poeta.....	48
2.8. Vigília de Alcaide – Monumento ao prefeito.....	50
2.9. Inimigo das febres – Monumento ao cientista (sanitarista).....	52
2.10. Sonhadoras do abismo – as velhas pontes.....	54
2.11. Novas dores de Babel – as altas torres.....	56
2.12. O abraço das três muralhas – muralhas antigas, anéis viários e rios.....	57
2.13. O coral das orações – o Mosteiro.....	59
<b>3. A METAFORIZAÇÃO DOS ESPAÇOS URBANOS.....</b>	<b>61</b>
3.1. A Metáfora segundo Aristóteles.....	61
3.2. Metáforas do gozo em espaços gozosos.....	71
3.2.1. A praça e os ventos antigos.....	73
3.2.2. O estádio e as cenas da multidão.....	76
3.2.3. O clube, espaço de piscina e bolero.....	79
3.3. Metáforas da dor em espaços dolorosos.....	82
3.4. Metáforas da glória em espaços gloriosos.....	87
<b>4. A METAFORIZAÇÃO DOS TIPOS HUMANOS QUE ESCULPEM A FISIONOMIA DAS CIDADES.....</b>	<b>95</b>
4.1 A teoria da Metáfora Conceptual como “virada paradigmática”.....	95
4.1.1. Relação entre domínios.....	98
4.1.2. Metáfora e expressão metafórica.....	101
4.1.3. Metáforas ontológicas .....	103
4.2. Seres que esculpem a fisionomia das cidades .....	107
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>113</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>115</b>

## INTRODUÇÃO

A primeira vez que ouvi falar sobre o Clube da Madrugada foi quando cursava graduação em Letras, na disciplina intitulada “Literatura Amazonense”. Descobri, a partir das aulas dessa disciplina, que o Clube foi um movimento de renovação cultural sem antecedentes no Amazonas, levado a efeito por jovens intelectuais que decidiram entrar em ação para quebrar o marasmo cultural que se instalara no Estado. Descobri também que a literatura, e mais especificamente a poesia, foi quem mais se apropriou desse legado de renovação, resultando na produção de obras de grande qualidade, trazidas a público por talentosos escritores.

Transpondo a graduação e me inserindo no campo profissional como professora da área de Letras na educação básica, continuei realizando uma “garimpagem” nos meandros das produções de autores ligados ao Clube, o que, ao longo dos anos, me propiciou encontrar autores e obras altamente significativos, como Jorge Tufic, Astrid Cabral, Thiago de Mello, Elson Farias, Márcio Souza e tantos outros de excelente produção literária, com os quais tenho trabalhado em minhas aulas de Literatura na educação básica.

Paralelamente à minha atuação profissional na docência, sempre alimentei o sonho de cursar o Mestrado em Letras, notadamente com o anseio de desenvolver um estudo científico sobre textos de autores vinculados ao Clube da Madrugada. Foram anos de preparo diante da inquietação a respeito da escassez de estudos voltados para a literatura produzida no Amazonas. A oportunidade chegou quando descobri que o professor e pesquisador Carlos Guedelha ofertava, no Mestrado em Letras, da Universidade Federal do Amazonas, abrigos de orientação em Literatura de expressão amazônica. Foi a chave que abriu o acesso às primeiras trilhas do Mestrado.

Não foi muito difícil chegar ao tema que deu forma ao meu anteprojeto. Explico: em que pese a existência de um número considerável de autores madrugadenses com obras de primeira grandeza pelos quais tenho grande apreço, sempre dediquei uma atenção especial ao poeta Max Carphentier, por considerá-lo um representante legítimo de uma das vertentes da poesia clubista, que é o lirismo neossimbolista. Trata-se de uma tradição poética moderna que vincula a poesia à transcendência, estabelecendo diálogos com o sagrado, consoante o estilo dos modernistas nacionais como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Vinicius de Moraes. Grandes escritores do século XX demonstraram que é possível para a literatura abordar temas como a transcendência e o

próprio Deus transcendente sem comprometer a essência de Deus ou a qualidade artística da obra. Segundo Kuschel (1999, p. 215), essas narrativas literárias conseguem evitar cair em um tom meramente edificante, de piedade superficial ou de propaganda religiosa. Quanto ao cenário literário amazonense, Tenório Telles, 2019, afirma a respeito dessa vertente que há um esforço em articular o discurso poético com o divino a respeito do homem que sofre com o modo de vida social. Ao fazer uma análise da produção poética regional amazônica, Telles aponta algumas vertentes

“A telúrica, baseada na temática interiorana, representada por Elson Farias. A de conotação existencial, fundada numa perspectiva ontológica, de questionamento e busca de um sentido para a existência, presente na obra de Luiz Bacellar. E por fim, a tendência espiritualista, simbolizada por esse esforço de estabelecer uma ligação, pela poesia, com Deus. Seu autor mais destacado foi o poeta padre L. Ruas.”  
(Telles, 2019, p. 130)

Nascido em Manaus no ano de 1945, Max Carphentier Luís da Costa é membro do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas, da Academia Amazonense de Letras, do Clube da Madrugada e da União Brasileira de Escritores do Amazonas. O neossimbolismo presente em sua poesia atesta a herança poética recebida do avô Hemetério Cabrinha, poeta amazonense das primeiras décadas do século vinte, que praticou uma poesia inspirada na de Augusto dos Anjos e dos poetas simbolistas, no sentido da dicção espiritualista.

Em 1979, Carphentier publicou *O Sermão da Selva*, materializando sua amazonidade aliada ao sagrado, em um discurso simultaneamente eco-poético e teopoético. Em 2004, publica *O Sermão da Água* para a Campanha da Fraternidade do mesmo ano. Além desses livros, o autor escreveu *Quarta esfera*, *Vitrais da busca*, *Orfeu do Nazareno*, *Fragmentos de Luz* e *Tiara do verde Amor*, entre outras obras em prosa e versos.

Tenório Telles e Antônio Paulo Graça (2021, p. 423) assinalam que a escrita de Carphentier é tributária da tendência espiritualista que teve fortes impulsos no Modernismo brasileiro e amazônico. Segundo eles, “o seu discurso é permeado por um forte conteúdo subjetivo e intensa conotação espiritual. O poeta empreende, pela linguagem, sua busca do sagrado”. Em toda a poesia de Carphentier, percebem-se três linhas de força que, de certa forma, se complementam: o diálogo com o sagrado, o apelo ecológico e a crítica social, tudo isso cimentado em uma densa arquitetura lírica cuja liga é a metáfora, da qual o poeta se serve sem parcimônia.

Decidida por estudar a obra de Carphentier em nível de Mestrado, vi-me diante da difícil tarefa de escolher um dos livros do autor, a fim de defini-lo como objeto de estudo. Tratou-se de uma tarefa difícil porque qualquer um dos livros citados no parágrafo anterior poderia ser eleito, dada a alta qualidade estética e estilística de todos eles. Após uma acurada reflexão, a opção recaiu sobre o livro *Contemplação das cidades*, pelo fato de que as temáticas urbanas também sempre me interessaram, pois entendo que a cidade subsiste como núcleo das relações humanas, espaço privilegiado de vivências, paixões e conflitos. Nesse sentido, trata-se de uma obra singular, por meio da qual o leitor penetra no intrincado tecido das cidades e experimenta as múltiplas vivências que elas abrigam. O poeta demonstra um profundo conhecimento das dinâmicas citadinas, capturando a essência do universo urbano e revelando matizes secretos que subjazem aos espaços e relações. Essa particularidade da obra me permitiu delinear o seguinte tema para a pesquisa: “Nosso corpo coletivo”: a metaforização das múltiplas vivências nos espaços urbanos, em *Contemplação das cidades*, de Max Carphentier.

Podemos dizer que é um livro pleno de revelações. Em todos os poemas que o compõem, o que se vê são expressões de epifania, tal como definida pelo escritor James Joyce, como um momento de súbita revelação, um instante em que a realidade se manifesta de maneira clara e intensa, revelando uma verdade profunda sobre o mundo ou sobre si mesmo (Joyce, 1992). Esses flashes conduzem os leitores a uma nova reflexão sobre o ambiente da cidade, para assim resgatar sua sacralidade nos vários espaços humanos do cotidiano. Para tanto, o poeta serve-se da poesia, mostrando-se um grande “metaforista”, termo utilizado por Guedelha (2013) com o sentido de aquele que cria metáforas ou metaforiza as coisas do mundo de forma insistente.

Outro aspecto da obra digno de nota é que o poeta cria uma espécie de “turismo religioso” por muitas cidades do mundo, algumas nominadas e outras não, entre elas a cidade de Manaus, à maneira de um *flâneur*, termo introduzido por Baudelaire como aquele que circula pela cidade inventariando, de certa forma, os espaços urbanos e as relações ali estabelecidas. Daí o sentido da expressão “contemplação das cidades” que dá título ao livro, no qual se dá a contemplação do corpo coletivo pelo leitor, ciceroneado pelo olhar crítico do poeta, que age como um guia espiritual nos mistérios religiosos da cidade que somos nós, e assim nos mostra de forma poética que a cidade é um corpo vivo, a face do sagrado.

Definidos o objeto de estudo e o tema a ser trabalhado, elaborei os seguintes problemas de pesquisa, como pontos de partida para o desenvolvimento do trabalho:

como se dá a metaforização dos espaços e das vivências urbanas em *Contemplação das cidades*, de Max Carphentier? Em que sentido as metáforas do poeta estabelecem diálogos entre poesia, teologia e crítica social, na recriação poética do concreto e do transcendente relativamente às relações estabelecidas nas cidades? Essas questões definiram os objetivos geral e específicos, o quadro teórico e a metodologia a ser adotada, no sentido de buscar e apresentar respostas possíveis.

A poesia de Max Carphentier ainda é pouco estudada nas universidades. No que diz respeito a *Contemplação das cidades*, em minhas garimpagens não consegui encontrar nenhum trabalho voltado para essa obra. Tenho convicção de que isso ocorre não porque o livro não tenha méritos, mas sim porque historicamente muitos autores e obras do Amazonas têm sido ignorados por professores e pesquisadores que defendem a ideia – muito equivocada, a meu ver – de que não vale a pena estudar a literatura do Amazonas, exceção feita a alguns escritores, considerados os “eleitos”.

Minha percepção caminha em direção contrária a essa ideia, pois estou convicta de que estudar essas obras equivale ao rompimento de um silêncio, e, até mesmo, à correção de uma injustiça que funciona como uma muralha a isolar autores e livros que, por algum motivo, não caem no gosto de algumas poucas “autoridades” que definem o que pode e o que não pode ser estudado. Assim sendo, a pesquisa que estou propondo tem também o valor de um resgate do autor e da obra.

Com essa perspectiva, apresento uma proposta inédita e pretendo dar uma contribuição para a ampliação dos estudos literários no Amazonas e na Amazônia, ao mesmo tempo, contribuindo com as reflexões sobre o fenômeno metafórico, que há mais de dois mil e quinhentos anos vem ocupando pensadores de todos os campos epistemológicos e continua sendo um rico filão a ser explorado no que diz respeito à linguagem, à cognição e à ação entre os homens. Da mesma forma, a pesquisa me permitiu dilatar as reflexões, ainda incipientes, sobre teopoética, campo de estudos bastante promissor, com vinculações com o neossimbolismo.

O objetivo geral da pesquisa foi analisar como se opera, na poesia de Max Carphentier, a metaforização dos espaços urbanos, entre o concreto e o transcendente, à luz do diálogo entre poesia, teologia e crítica social. Quanto aos objetivos específicos, foram elaborados como segue: discorrer teoricamente sobre a metáfora como mecanismo psicoassociativo de recriação da realidade e de cosmopercepção; elaborar um quadro teórico sobre a cidade como matéria poética; investigar as articulações entre poesia e espiritualidade, a partir de abordagens teóricas da teopoética e do neossimbolismo; aplicar

as multifacetadas reflexões do quadro teórico à leitura de poemas de Max Carphentier em *Contemplação das cidades*.

O *corpus* da pesquisa foram os poemas de *Contemplação das cidades*, nos quais há um diálogo constante e vigoroso entre a concretude e a transcendência. Podemos observar isso na própria organização do livro, o qual se compõe de oito seções intituladas “Livros”. Dessa forma, temos um livro plural, porque formado por oito “livros”, cada um deles composto de doze poemas, numerados em algarismo romano e com um título vinculado a algum aspecto da literatura bíblica ou do Missal Romano (estrutura total: 8 livros x 12 poemas). Cada Livro é centrado em um tema, e cada poema é dedicado a um espaço ou personagem citadino, apontando não só a temática espiritual, mas também a concretude presente na vida das pessoas, apresentadas ao leitor pelos olhos atentos do poeta. Portanto, *Contemplação das cidades* explora a pluralidade das vivências urbanas, já que o livro é composto por vários “livros” dedicados às cidades, de uma forma geral, e a Manaus, de forma particular.

A análise adotou procedimento qualitativo, de natureza hermenêutica, e os seguintes tópicos: conceitos de cidade como matéria poética; princípios da teopoética e epifania; orientação da abordagem clássica da metáfora (Aristóteles) e da metáfora conceptual (Lakoff & Johnson). Operacionalizamos a identificação da metáfora por meio de um *codebook*: para cada ocorrência registramos — (i) identificação do poema (Livro/ nº do poema / pág.), (ii) trecho transcrito, (iii) domínio-fonte e domínio-alvo (segundo critérios da metáfora conceptual), (iv) tipo de espaço urbano (gozoso / doloroso / glorioso), e (v) interpretação teopoética. A análise seguiu os seguintes passos: leitura exploratória, identificação e catalogação de expressões metafóricas, categorização temática e interpretação cruzada com o quadro teórico. A opção por estudar apenas um livro de Carphentier se deu pela complexidade da obra a partir dos eixos cidade, poesia e teopoética e as múltiplas relações humanas. Com isso, os impactos práticos/teóricos da pesquisa se dão no resgate da literatura amazonense e nas contribuições para estudos de metáfora e teopoética de autores de expressão amazônica.

A Dissertação encontra-se estruturada em quatro capítulos, além da introdução e das considerações finais. Para nomear cada um desses capítulos, extraí uma metáfora da lavra de Max Carphentier, ficando a estrutura do trabalho com a seguinte configuração:

O primeiro capítulo, intitulado **Um livro plural para cidades singulares**, apresenta reflexões a respeito das relações entre cidade e literatura, ao longo do tempo, e mostra como a metáfora baudelairiana do flâneur é perfeitamente aplicável ao livro de



Max Carphentier, com o apoio teórico de Pesavento (1999), Nascimento (2011), Rolnik (1988) e Eliade (1992).

O segundo capítulo, denominado **Monumentos urbanos, flaneurismo e epifanias**, dedica-se às metáforas que capturam os múltiplos espaços da cidade, a partir da noção das contas de um rosário, em cujo desfiar surgem, por exemplo, o estádio, o *campus*, o shopping, a biblioteca, o aeroporto (espaços gozosos); o hospital, a delegacia, a penitenciária, a favela e o engarrafamento (espaços dolorosos); a Academia de Letras e a catedral (espaços gloriosos). A abordagem teórica que dá sustentação a este capítulo é a teoria clássica da metáfora, de base aristotélica (2002), e suas ramificações.

O terceiro capítulo, nomeado **A metaforização dos espaços urbanos**, desempacota as metáforas que capturam os múltiplos espaços da cidade, e trazem à tona o olhar do *flâneur*. Espaços como o estádio, o *campus*, o shopping, a biblioteca, o aeroporto (espaços gozosos); o hospital, a delegacia, a penitenciária, a favela e o engarrafamento (espaços dolorosos); a Academia de Letras e a catedral (espaços gloriosos). A abordagem teórica que dá sustentação a este capítulo é a teoria clássica da metáfora, de base aristotélica (2002). O capítulo procura mostrar como o eu-lírico, poeta *flâneur*, contempla as múltiplas relações do homem com o espaço urbano e ao mesmo tempo testemunha sua relação com o sagrado, tendo a metáfora como fio condutor das análises.

O quarto capítulo, batizado de **A metaforização dos tipos humanos que esculpem a fisionomia das cidades**, explora a metaforização de diversos profissionais que enformam a cidade, e também põe em cena aqueles que se convertem em “clamores ambulantes”, os doentes, indigentes, deficientes e marginalizados que perambulam pela cidade, materializando uma grande massa de pessoas invisibilizadas. A base teórica do capítulo é a teoria da metáfora conceptual, proposta por George Lakoff e Mark Johnson (2002).

Na tecitura desses capítulos, na busca dos imbricamentos entre a concretude e a transcendência da cidade, estabeleço uma leitura cruzada da poesia com a teologia. Nesse sentido, ao lado dos apontamentos sobre a metáfora, há também inserções teóricas sobre teopoética, ecopoética, dialogismo e intertextualidade, com base em autores e textos diversos.

## 1. UM LIVRO PLURAL PARA CIDADES SINGULARES

Este capítulo apresenta reflexões a respeito das relações entre cidade e literatura, ao longo do tempo, e mostra como a metáfora baudelairiano do *flâneur* é perfeitamente aplicável ao livro de Max Carphentier, com o apoio teórico de Pesavento (1999), Nascimento (2011), Rolnik (1988) e Eliade (1992). A proposta central do capítulo foi analisar as diferentes abordagens sobre a cidade, como Max Carphentier traduz a cidade como lugar de convivência entre a poesia e o sagrado, tendo a religião de permeio, e transitando entre a concretude urbana e a transcendência ligadas ao universo da cidade.

### 1.1 *Contemplação das cidades: quo vadis?*

Para entender melhor como se materializa o discurso poético em *Contemplação das cidades*, é necessário recorrer ao conceito de “paratexto”, definido por Genette como “franjas” de um texto, que ajudam o leitor a construir o sentido do que ainda vai ler:

Título, subtítulos, intertítulos, prefácios, preâmbulos, apresentação, etc; notas marginais, de rodapé, de fim; epígrafes, ilustrações, dedicatórias, tira, jaqueta (cobertura), e vários outros tipos de sinais acessórios, que propiciam ao texto um encontro (variável) e às vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor mais purista e o menos inclinado à erudição externa nem sempre pode dispor tão facilmente quanto ele gostaria e pretende (Genette, 1982, p. 10).

Essas considerações revelam a natureza paratextual do título e do subtítulo e nos permitem, mesmo antes de abrirmos o livro de Carphentier, entender que se trata de uma obra em que o espaço urbano se encontra convertido em matéria poética: isto está pressuposto no título (*Contemplação das cidades*); e compreender também que, a partir das reflexões sobre o universo citadino, o poeta desenvolve uma escrita teopoética: isto está sugerido no subtítulo (“Poemas para uma Teologia urbana”). Outro elemento paratextual é a editora do livro, no caso a Edições Loyola, editora brasileira especializada em publicações católicas. A escolha por essa editora deixa transparecer que o livro de Carphentier é de cunho teológico ou espiritualista, uma vez que, sendo um livro de poemas, a presença da religiosidade e teológico é o que engrandece a qualidade das imagens sugeridas pelo autor, pois ele consegue fazer a correlação entre poesia e teologia.

Os itens a seguir exemplificam melhor o que estamos dizendo, no que diz respeito ao diálogo entre poesia e religiosidade.

**A) A arte de capa:** a capa do livro é altamente sugestiva da interface teopoética. À imagem de uma metrópole em tom cinza, ganha o primeiro plano da imagem colorida de Cristo suspenso na cruz. Sinaliza para o leitor uma direção de leitura: a poesia com a qual este vai se envolver tem ligação com a religiosidade cristã.



Figura 01 - Capa do livro *Contemplação das cidades*, de Max Carphentier, 2012.

**B) O subtítulo do livro:** o livro *Contemplação das cidades* traz como subtítulo “Poemas para uma teologia urbana”. Esse subtítulo, associado ao substantivo “contemplação” do título, põe em evidência uma intenção de que o livro seja um ponto de encontro da poesia com a teologia.

**C) As metáforas dos títulos dos poemas:** todos os títulos de poemas são metáforas cujo domínio-fonte é a tradição católica. Por exemplo, o relógio municipal é o “Oráculo das horas”; os médicos são “Discípulos de Lucas”; os mendigos são “Os credores de Deus”; o aeroporto é a “Capela do passageiro”; os rios são “As fontes peregrinas”. Nessas metáforas, fica consignado o imbricamento do profano com o sagrado.

**D) Os diálogos com o missal romano:** ao longo de todo o livro, estão presentes elementos alusivos ao missal romano, livro litúrgico da igreja católica que contém todas as orações, antífonas, leituras bíblicas e rubricas necessárias para a celebração da missa ao longo do ano litúrgico, fornecendo um guia estruturado para cada parte da missa, desde os ritos iniciais até a bênção final. Entre as seções que compõem o livro de Carphentier, encontram-se os “espaços gozosos”, “espaços dolorosos”, espaços “gloriosos” e a “liturgia da natureza”, por exemplo.

**E) A intertextualidade com a literatura bíblica:** diversos episódios bíblicos são recriados em poemas de Carphentier. Como exemplo, podemos citar a instituição do batismo por João Batista, a participação de Cristo na celebração das bodas de Caná, o episódio da cura do cego de Jericó, a última ceia de Cristo e inúmeras outras passagens do Velho e do Novo Testamento, que são atualizadas por meio da recriação poética.

A simbologia numérica do 12 e do 8: o número 12 possui um significado profundo e multifacetado no cristianismo, carregando conotações de completude, autoridade divina, e ordem perfeita. Essa simbologia encontra raízes nas Escrituras e na tradição cristã, onde o número é frequentemente associado a contextos religiosos e espirituais significativos.

Na tradição judaico-cristã, o número 12 aparece inicialmente nas doze tribos de Israel, que são descendentes dos doze filhos de Jacó, conforme registrado no livro de Gênesis. Isso representa a totalidade do povo de Deus e a estrutura da nação de Israel. Cada tribo tinha um papel específico na vida religiosa, política e social da nação. No Novo Testamento, Jesus escolheu doze apóstolos para serem seus discípulos principais, conforme registram os evangelistas Mateus, Marcos e Lucas. Esse ato é visto como um reflexo das doze tribos de Israel, indicando que Jesus estava formando um novo povo de Deus. Os apóstolos têm um papel fundamental na disseminação do Evangelho e na fundação da Igreja Cristã.

Em relação à Nova Jerusalém, o livro de Apocalipse tem uma forte presença do número doze: a cidade tem doze portas, cada uma guardada por um anjo, e os nomes das

doze tribos de Israel estão escritos nelas. A cidade também tem doze fundamentos, nos quais estão os nomes dos doze apóstolos do Cordeiro. Também faz referência ao número dos salvos que passaram pela “grande tribulação” como sendo 144.000, ou seja, 12 x 12 x 1000. Representa a completude e a perfeição do Reino de Deus, onde a antiga e a nova aliança estão integradas em uma unidade divina.

Há outras simbologias do 12 na literatura bíblica: quando Jesus operou a multiplicação dos pães e peixes, sobraram doze cestos cheios simbolizando a abundância e a provisão de Deus: Jesus tinha a idade de 12 anos quando foi encontrado no templo discutindo com os doutores da lei (Lucas 2), e há a mulher que foi curada após sofrer por 12 anos de um fluxo de sangue (Lucas 8). Além de tudo isso, o número 12 representa os ciclos anuais dos quais a existência no mundo é constituída. Essa simbologia se reflete na estrutura de *Contemplação das cidades*, cujas subdivisões internas em “livros” são integradas por 12 poemas.

Outra simbologia numérica trazida da Bíblia para o livro de Carphentier diz respeito ao número 8, que no cristianismo é um símbolo profundo de renovação, novo começo e ressurreição. Esta simbologia rica reforça a mensagem central do cristianismo sobre a transformação e a nova vida oferecida através de Cristo. É nessa simbologia que *Contemplação das cidades* compõe-se de 8 “livros”, cada um contendo 12 poemas.

Nos 8 “livros” internos de *Contemplação das cidades*, o entrelaçamento vibrante do profano e do sagrado se dá como segue:

O Livro I oferta ao leitor a “Palavra dos monumentos” – o relógio municipal, o teatro, o marco zero da cidade, o palácio da justiça, o monumento ao herói, o monumento ao poeta, o monumento ao prefeito, o monumento ao cientista, as pontes, as torres, as muralhas, o mosteiro. Os poemas confirmam que:

[...] as cidades, feitas de nós, são seres de sangue e de história, de alma e residência no mistério. Os seus monumentos assinalam etapas de sua evolução, tal como nos marcam os sacramentos. Sobem do âmago da terra o mármore e o cimento, o bronze e o ferro, ofertas das jazidas, para compor o pedestal e o busto, a torre do santo e o mausoléu do herói. Essas matérias duras têm coração sensível: captam a inspiração do artista e do arquiteto no erigir a feição do evento, a circunscrição da glória, a decisão do povo, e temos então a súplica de uma época, a proclamação de um evento (Manzatto, 2016, p.15).

Nesse sentido, é nos monumentos que a cidade reconhece a si mesma, porque eles guardam e preservam a sua memória. Há uma vitalidade nas ruínas que dá à cidade uma noção de permanência e de heroísmo em desafiar o tempo.

O livro II apresenta o “Apostolado das profissões”, no qual perfilam-se o médico, o engraxate, o guarda de trânsito, o motobói, o feirante, o bombeiro, o policial, o balconista, o advogado, o urbanista, o cozinheiro, o guia turístico. No entendimento do poeta,

O trabalho intervém na realidade com tal ordem de benefício e transcendência que as profissões, em seu sentido último, podem ser entendidas como afirmações do dinamismo do Amor que anima a criação. Muito do caráter de uma cidade terá sua formação na maneira como agem, se aprimoram e se articulam as profissões de seus habitantes. Deus dota as cidades de profissionais como quem esculpe uma fisionomia (Manzatto, 2016, p. 35).

Neste livro, o poeta vê as profissões como dons divinos, o que significa um diálogo direto com a narrativa bíblica a respeito dos dons, distribuídos pelo Espírito Santo aos habitantes da terra.

O Livro III inaugura a “Pastoral dos indigentes”, que se abre para abrigar o cego, o aleijado, o drogado, o mendigo, o sem-terra, o sem-teto, a prostituta, o desempregado, o louco, o leproso, o encarcerado e o exilado. São tipos humanos que compõem o cenário da cidade, metaforizados como “clássicos da infelicidade”, “filhos da indigência”, e “clamores ambulantes” (Manzatto, 2016, p.55). O poeta utiliza o termo “indigência” em toda a sua amplitude dramática, abrangendo as tristezas físicas, morais e sociais” (Manzatto, 2016, p. 55).

O Livro IV apresenta “Os espaços gozosos”, como a praça, o circo; o calçadão, o estádio, o campus, o cinema, o centro comercial, o clube, o centro comunitário, o aeroporto, a biblioteca, as festas populares; o Livro V evidencia “Os espaços dolorosos”, entre os quais se encontram as ruas, o hospital, a delegacia, a penitenciária, a favela, a fila, o engarrafamento, o instituto médico-legal, o incêndio, o asilo, a inundação, o velório; já o Livro VI põe em cena “Os espaços gloriosos”, exemplificados com a academia de letras, quermesse, a ermida, a catedral, o batismo, a confirmação, a ordenação, o matrimônio, a procissão, a novena, a missa, a via-sacra; o Livro VII, por sua vez, celebra a “Liturgia da Natureza”, contemplando o mar, as montanhas, o deserto, as estações, os pássaros, os rebanhos, os jardins, os rios, a oliva / uva / trigo, o vento, o sol, a lua; e por fim o Livro VIII circula pelas “Cidades da Virgem, dos santos, a cidade de Deus”. Aqui o poeta revisita as cidades de Fátima, Aparecida, Manaus, Madri, Ávila, Lisieux, São Paulo, Assis, Lisboa, Calcutá, Cidade do Vaticano, A Cidade de Deus.

Como procuramos demonstrar neste capítulo, *Contemplação das cidades* é um livro no qual o entrelaçamento da poesia com a teologia se opera de forma exuberante. Na quarta capa do livro, José Comblin declara:

A Poesia de Max Carphentier é mística. Ela é contemplativa no sentido místico da palavra. É uma poesia que é uma oração. É uma oração sobre a cidade. É oração de louvor porque o poeta descobre nela um grande dom de Deus, o título da obra diz ‘Poemas para uma teologia urbana’. Contudo, ela já é uma teologia urbana, uma teologia poética. Max Carphentier fala de Deus. Em tudo o autor fala de Deus e fala de maneira comovedora, o que habitualmente não fazem os livros de teologia (in: Carphentier, 2012, quarta capa)

Percebe-se a devoção e a fé católica do poeta que é expressa por meio da poesia, logo a profundidade mística de sua poesia está relacionada aos dogmas em que acredita, como afirma Alex Villas Boas no artigo “A ideia de *poiésis* na Teologia Cristã”:

Enquanto arquétipo, “Cristo está inscrito no íntimo” do ser humano, de modo que a poesia expressa o que está impresso, por isso é a *profundidade* da poesia que eleva o sentido do *dogma* e se torna um catecismo que se pode aprender pelo coração através dos sinais sensíveis que a narrativa da poesia fala na linguagem dos homens e por meio do qual o Espírito Santo se faz conhecer. [...] O dogma é portador de beleza de Deus, e a *poiésis* é sua via de acesso, na medida em que provoca a identificação ao desejo da vontade de Deus, vontade de beleza para suas criaturas (Vilas Boas, 2012, p. 282).

Assim, pode-se concluir que a interface entre poesia e religião acontece porque o que dá beleza às liturgias é a poesia do mesmo modo que é possível encontrar traços de espiritualidade na poesia.

A obra de Max Carphentier, conforme apresentada no prefácio de José Comblin e nos diversos livros que a compõem, oferece uma profunda “teologia urbana” que desafia a percepção comum das cidades como meros cenários de desastres e problemas. Em contraste, o poeta, atuando como um verdadeiro *flâneur*, as contempla como um grande dom de Deus, onde mesmo os elementos mais ordinários e os indivíduos marginalizados revelam belezas e mistérios divinos. Carphentier, ao contrário da maioria que foge da cidade, não sente essa necessidade, pois é capaz de ver além dos problemas cotidianos, como a respiração, os assaltos e o transporte.

Através dos “Livros” que estruturam a obra, o poeta *flâneur* desvenda as múltiplas dimensões da cidade. Os monumentos não são apenas pedras, mas “seres de sangue e de história”, que assinalam a evolução e a permanência urbana, servindo como meios pelos quais o Espírito ensina e revela a história. O olhar atento do poeta permite que ele

descubra esses monumentos, muitas vezes escondidos em meio a edifícios altos. As profissões, por sua vez, são apresentadas como “instrumentos dos dons de Deus e das necessidades sociais”, verdadeiros carismas e bênçãos que atuam para o prosseguimento do mundo, marcadas pelo sentido de ajuda e solidariedade. O *flâneur* observa como Deus dota as cidades de profissionais, esculpindo uma fisionomia através deles. A abordagem da indigência é particularmente comovente, transformando os “clamores ambulantes” em um apelo visível da Providência à caridade, na qual o sofrimento se torna um caminho para a meta e uma oportunidade de comunhão e transformação. A estrutura do rosário, com seus mistérios gozosos, dolorosos e gloriosos, é aplicada aos espaços urbanos, guiando a leitura do *flâneur*. Os “Espaços Gozosos” revelam a alegria inerente à vida urbana, como praças, estádios e circos, mesmo que muitas vezes imperceptível. Os “Espaços Dolorosos” convidam à caridade e à santificação através da experiência coletiva da dor, vista como um caminho de transformação e ascensão, incluindo ruas, favelas, filas, engarrafamentos e inundações. Os “Espaços Gloriosos” demonstram como a cidade se ilumina nos movimentos de louvor e gratidão ao Criador, revelando a participação do homem na glória divina, como a Academia de Letras, a catedral, o batismo e as procissões.

A natureza, muitas vezes esquecida no ambiente urbano, é elevada à categoria de “Liturgia da Natureza” pelo olhar do *flâneur*, mostrando que cada elemento natural na cidade, como o mar, o rio, a montanha, os jardins, o vento, o sol e a lua, está em incessante estado de louvor a Deus, oferecendo uma dimensão de templo ao “peito urbano”. Finalmente, a reflexão sobre as “Cidades da Virgem, dos Santos, a Cidade de Deus” atribui um destino místico a cada urbe, reconhecendo-as como seres com alma que buscam a perfeição na paz e fraternidade, culminando na visão da Jerusalém Celeste, o ideal que descera quando as cidades tiverem se purificado e merecido essa vinda.

Em suma, a obra de Max Carpentier é uma celebração poética e mística da cidade, onde a figura do *flâneur*, do poeta que contempla e descobre, é central. Ele guia o leitor através das complexidades e desafios urbanos para revelar sua intrínseca conexão com o divino. É um convite à contemplação e à redescoberta da beleza, do propósito e do potencial de santificação presentes em cada aspecto da vida urbana, enxergando além do óbvio e revelando os “mistérios” que se escondem à vista de todos.



## 1.2 O *flâneur* e a cidade como matéria poética

A historiadora Sandra Pesavento publicou, no ano de 1999, uma obra seminal sobre a questão da cidade e sua recriação artística. Trata-se do livro *O Imaginário da cidade*, que explora as representações urbanas de Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre entre os séculos dezenove e vinte. A autora investiga como o imaginário coletivo dessas cidades foi construído e transformado ao longo do tempo, utilizando uma abordagem interdisciplinar que abrange história, literatura e iconografia. Pesavento mostra como as cidades são percebidas e imaginadas por seus habitantes e visitantes, destacando a importância das representações simbólicas na formação da identidade urbana. Para isso, ela elabora as categorias da “cidade de pedra” e da “cidade do pensamento”, sendo esta a recriação daquela pelo artista.

O imaginário da cidade é um campo vasto e dinâmico onde memórias, sonhos, medos e desejos se entrelaçam para formar uma paisagem simbólica que transcende as estruturas físicas. Cada cidade, com suas ruas, praças, edifícios e ruídos, é também um repositório de histórias, narrativas e mitos que moldam a forma como seus habitantes a percebem e a vivenciam. Esse imaginário é construído coletivamente, mas também possui um caráter profundamente individual. Para alguns, a cidade é um palco de possibilidades infinitas, onde os arranha-céus representam ambição e progresso. Para outros, é um labirinto opressor, cujos becos escuros evocam insegurança e isolamento. Essa ambivalência é o que torna o imaginário urbano tão rico e multiforme.

De acordo com a pesquisadora Luciana Nascimento, podemos entender a cidade como uma espécie de “polo imantado” que tem o poder de atrair, reunir e concentrar os homens:

Ela é o templo onde o homem celebra e promove, dia após dia, a sua habilidade de interagir e reinventar o ambiente. Fruto da imaginação e do trabalho articulado de muitos homens, a cidade é uma obra coletiva que desafia a natureza. Nesse sentido, falar sobre a cidade, esta vasta rede de múltiplas significações, pode ser uma atividade prazerosa, é uma oportunidade de ler, reler e repensar esse espaço criado em que se vive, onde as pessoas se agregam e se desagregam e cada um é, simultaneamente, um e fragmento de um conjunto, parte de um coletivo (Nascimento, 2011, p. 19).

Nesse sentido, a pesquisadora dialoga com Raquel Rolnick (1988), que analisa a cidade a partir de quatro metáforas que se interpenetram: a primeira metáfora assevera que a cidade é um *ímã*, porque atrai e concentra os homens. Mas não é apenas isso. A cidade é também uma *escrita*, porque produz textos que, na linha do tempo, constroem

uma memória e, assim, um intertexto. Além disso, a cidade é uma *política*, que se materializa nas lutas cotidianas pela normatização e disciplina da utilização do espaço urbano. A quarta metáfora diz que a cidade é um *mercado*, porque é um espaço no qual a produção e o consumo florescem de forma irreversível. Cada uma dessas metáforas traduz uma dimensão da cidade e, em conjunto, elas permitem apreender as múltiplas facetas do universo urbano (Rolnick, 1988).

Foi principalmente a partir do século dezenove, quando os processos de industrialização se intensificaram de forma sintomática, que houve uma explosão urbana na Europa e a cidade passou a se configurar como uma acirrada arena de luta por espaço e direitos. A partir de então,

[...] a cidade se destaca como palco de lutas e como fonte de ideias, de inovação, de paixão, de violência, de fascinação e de medo. Todas essas sensações puderam ser apreendidas pelos seus habitantes, sejam eles poetas, escritores, políticos ou cidadãos comuns. Registra-se, então, a emergência da cidade como tema literário. O espaço urbano passa a ser recorrentemente captado e reinventado pelo discurso ficcional (Nascimento, 2011, p. 19).

Quanto às representações artísticas, a literatura, o cinema, a música e as artes visuais reinterpretam e ressignificam o espaço urbano, transformando-o em cenário de utopias ou distopias. Walter Benjamin (1985) destaca que em poemas de Baudelaire, por exemplo, Paris se converteu em matéria poética, tornando-se uma personagem viva, com personalidade própria. O poeta exercita um olhar revisionista sobre a cidade, que lhe causa estranhamento pela sua incompreensível superposição de glórias e mazelas decorrentes do processo de metropolização. Modelo de cidade praticamente para o mundo ocidental todo, Paris seria um poço aberto de contradições que mesclam o aceitável e o execrável do progresso industrial:

[...] a cidade moderna, vista por Baudelaire, surge como uma imagem perturbadora que atravessa seus pensamentos e seus sonhos. Sonhos de viver, sonhos de concreto, de ruas, de traçados, de edifícios. A metrópole se transformou, assim, em imagem emblemática da modernidade, pois exibiu as transformações materiais e científicas da humanidade (Nascimento, 2011, p. 21).

Esses sonhos migraram para o papel, de onde floresceram algumas cidades, que também serviriam de parâmetro para o florescimento de tantas outras pelo mundo. Por outro lado, o imaginário da cidade também se alimenta das experiências cotidianas. O trajeto de um ônibus lotado, o cheiro de comida de rua, o som de passos apressados nas

calçadas - tudo isso contribui para a construção de uma identidade coletiva que é tão fluida quanto o próprio ritmo urbano.

No entanto, o imaginário da cidade não é apenas uma coleção de experiências e representações. Ele também reflete relações de poder e desigualdade. As áreas centrais, com suas vitrinas brilhantes e espaços bem cuidados, muitas vezes contrastam com os territórios periféricos, onde o abandono e a precariedade são mais visíveis. Essas diferenças também são incorporadas no imaginário, criando fissuras entre a cidade sonhada e a cidade vivida. Por fim, o imaginário da cidade é também um convite à transformação. Ao projetar futuros desejáveis ou confrontar realidades incômodas, ele nos instiga a repensar o espaço urbano como um local de encontro, convivência e criatividade. Nesse sentido, imaginar a cidade é também recriá-la continuamente, construindo pontes entre o real e o possível (Pesavento, 1999).

No que diz respeito à metáfora da cidade como uma *escrita*, convém ressaltar que ela tem sido, ao longo da história literária, muito mais do que um simples pano de fundo para narrativas. Desde os primeiros registros urbanos da Antiguidade até as complexas paisagens urbanas contemporâneas, a cidade emerge como um espaço diversificado, um organismo vivo que dialoga com personagens, trama e tempo. Esse espaço é, ao mesmo tempo, representativo das transformações sociais, culturais e tecnológicas, e uma arena simbólica de questões existenciais.

Na literatura clássica, a cidade frequentemente simbolizava ordem, civilização e progresso. Obras como a *Ilíada* e *Eneida* tratam as cidades, como Troia e Roma, não apenas como locais físicos, mas também como encarnações de valores culturais e políticos. Já na literatura medieval, a cidade é representada ora como um espaço divino, refletindo a ideia de uma Jerusalém celestial, ora como um lugar de pecado e corrupção, como nas descrições das cidades comerciais da Idade Média tardia.

Com o advento da modernidade, a cidade se torna o cenário privilegiado para o retrato das transformações sociais. Na literatura do século dezenove, escritores como Charles Dickens, Honoré de Balzac e Machado de Assis exploraram a cidade como um espaço de contradições: progresso e miséria, riqueza e desigualdade. Londres, Paris e Rio de Janeiro são apresentados como microcosmos das tensões entre as classes sociais e as dinâmicas de industrialização e urbanização.

A partir do século vinte, a cidade deixa de ser apenas cenário e se torna também personagem ativa na narrativa. Em *Ulysses*, de James Joyce, Dublin não é apenas o palco da jornada de Leopold Bloom. É também um labirinto emocional e simbólico que reflete

a subjetividade de seus habitantes. Da mesma forma, em *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, a ausência da cidade é tão significativa quanto sua presença em outros textos, marcando as tensões entre o urbano e o rural na formação da identidade brasileira. Autores modernistas, como Oswald de Andrade e Mário de Andrade, também utilizaram a cidade como um espaço fragmentado e caótico, simbolizando a alienação e a crise da subjetividade no mundo moderno. A cidade aqui é um mosaico de imagens e sensações, ora atraentes, ora opressivas, mas sempre inseparáveis da experiência humana.

Na literatura contemporânea, a cidade frequentemente assume um papel metafórico. Em obras distópicas como *1984*, de George Orwell, e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, a cidade é apresentada como um espaço de controle e vigilância, refletindo medos relacionados à tecnologia e ao totalitarismo. Por outro lado, em obras como *A Insustentável Leveza do Ser*, de Milan Kundera, a cidade é um espaço de memória e pertencimento, carregando as marcas das histórias pessoais e coletivas. A cidade também é usada como uma metáfora para a própria experiência literária: um labirinto de significados que o leitor deve explorar. Em *Cidades invisíveis*, de Italo Calvino, a cidade é tanto uma construção imaginária quanto um espaço de reflexão filosófica, onde cada cidade descrita por Marco Polo reflete aspectos diferentes da condição humana. A cidade de Manaus, de forma particular, também foi transformada em matéria poética em *Frauta de barro*, de Luiz Bacellar; *Visgo da terra*, de Astrid Cabral; *Malária e outras canções malignas*, *A República muda* e *Cidades de puro nada*, de Aldísio Filgueiras.

Seja como espaço físico, personagem ou metáfora, a cidade na literatura, seja na prosa seja na poesia, é um reflexo das transformações históricas e culturais que moldam as sociedades. Sua representação é sempre plural, abrangendo utopias e distopias, pertencimento e alienação, realidades concretas e construções imaginárias. A cidade literária, portanto, é tanto uma janela para o mundo exterior quanto um espelho da interioridade humana, mantendo sua relevância como tema central na produção literária.

Como matéria poética, a cidade tem propiciado a riqueza das experiências urbanas como fonte de inspiração para a criação literária. O espaço urbano, com sua complexidade e pluralidade, oferece um campo vasto de imagens, sons, sensações e narrativas que podem ser ressignificados artisticamente, revelando camadas de significado que transcendem a funcionalidade material da cidade.

Como vimos, Charles Baudelaire, com sua visão sobre Paris no século dezenove, transformou as ruas, praças e multidões em uma paisagem emocional e simbólica. Para Baudelaire, a cidade era simultaneamente bela e decadente, um reflexo do modernismo

emergente e da condição humana em constante mutação. Essa cartilha de poesia urbana se transformou em uma tradição na posteridade.

A cidade desafia o poeta a capturar o efêmero, o transitório. As ruas, vistas como veias do espaço urbano, carregam o movimento incessante da vida moderna, onde cada instante é fugaz e ao mesmo tempo cheio de significado. Esse dinamismo é traduzido em imagens que condensam o tempo e o espaço, conferindo à poesia urbana uma sensação de urgência e contemporaneidade. A diversidade é outro elemento que torna a cidade uma fonte inesgotável para a poesia. Os contrastes sociais, culturais e arquitetônicos presentes em um único quarteirão oferecem um leque de possibilidades interpretativas. A justaposição entre luxo e pobreza, modernidade e tradição, ou natureza e construção artificial convida o poeta a explorar as tensões e harmonias que definem a experiência urbana (Nascimento, 2011).

Além disso, a cidade é um espaço de memória e história, carregado de camadas temporais que convivem no presente. Monumentos, ruínas e ruas antigas são vestígios de narrativas passadas que dialogam com a vida contemporânea. Essa coexistência entre o antigo e o novo é frequentemente explorada poeticamente como uma maneira de evocar o fluxo do tempo e a permanência do humano em meio às transformações materiais. A cidade oferece também uma dimensão subjetiva e afetiva. Ela é vivida e interpretada de maneira única por cada indivíduo, o que permite que o poeta construa um imaginário pessoal a partir de suas próprias experiências. As paisagens urbanas podem evocar saudade, amor, angústia ou esperança, servindo como espelho das emoções humanas. Portanto, a cidade como matéria poética não é apenas um cenário ou contexto, mas é um universo simbólico em constante expansão, onde o cotidiano e o extraordinário se encontram. Ao reinterpretar a cidade através da poesia, o artista não só revela novas perspectivas sobre o espaço urbano, mas também reimagina as possibilidades da própria experiência humana (Pesavento, 1999).

Baudelaire descreve Paris como um espaço dinâmico e fragmentado, marcado pelo progresso técnico e arquitetônico, mas também pela alienação e desigualdade. Ele é fascinado pela multidão, que aparece como um símbolo da vida urbana moderna, uma massa anônima e mutante. O poeta explora o anonimato das pessoas, onde o indivíduo se perde na coletividade, refletindo tanto a liberdade quanto o isolamento da vida moderna. Baudelaire introduz a figura do *flâneur*, o caminhante contemplativo que percorre as ruas da cidade, observando e absorvendo seus detalhes com um olhar poético e crítico.

O *flâneur* é, ao mesmo tempo, um participante e um estrangeiro na multidão, capturando cenas cotidianas, detalhes banais e as contradições da vida urbana. A cidade, assim, torna-se um mosaico de cenas que evocam sensações, pensamentos e imagens. A multidão é o universo do *flâneur*, é a sua paixão: “Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito” (Baudelaire, 2006, p. 857).

Embora o conceito de *Flâneur* não tenha nascido com Baudelaire, uma vez que fora proposto anteriormente por Edgar Allan Poe, foi o poeta de *As flores do mal* que o aprofundou e sistematizou como uma ideia fecunda para os estudos literários posteriores. Podemos encontrá-lo nas seções “Quadros parisienses” e “Spleen de Paris”. O flâneur vincula-se umbilicalmente ao mundo urbano de Paris, sendo o “homem na multidão” imerso em sua obsessão de capturar imagens das glórias e mazelas de uma cidade em franco movimento.

Baudelaire encontra beleza mesmo nos aspectos mais sombrios e decadentes da cidade. Em seus poemas, ruas estreitas, becos escuros e cenas de marginalidade coexistem com descrições de avenidas iluminadas e festas exuberantes. Essa tensão cria uma dualidade: a cidade é ao mesmo tempo fascinante e opressora, inspiradora e sufocante. Para Baudelaire, a cidade é um reflexo da alma humana. Em suas descrições da vida urbana, ele revela o caos interior, os desejos e as angústias de seus habitantes. A modernidade parisiense com seus avanços, desigualdades e ritmo acelerado serve como uma metáfora da complexidade e fragmentação da existência humana (Nascimento, 2011).

Walter Benjamin, em suas reflexões sobre a cidade, explorou a relação entre a cidade, a modernidade e a experiência urbana de forma bastante significativa. Ele abordou a cidade como um espaço de múltiplos significados e contextos na modernidade, em especial nas suas obras sobre a cultura e a arte. Em suas análises sobre o flâneur e a modernidade, Benjamin argumentou que as cidades modernas, especialmente Paris, representavam um lugar de encontros, rupturas e experiências sensoriais que desafiavam as formas tradicionais de percepção. Ele via a cidade como uma construção culturalmente rica, mas também fragmentada e cheia de contradições (Benjamin, 1991; 2015).

Benjamin explorou também a poética da cidade em suas leituras da arte e literatura, vendo a cidade moderna não apenas como um cenário físico, mas como um espaço de significados, imagens e sensações que são constantemente reconstruídos e

reinterpretados na poesia. Para ele, a cidade se torna uma metáfora de transição, ruína e modernidade. A poesia poderia refletir a diluição da experiência urbana em fragmentos sensoriais e significativos, capturando momentos fugazes e rupturas que caracterizam a vida nas grandes cidades. Em relação à poesia especificamente, ele via o ato de escrever como uma tentativa de resgatar e capturar esses fragmentos urbanos, muitas vezes esquecidos ou ignorados pela experiência cotidiana. Assim, a poesia, em sua visão, poderia ser uma forma de crítica à urbanização e à alienação que se manifestam nas cidades modernas, refletindo sobre a complexidade da vida urbana e a perda de conexão com o passado (Benjamin, 1991; 2015).

A cidade de Baudelaire é também o lugar onde o efêmero e o transitório ganham destaque. Para ele, o poeta deve capturar o instante fugaz da vida urbana, transformando-o em algo eterno através da arte. Essa ideia permeia sua poesia, onde ele celebra o passageiro sem perder de vista a melancolia da impermanência. Assim, Baudelaire reinventou a relação da poesia com a cidade, transformando Paris em um protagonista simbólico e emocional. Sua visão aguda não apenas moldou a poética urbana, mas também influenciou gerações de artistas e escritores, como Max Carpentier, a explorarem as contradições e riquezas do ambiente urbano (Baudelaire, 2002; 2006).

Com Carpentier, o flaneurismo baudelaireano migrou de Paris para Manaus, acomodando-se perfeitamente à geografia lírica dos trópicos. Ao escrever *Contemplação das cidades*, ele revela nos espaços urbanos a interface entre literatura e teologia como se fosse um passeio livre e independente pela urbe e sua relação com o sagrado, e dedica um especial poema à cidade de Manaus, em que pese a “Paris dos trópicos” ter sido o ponto de partida para praticamente todos os poemas do livro.

Optando pela expressão neossimbolista, no sentido da preocupação com o espiritual, o metafísico e o transcendente nos espaços urbanos, por meio de uma linguagem poética que expressa uma teologia urbana, demonstra preocupação não apenas com a ordem espiritual, mas também com a concretude das cidades e os dramas humanos nos diversos espaços geográficos da *urbe*. O fio condutor que cimenta toda a obra é exatamente o eu-lírico *flâneur*, que nos obriga a ler os poemas de forma vertical e cujo máximo prazer é “contemplar” os flagrantíssimos das cidades, perambulando por elas. O resultado da perambulação e contemplação desse eu poético, que também é poeta, são epifanias múltiplas, como podemos ver no poema “Nossa Senhora da selva”, dedicado à cidade de Manaus:

### I

Os sinos carmelitas acordam cedo  
pra despertar a solidão da selva:  
raízes se levantam, homens e pássaros  
unem-se a Deus no coração das nuvens

Nossa Senhora chega, erguem-lhe a tenda  
na colina que reza olhando as águas.  
A fé percorre aldeias, conjugando  
os tambores que entendem harpas do céu.

As potências do verde alto proclamam:  
a evolução da vida pode agora  
em nós frutificar pra eternidade.

A Virgem e São José então se mudam  
para a nova cidade, em que seu Filho  
é o Bom Pastor de almas e de rios.

### II

Nossa Senhora de Manaus, teus olhos  
se alagaram na luz das nossas fontes,  
e igarapés meninos te lembraram  
os cântaros que amaste no deserto.

Mas as férreas manadas de edifícios  
vieram no tropel das avenidas  
sacrificar oásis peregrinos,  
sombras amáveis, buritis felizes.

Desceste então aos veios mais profundos,  
para instalar no amago da terra  
o sorriso das fontes soterradas.

Manaus segue cercada de perdão,  
porque as águas que morrem se transformam  
em fontes novas do teu coração.

### III

As águas de Manaus não são mais águas,  
desde que a Virgem, a dona do milagre,  
derramou sobre o Negro e o Solimões  
umas talhas sobradas de Caná.

Eis o vinho que existe para os olhos:  
águas de várias fontes na unidade  
desse Amazonas, corpo de nós todos,  
que morre em rio e ressuscita em mar.

Nos beiradões, cenáculos das garças,  
Manaus se multiplica e lava os pés  
de esteios resolutos como apóstolos.

E Deus acolhe o afã da fé cabocla:  
reluzem ave-marias entre cardumes,  
na procissão remada das canoas.  
(Carphentier, 2012, p. 181-182)



O eu-lírico flâneur revela-se um observador apaixonado nesse poema, unindo o concreto da cidade ao espiritual transcendente. A sucessão das estrofes I, II e III é um passeio contemplativo que vai do sagrado original (a colina, a chegada da virgem) ao conflito moderno e, finalmente, à transcendência do rio e da fé. Ao mesmo tempo, o poema é uma denúncia contra a profanação desse espaço natural, verbalizada por meio de múltiplas camadas metafóricas, como as “férreas manadas de edifícios” que vieram “no tropel das avenidas”, “sacrificar oásis peregrinos, sombras amáveis, buritis felizes”.

O eu-lírico flâneur, em sua perambulação por Manaus, não apenas descreve o avanço urbano, mas o interpreta teologicamente, como uma agressão à pureza e à história sagrada da cidade amazônica, conferindo uma profundidade metafísica às “contradições e riquezas do ambiente urbano”, e por fim registra as contradições (natural *versus* urbano) e, através de seu olhar perspicaz e neossimbolista, transforma a cidade em um mosaico de teologia urbana, cumprindo sua vocação de observador apaixonado e crítico da urbe. O autor de *Contemplação das Cidades* tem a cidade de Manaus como objeto poético, explorando sua história desde os “carmelitas” até a Manaus moderna, interligando poesia, sagrado e a cidade.

## 2. MONUMENTOS URBANOS, FLANEURISMO E EPIFANIAS

O capítulo explora como as metáforas descrevem as experiências multifacetadas da cidade (gozosos, dolorosas e gloriosas), utilizando o olhar do flâneur como ponto de vista. Baseado na teoria clássica aristotélica da metáfora (2002), além dos conceitos de flâneur, introduzido por Baudelaire, e de epifania, utilizado por James Joyce, o texto usa esses recursos como guia analítico para evidenciar como o poeta-flâneur testemunha tanto as relações sociais no espaço urbano quanto a relação do homem com o sagrado.

### 2.1 O poeta *flâneur* contempla as cidades

Em *Contemplação das cidades*, como o próprio título já pressupõe, o espaço urbano se encontra convertido em matéria poética. O poeta-flâneur contempla as cidades, especialmente sua cidade natal, Manaus, como um lugar sagrado, cujos monumentos e seres fazem parte do divino. Em todos os poemas que compõem o livro, o que se vê são expressões de epifania. A epifania, em sua matriz etimológica, significa “manifestação divina”. Foi o teórico irlandês James Joyce quem promoveu a transição do termo para o universo literário, ao definir “epifanias” como “manifestações súbitas, quer na vulgaridade do discurso ou do gesto, ou em uma fase memorável da própria mente [...] São os momentos mais delicados e evanescentes” (Joyce, 1993, p. 113).

O conceito de epifania, conforme proposto por Joyce, é uma noção central tanto em suas obras literárias quanto em sua visão estética. Para ele, a epifania corresponde a um momento de súbita revelação ou *insight*, uma experiência transformadora que ilumina a verdadeira natureza de uma pessoa, objeto ou situação. O sujeito posta-se diante do objeto, e este lhe “revela” algo da essência que subjaz à aparência das coisas.

James Joyce introduziu formalmente o conceito de epifania em seu primeiro livro, *Stephen Hero*, que mais tarde se tornaria *Retrato do artista quando jovem*. Ele descreve a epifania como um momento em que a “alma de uma coisa comum” é revelada. Para Joyce, esses momentos de clareza não se restringem a grandes eventos dramáticos, mas podem surgir de situações triviais, revelando uma verdade profunda oculta na banalidade do cotidiano (Joyce, 1992; 1993).

No entendimento de Joyce, as epifanias são fundamentais para a compreensão da vida e da arte. Elas capturam a beleza e a verdade de momentos passageiros, elevando a experiência cotidiana a um plano quase sagrado. Através dessas revelações súbitas, Joyce

desafia os leitores a verem além das superfícies, a reconhecerem a profundidade e a complexidade subjacentes às experiências humanas mais simples. Assim, a epifania permite uma exploração profunda da capacidade humana de encontrar significado e verdade nas experiências cotidianas. Ao destacar esses momentos de revelação súbita, Joyce não só enriquece suas narrativas literárias, mas também oferece uma visão estética que valoriza a beleza intrínseca da vida comum. As epifanias são janelas para a alma, revelando as verdades subjacentes da existência humana (Joyce 1992; 1993).

É o que se percebe nos poemas de Carpentier, em *Contemplanção das cidades*. O eu-lírico assume a performance de *flâneur* e exercita sua perambulação pela cidade, que é Manaus, mas é também qualquer metrópole do planeta. Inicialmente, ele elege as edificações e os monumentos urbanos como objetos de sua atenção, como se os estivesse inventariando com sua lupa poética. Cada construção ou monumento comparece revestido pela roupagem especial da metáfora. E o leitor, acompanhando o eu-lírico em suas andanças, exercita também o flaneurismo, que lhe proporciona o gozo estético.

Ao dar palavra aos monumentos, ele revela as marcas da evolução da cidade, sua história e relações estabelecidas no tempo. Além disso, registra a presença do Espírito benevolente, que nos ensina sobre nós mesmos, corpo social, moradores da cidade, sobre nossas conquistas, nosso passado que inspira o presente. A história é contada por meio dos Monumentos, que se tornam palavra viva, discursos de ferro, pedra e argamassa tecidos no silêncio, mas com a força de eloquentes testemunhos. Cada monumento funciona como um gatilho de epifania.

## 2.2 O “oráculo das horas” – Relógio municipal

O passeio inicia-se pelo *Relógio Municipal*, metaforizado no subtítulo como “oráculo das horas”:

O Relógio Municipal se acorda antes dos pássaros,  
como o frade mais velho do mosteiro,  
e abre o livro das horas prometidas.  
Sua primeira batida ninguém ouve:  
é um suspiro de sino para Deus,  
que conta nossos dias como grãos,  
que sabe como um pai as nossas dores.  
(Carpentier, 2012 p. 17)

O poema enfeixa reflexões sobre o tempo e a efemeridade da vida a partir da observação do vistoso relógio municipal erigido na capital amazonense no período

faustoso do ciclo da borracha, por volta de 1929. Como se processa a epifania nesse caso? Onde todos os passantes veem apenas uma joia arquitetônica, um elemento que lembra a época áurea da Manaus da *belle époque*, o poeta vê algo essencial, invisível a olhos destreinados: os relógios atestam que o tempo é uma ilusão humana, que apenas confirma a nossa fragilidade e finitude diante da eternidade e do infinito. Os relógios testemunham nossa pressa, nossa cansaça, nossas correrias. Eles são oráculos que marcam os nossos passos no decurso de cada estação do tempo e da vida e anunciam a hora de nossa partida, como se percebe nesta estrofe, em que o eu-lírico “conversa” com os ponteiros:

Ó ponteiros, marcais os nossos passos.  
Logo vereis os olhos pontuais  
do carteiro, do guarda e do cardíaco  
vos consultar, oráculos certos.  
Ponteiros –  
o jovem grande e o velho pequenino –  
que gireis nosso tempo em doze números,  
girei sobre a cidade as pétalas do dia  
para que caiam as bênçãos como flores.  
(Carphentier, 2012 p. 17)

Diante do relógio municipal, vem a constatação de que o funcionamento da cidade e da vida é regido pelos ponteiros que o homem inventou para fatiar o tempo infinito em “doze números”, alimentando a ilusão de que o homem é senhor do tempo, quando, na verdade, é dominado por ele. Carphentier, por meio do eu-lírico, reflete sobre a tríade do tempo, que nos permite experimentar: “um tempo-manhã”, metáfora da retomada da obra de criação do mundo; “um tempo da tarde”, que expõe os cálices abertos das dores do dia e do entardecer; e “um tempo-noite”, que nos permite o descanso e a reflexão. Essa imagem triádica do tempo (manhã, tarde e noite) é tributária da narrativa bíblica da criação do mundo, tal como se apresenta no livro de Gênesis, livro dos começos, em que Deus trouxe à existência o dia (tarde e manhã) e a noite.

O poema carrega uma ironia ao refletir sobre nossas lides com o tempo: imaginamos que o nosso tempo é maior do que os tempos das estações, mas na verdade somos menores, porque somos finitos, breves. Por esse prisma, o poeta contrapõe o tempo físico (crônico) ao tempo psicológico. Na confluência entre os dois encontra-se o relógio, que por um lado nos embala com a ilusão do domínio sobre o tempo e por outro nos assombra com a constatação da fugacidade da nossa existência.

## 2.3 O “Edifício das cenas” – Teatro

Após a passagem pelo relógio municipal, o eu-lírico dirige-se ao *Teatro*, metaforizado como “edifício das cenas”:

Na penumbra de Deus ouço a cidade  
Queixar-se de suas chagas no Teatro.  
As ruas usam máscaras, são nomes  
dos pecados que somos nas esquinas.  
Flor e corrupção saltam do texto  
de um jardim semeado a preço adúltero.  
Porque um teatro – cúpula e colunas  
fundadas para o bem – é sempre a casa  
onde o homem e seu meio se interrogam.

O Teatro e a cidade são irmãos,  
Os gêmeos da tragédia em carne e canto,  
Libretos de mercado e de velório.  
Nas frisas o silêncio nos visita  
com seu passo de infância ou de futuro  
na terra em que se gasta a nossa vida.

A cidade interpreta o mundo e o tempo,  
o Teatro interpreta a vida e a morte  
leem diante de nós os papéis que criamos.

O meu lenço, que é sócia da cortina  
fechada em violeta e último ato,  
enxuga breve lua em minhas pálpebras.  
A calçada me chama, e caminhamos.

Dorme agora, cidade, que te vimos  
nos símbolos e carnes que sustentas.  
A manhã nascerá sobre teus bairros  
com um gorjeio de cor que não se rende  
e reza como um pombo em teu Teatro.  
(Carphentier, 2012, p. 19-20).

O teatro sempre foi a linguagem utilizada para representar ou imitar a realidade. Para Aristóteles, a tragédia é uma forma de imitação (mimesis) da realidade, que busca representar ações humanas de forma elevada e solene (Aristóteles, 2002). No poema, o eu-lírico observa a relação estabelecida entre a realidade vivida nas ruas da cidade e a realidade encenada no Teatro, por meio da metáfora “A cidade e o teatro são irmãos gêmeos da tragédia”. Os pecados humanos, como a violência, a prostituição, a exploração e a miséria das pessoas de todos os tipos, uma doença social, são encenados tanto na vida real quanto no palco onde são assistidos pelo público que por ali passa.

A cidade é personificada: ela se queixa, sofre, sangra. Suas “chagas” evocam sofrimento, talvez social e moral. O espaço onde essas dores ecoam é o Teatro, símbolo

tanto da representação estética quanto da denúncia, um lugar onde os conflitos humanos ganham forma visível e dramatizada. Ao dizer que “As ruas usam máscaras, são nomes / dos pecados que somos nas esquinas”, o eu-lírico constrói uma crítica à hipocrisia social. As “máscaras” remetem ao teatro clássico, mas também ao fingimento cotidiano. As ruas não apenas escondem, mas encarnam os “pecados” da sociedade – gula, luxúria, avareza, violência – que se manifestam “nas esquinas”, isto é, nos encontros marginais da cidade.

Em “Flor e corrupção saltam do texto / de um jardim semeado a preço adúltero”, temos a justaposição entre “flor” (beleza, pureza) e “corrupção” (degradação moral), que reforça a ambivalência do espaço urbano e artístico. A expressão “jardim semeado a preço adúltero” sugere que até o que é belo foi conquistado com traições éticas, com negociações morais espúrias. O jardim, símbolo do Éden, é aqui profanado; em “Porque um teatro – cúpula e colunas / fundadas para o bem – é sempre a casa / onde o homem e seu meio se interrogam”, o teatro é exaltado como espaço de questionamento existencial, uma casa onde se confrontam o indivíduo e a sociedade.

A ideia de que foi fundado “para o bem” entra em contraste com as realidades que nele se apresentam – as chagas da cidade, a corrupção, as máscaras sociais; em “O Teatro e a cidade são irmãos, / Os gêmeos da tragédia em carne e canto”, a metáfora dos irmãos gêmeos da tragédia reforça a simbiose entre arte e realidade. O teatro não apenas representa a cidade: ele é a cidade, em sua encenação, em seu sofrimento, em seu canto (poético e ritual). A tragédia aparece como a linguagem comum entre esses dois espaços. a imagem de “Libretos de mercado e de velório” é particularmente instigante: “libretos” são roteiros de óperas ou peças. Aqui, o poema diz que a cidade e o teatro encenam tanto o mercado (vida, comércio, alienação) quanto o velório (morte, luto, fim). São registros de uma sociedade em crise, onde o espetáculo da vida é atravessado pela mercantilização e pela decadência. É no teatro, edifício das cenas, que a cidade se queixa de suas chagas. Os flagrantos da cidade são ali encenados em um jogo de máscaras. Diante de plateias ignotas, desenrolam-se tragédias e comédias, concertos e desconcertos que dão forma à vida nas cidades.

“Nas frisas o silêncio nos visita”: “Frisas” são os espaços laterais superiores de um teatro, de onde se observa a cena com certa distância e privilégio. São também, por extensão simbólica, lugares de contemplação, escuta atenta e suspensão do tempo. O “silêncio” é personificado, tornando-se uma presença viva que “nos visita”. Ele não é ausência de som, mas presença que permite escutar o essencial, tanto no teatro quanto na vida. Esse verso evoca a experiência estética e espiritual do teatro: o momento em que o

público, em silêncio, entra em comunhão com a cena. É também um convite à escuta interior. “Com seu passo de infância ou de futuro”: Este é o verso mais lírico e ambíguo. O silêncio se move com o “passo de infância”, ou seja, leve, inocente, inaugural, ou com o “passo de futuro” — desconhecido, suspenso, aberto ao porvir.

Há uma sugestão de que o teatro (ou a arte em geral) é um espaço onde o tempo se dilui ou se funde: o que passou e o que virá se misturam no agora da experiência estética. A infância e o futuro também podem ser lidos como os dois tempos extremos da fragilidade e da possibilidade, ambos marcados por silêncio e expectativa. O verso “na terra em que se gasta a nossa vida” tem um tom existencial e concreto. A “terra” é o mundo real, o tempo, o corpo, o lugar onde nossa vida é consumida, no duplo sentido de ser vivida e desgastada. Este verso aterra os anteriores: o silêncio do teatro, que se move como infância ou futuro, ocorre dentro da finitude, no palco da vida que se esvai. Há uma beleza trágica aqui: mesmo em meio ao desgaste da existência, a arte oferece instantes de suspensão, de visitação do silêncio, de contato com algo maior. O trecho pode ser lido como uma meditação poética sobre o poder do teatro (ou da arte) de provocar uma escuta profunda, uma visita do silêncio, que nos reconecta com o que fomos (infância), com o que sonhamos (futuro), mesmo enquanto gastamos a vida no tempo presente, finito, terreno.

“O meu lenço, que é sócia da cortina / fechada em violeta e último ato, / enxuga breve lua em minhas pálpebras”. O lenço — objeto pessoal, íntimo — é comparado à cortina de teatro, como se o espectador carregasse consigo algo da própria cena. Ao dizer que o lenço é “sócia da cortina”, Carphentier estabelece uma metáfora de transposição: a arte e a vida se espelham. A cortina fechada remete ao fim da peça, ao encerramento de uma experiência sensível. A cor violeta traz um tom de melancolia, recolhimento, espiritualidade. “Enxuga breve lua em minhas pálpebras” é uma imagem belíssima: a emoção que aflora aos olhos após o espetáculo é comparada à lua — luminosa, fugidia, breve. É o reflexo da beleza que foi vivida e agora se esvai suavemente com as lágrimas ou com o fim da noite.

“A calçada me chama, e caminhamos. / Dorme agora, cidade, que te vimos / nos símbolos e carnes que sustentas”. A calçada representa o retorno à realidade urbana, ao cotidiano. É como se, após o êxtase da arte, o poeta voltasse ao mundo real, mas carregando o que viu no palco. A cidade “dorme”, mas foi vista, revelada, durante o espetáculo, que encenou seus “símbolos e carnes”. Aqui, Carphentier une o imaginário

(símbolos) e o corpo social (carnes) que o teatro apresenta. A arte desvela a cidade, faz ver o que está oculto no dia a dia. Ela revela o drama e a beleza da vida urbana.

“A manhã nascerá sobre teus bairros / com um gorjeio de cor que não se rende / e reza como um pombo em teu Teatro”. O nascer do dia é marcado por um renascimento da esperança: “gorjeio de cor que não se rende”, uma imagem sinestésica e vibrante que junta som e cor, sugerindo resistência e beleza. O verbo “reza” traz a ideia de um ato devocional, sagrado. O pombo, figura urbana, comum, aqui se torna símbolo de um gesto delicado: a arte continua a rezar, mesmo quando a cidade dorme. Ao afirmar que esse pombo “reza em teu Teatro”, o poeta eleva o teatro a templo, lugar de comunhão entre o humano e o divino, entre o sonho e a rua.

O poema pode ser lido como um cântico ao teatro como lugar de revelação da cidade. O eu-lírico, emocionado, sai do espetáculo carregando a luz breve da lua nos olhos, o que viu e sentiu ainda pulsa em sua memória e em sua carne. A cidade, então, não é mais apenas concreto, mas carrega os dramas e os símbolos que o palco expôs. O teatro aparece como espelho do mundo, que torna visível o invisível; espaço sagrado, onde o cotidiano é transfigurado; fonte de resistência e esperança, mesmo na dureza urbana. Max Carphentier combina lirismo e crítica urbana, espírito cívico e transcendência, fazendo do teatro um lugar onde a cidade se contempla a si mesma e onde a humanidade reencontra seu rosto.

## **2.4 A rosa do obelisco – Marco zero da cidade**

Após o teatro, o eu-lírico-*flâneur* se dirige ao *Marco Zero* da cidade, identificado pela metáfora “rosa do obelisco”, que é uma meditação lírica sobre o Marco Zero da cidade, local simbólico onde tudo se inicia – geograficamente, espiritualmente, poeticamente. Ele conjuga o espaço urbano, o tempo histórico, o caminho espiritual e a missão ética do sujeito na urbe e no mundo:

Do obelisco nasce a rosa das estradas,  
rosa dos ventos, rosa do Marco Zero,  
com os caminhos da cidade até o rio,  
e as trilhas que vão beber no mar,  
e as pedras que em nossos pés sobem a colina.

Estou no Marco Zero e quero a tua senda,  
tua ajuda, Instrutor, para o caminho estreito,  
porque os meus passos levam a mim e o irmão,  
e a cidade se apoia no meu braço,  
velha senhora com o colar das árvores,



monolítico andar de construção crescendo.

Vejamos no obelisco o momento da busca  
do antigo caminho sempre novo  
dos santos que nos querem sucessores.

Na cidade nascemos para a terra;  
da cidade partimos para Deus.  
(Carphentier, 2012, p. 21).

Quanto ao marco zero, a rosa do obelisco, existe para atestar o nascimento da cidade e apontar as direções a serem seguidas. Ali, há o aprendizado de que “Na cidade nascemos para a terra; / da cidade partimos para Deus”. Assim, o marco zero da cidade está a nos sinalizar que a vida é uma viagem, com ponto de chegada (nascimento) e ponto de partida (morte). A vida como uma viagem que se dá no tempo é uma metáfora bem assentada em nossa cultura, como lembram George Lakoff e Mark Johnson (2002).

O obelisco se apresenta como origem e orientação: “Do obelisco nasce a rosa das estradas, / rosa dos ventos, rosa do Marco Zero”. O obelisco, estrutura vertical e simbólica, funciona como um eixo fundante da cidade, do qual irrompe uma “rosa” que não é flor, mas rosa dos ventos – o instrumento que orienta as direções. Há aqui uma sobreposição entre o sentido literal (o ponto geográfico de onde partem as estradas) e o sentido simbólico (centro de origem e destino, lugar de decisões e caminhos). O marco zero é apresentado como um útero urbano e espiritual: de lá nascem os caminhos, mas também se busca a volta à origem.

Por meio de uma metáfora orientacional (Lakoff e Johnson, 2002), dá-se o movimento entre cidade, rio e mar: “com os caminhos da cidade até o rio, / e as trilhas que vão beber no mar”. O fluxo espacial vai da cidade ao rio e do rio ao mar – metáfora do ciclo vital e das rotas de expansão humana, mas também das águas simbólicas do batismo, da purificação e da travessia espiritual. O verso “e as pedras que em nossos pés sobrem a colina” sugere dificuldade, ascensão e sacrifício, evocando a peregrinação, talvez até uma via-crúcis laica pelos espaços urbanos.

O eu-lírico enaltece a oração do caminhar: “Estou no Marco Zero e quero a tua senda, / tua ajuda, Instrutor, para o caminho estreito”. Aqui, o eu-lírico-*flâneur* assume o lugar de viajante, discípulo e buscador. Ele fala com um “Instrutor” (com maiúscula), evocando Deus, o Cristo, pedindo auxílio para trilhar o “caminho estreito”, clara referência ao Evangelho: “Entrai pela porta estreita... estreito é o caminho que conduz à vida” (Mat. 7: 13-14). Essa busca é simultaneamente individual e coletiva: “porque os

meus passos levam a mim e o irmão”, o que indica que a jornada espiritual não é solitária: ela implica responsabilidade ética, solidariedade, um caminhar com e pelos outros.

A cidade comparece como corpo e herança: “e a cidade se apoia no meu braço, velha senhora com o colar das árvores”. A cidade é personificada como uma anciã, rica em memória, adornada por sua natureza (“colar das árvores”). Há afeto e responsabilidade na relação: o eu lírico sustenta a cidade, participa de sua construção e continuidade: “monolítico andar de construção crescendo”. Esse “monolítico” remete à ideia de algo sólido, duradouro, memorial, como o próprio obelisco. A cidade cresce sobre pedras, memórias e corpos. É uma edificação ética e histórica.

“Vejam no obelisco o momento da busca / do antigo caminho sempre novo / dos santos que nos querem sucessores”. Nestes versos, o obelisco é um símbolo de herança espiritual e missão ética. O “caminho antigo sempre novo” é um paradoxo poético, revelando que a verdade essencial é perene, mas precisa ser recriada a cada geração. Os “santos” aqui simbolizam os modelos de vida íntegra, e ser seu “sucessor” é continuar a obra do bem na cidade e no mundo.

“Na cidade nascemos para a terra; / da cidade partimos para Deus”. Aqui se amarra toda a trajetória: a cidade é o lugar da encarnação e da missão. É onde o humano se inscreve na terra – com corpo, suor, pedra e árvore – mas também o lugar de onde se parte para o transcendente. Esse fechamento do poema remete à noção de que a vida urbana é também campo espiritual, e que, ao construir a cidade, construímos a própria alma.

Como podemos perceber, “Rosa do Obelisco” é um poema de tom contemplativo, místico e civilizatório, que funde geografia, espiritualidade e história numa visão simbólica da cidade como espaço de origem, travessia e elevação. Carpentier constrói uma poética do urbanismo ético, em que cada rua, cada pedra e cada gesto são parte de um mapa maior, o mapa da alma em direção ao divino.

## **2.5 As “Colunas togadas” – Palácio da Justiça**

O *Palácio da Justiça*, metaforizado como o edifício das “colunas togadas” é o próximo ponto de observação do eu-lírico-*flâneur*:

A avenida do Tribunal é togada de árvores,  
tensas como as colunas adultas  
que sustentam a mulher da balança,  
a espada com o cabo de cruz,  
os rubis das excelências,

a inconsolável montanha de papéis.

As petições sobem as escadarias,  
todas com jeito de muletas cegas,  
mendigas pontuais de uma clemência incerta.

A cidade, vestida de processos,  
chega com seus farrapos arrastando clamores:  
a rica sala de repente é uma praça  
de execução de títulos e órfãos.  
Chega de um subúrbio o crime  
vestido de estupro.  
Chega do centro o alarde  
de um museu posto em chamas.  
Move-se o Tribunal, move-se a lei,  
e tudo é drama e dor do corpo urbano.

Os homens sérios despacham como quem escreve  
nas areias das praias infinitas:  
estão certos de Deus na outra margem da vida.  
Outros apertam no bolso as moedas de Judas,  
cultivam o som da traça e da ferrugem.  
As chagas dos necessitados são burocratizadas,  
mas resiste a esperança além de todo prazo.  
Entre o dinamismo das dívidas cobradas  
e a graça do Senhor que nunca cessa,  
o Tribunal suspende o nível da avenida  
num imperfeito rito que consagra  
a paciência de Deus sob os vícios dos homens.

À noite se reúnem todos os perdões  
e iluminam de novo o rosto da Justiça  
numa imagem sem paz que nos pesa e retalha.

Ó Deus, pecados multiplicam Tribunais,  
santuários pagãos para medir ofensas  
à Lei do teu Amor sem venda e sem balança.  
(Carphentier, 2012, p. 23-24).

O poema reflete sobre o edifício do Tribunal, ou mais amplamente, sobre a Justiça humana e sua relação com a dor social, a espiritualidade e a hipocrisia institucional. É um texto denso, entrelaçando a linguagem da liturgia jurídica com os símbolos cristãos, em uma crítica moral e teológica sobre o papel da lei na cidade.

Logo na abertura, temos uma imagem cerimonial e quase sacerdotal: a avenida é “togada”, palavra que remete à toga dos juízes, mas também à formalidade litúrgica. As árvores e colunas são descritas como “tensas”, como se até a natureza e a arquitetura partilhassem da gravidade do julgamento. A “mulher da balança” é a Justiça personificada, geralmente cega, equilibrando a balança e empunhando uma espada, aqui descrita como “cabo de cruz”, ligando diretamente a justiça humana ao cristianismo.

Nos versos “os rubis das excelências, / a inconsolável montanha de papéis”, os “rubis” indicam o luxo e o privilégio dos cargos, contrastando com a “montanha de papéis”, símbolo da burocracia excessiva e da inércia diante da dor real. Em “As petições sobem as escadarias, / todas com jeito de muletas cegas”, as petições são mendigas: frágeis, repetitivas, esperançosas, invisíveis como cegos com muletas. É uma crítica à lentidão e insensibilidade do sistema jurídico diante da urgência dos necessitados.

Nos versos em que “a cidade, vestida de processos, / chega com seus farrapos arrastando clamores”, temos que a cidade, como um personagem desfigurado, veste-se de documentos e processos, mas o que aparece são clamores, gritos de dor social. O Tribunal é lugar de encontro entre as misérias humanas: estupros, incêndios, execuções, dívidas, orfandade. O poeta explicita a origem dessas dores da cidade: “Chega de um subúrbio o crime / vestido de estupro” e “Chega do centro o alarde / de um museu posto em chamas”. Ou seja, tanto a margem quanto o centro da cidade aparecem dilacerados, um quadro de tragédia urbana coletiva, em que a Justiça se movimenta, mas não pacifica.

O poema discrimina dois tipos de homens: os que se movem pela fé e os que militam na corrupção – o sagrado e o profano. “Os homens sérios despacham como quem escreve / nas areias das praias infinitas”. Esses “homens sérios” parecem justos, mas seu trabalho é efêmero e frágil: o que fazem é escrito na areia, leva-se com o vento, com a maré. Ainda assim, têm fé: “estão certos de Deus na outra margem da vida.” Já os corruptos “apertam no bolso as moedas de Judas”, imagem inequívoca da traição moral: vendem a verdade e a justiça por vantagens pessoais. São os cínicos, os que cultivam “o som da traça e da ferrugem”.

“As chagas dos necessitados são burocratizadas, / mas resiste a esperança além de todo prazo” – significa que mesmo diante da institucionalização da dor, da frieza processual, a esperança se mantém viva. Há aqui um resíduo de fé — não no sistema jurídico, mas na graça que transcende a lei.

“Entre o dinamismo das dívidas cobradas / e a graça do Senhor que nunca cessa”. Carphentier contrapõe o mercado da Justiça, ágil em cobrar, em julgar, em punir, à graça divina, que é ininterrupta e gratuita. O Tribunal se torna uma paródia do sagrado, e o poeta o descreve como um lugar onde “a paciência de Deus [é consagrada] sob os vícios dos homens”. A Justiça é um ritual imperfeito: ela se pretende divina, mas é corrompida por vícios humanos.

No fim, o perdão, atributo divino e redentor, tenta refazer o rosto da Justiça, mas a imagem continua dilacerada, sem paz. A balança não equilibra, a espada corta, a

cegueira não é imparcial, é alienada. O fecho é contundente: os tribunais humanos são vistos como “santuários pagãos”, onde se julgam pecados não à luz do amor, mas segundo pesos corrompidos. O eu-lírico afirma que a verdadeira Lei é a do Amor divino, sem venda (cegueira institucional), sem balança (medida materialista ou quantitativa) — uma Justiça radicalmente outra, de base espiritual, ética e incondicional.

Este poema é um grande lamento ético-religioso. Em forma de prece e denúncia, em seu poema, Carphentier transforma o Tribunal da cidade num palco onde se encena a tragédia da justiça humana, entre o esforço sincero de alguns e a corrupção de muitos. Sua poética revela um olhar profético, como o dos salmistas e profetas bíblicos: denuncia, clama, espera. Entre o peso das instituições e a graça da fé, aponta que só o Amor, e não a balança, pode verdadeiramente julgar.

## 2.6 A estátua cavalga – Monumento ao Herói

O próximo destino do eu-lírico-flâneur é o Monumento ao Herói, metaforizado como “a estátua cavalga”:

Rosto de bronze e sol que entregamos aos pombos,  
a estátua do Herói olha além do horizonte,  
força a ponta de espada esse céu dos profetas  
que é livre como o azul da bandeira de um povo.

O Herói construiu paliçadas e torres,  
defendeu com falcões as cisternas e as virgens;  
unificou com alma a multidão dispersa,  
cobrou do senhorio o salário dos simples.

Cidades têm no Herói o Anjo de atalaia,  
oráculo e fuzil que sustentam nas provas  
a passagem da paz pelos lares contritos  
que esperam de Deus a vitória dos justos.

O cavalo do Herói, de cascos incansáveis,  
é visto ao meio-dia entre os meninos pobres;  
entre os medos da rua é visto pelas tardes.  
Só à noite obedece ao comando da estátua.

O Herói sai então ao encontro da aurora  
e o deixa pastar nas campinas mais jovens.  
E voltam para a terra em que lutaram juntos  
pelo Reino de Deus, pelos lares dos homens.

Heróis têm na cidade uma missão: a vida  
em sangue ou rosa ou pão ofertada aos mais fracos,  
os que pedem de Deus sempre um gesto que os salve  
de toda a multidão de nomes da miséria.  
(Carphentier, 2012, p. 25)

O poema pode ser tomado como uma elegia cívico-espiritual que revitaliza a imagem do herói urbano. A estátua, geralmente símbolo de memória fixa, história consolidada ou mitificação do passado, ganha aqui vida noturna e missão eterna: ela cavalga, se move, interage com o sofrimento humano e o ideal do Reino de Deus na terra. Carpentier constrói um poema que é ao mesmo tempo mítico, político e teológico, em que o herói é mais que figura militar, é figura ética a serviço dos vulneráveis.

O primeiro verso já insinua contraste e tensão: o “rosto de bronze” (frio, fixo, monumental) é “entregue aos pombos”, seres comuns, urbanos, que habitam o cotidiano e o abandono. Ou seja, o Herói da cidade foi esquecido, relegado à banalidade, como acontece com muitos monumentos públicos. Mas logo o poema reativa sua potência: “força a ponta de espada esse céu dos profetas”. O herói aponta a espada para o céu, um gesto simbólico e profético, que busca reconectar o mundo terreno com o ideal superior, o “céu dos profetas”, onde habitam a esperança, a justiça, os sonhos do povo.

“O Herói construiu paliçadas e torres, / defendeu com falcões as cisternas e as virgens; / unificou com alma a multidão dispersa, / cobrou do senhorio o salário dos simples”. Esses versos trazem traços de épica fundadora: o herói é construtor, guerreiro, defensor do povo e da justiça social. Ele reúne características do guerreiro bíblico (como Davi), do herói popular (como Zumbi ou Tiradentes), e até de líderes espirituais: ele unifica, protege, exige direitos. Notável aqui é a junção de imagem militar (falcões, espada, torres) com missão social e moral: o herói cobra “o salário dos simples” e defende “as virgens”, metáforas de pureza e vulnerabilidade.

O Herói é metaforizado como um anjo de guarda, uma figura vigilante e bélica, mas também profética (“oráculo”). Ele protege a cidade não apenas com força, mas com visão e discernimento moral. Nos versos “a passagem da paz pelos lares contritos / que esperam de Deus a vitória dos justos”, entendemos que a paz é desejada não como ausência de conflito, mas como justiça ativa, como promessa divina a ser cumprida pelas mãos do herói, que age em nome dos “justos”.

O cavalo, extensão simbólica do Herói, se move entre os pobres, entre os medos da rua. Ou seja, mesmo que a estátua pareça imóvel, sua presença é viva no cotidiano sofrido da cidade. A imagem do cavalo nas ruas humaniza e atualiza o mito: o herói permanece agindo, mesmo silenciosamente. “Só à noite obedece ao comando da estátua”. Ou seja, à noite a lenda se cumpre: a estátua deixa de ser pedra e vira presença espiritual

e combativa, voltando ao campo de batalha moral, ao lado dos homens e de Deus. Esta missão dupla, divina e humana, é a essência do heroísmo, na poética de Carphentier. O herói não é glorificado por si mesmo, mas por servir, por sacrificar-se pelos outros.

“Heróis têm na cidade uma missão: a vida / em sangue ou rosa ou pão ofertada aos mais fracos”. Este é o centro ético do poema. O herói é aquele que oferta a própria vida, seja em sangue (luta), rosa (amor, beleza), ou pão (nutrição, justiça social). A tríade “sangue, rosa, pão” traduz o heroísmo em entrega concreta e simbólica aos que sofrem.

“Os que pedem de Deus sempre um gesto que os salve / de toda a multidão de nomes da miséria”. A “multidão de nomes da miséria” refere-se às múltiplas formas de dor urbana: fome, exclusão, violência, abandono. O herói, nesse contexto, é o intercessor popular e espiritual, que não está na glória do passado, mas nas trincheiras silenciosas do presente. Max Carphentier propõe que o verdadeiro heroísmo não está apenas na memória, mas no serviço constante ao bem comum, mesmo que invisível. A estátua é símbolo ambíguo: ao mesmo tempo bronze esquecido e centelha de esperança viva. A figura do herói é poética e profética, voltada à justiça dos fracos, não à glória dos poderosos. O poema mistura épica, denúncia social, espiritualidade e lirismo, tornando o herói não um ídolo, mas um mediador entre a cidade e Deus, entre o sofrimento e a esperança.

## **2.7 Luar sobre uma erma – Monumento ao poeta**

Após passar em revista o Monumento ao Herói, o *flâneur* posta-se diante do Monumento ao Poeta, associando-o ao luar, em múltiplas significações:

Onde estão na cidade os luares passados?  
Estão nos olhos lentos dos poetas vivos  
e sobre as fronte altas das estátuas deles,  
vivos olhos de paz em seus rostos de pedra.

Sempre uma luz remota anda meiga e lunar  
no berço do poema ou na lembrança justa  
que o poeta suscita em seu corpo de nuvem  
parada e vertical na noite de uma praça.

Lenços brancos que cobrem esses rostos em prece,  
há luares de amor que nos vêm e não morrem,  
vivem livres de frio sob versos de lã  
que o sonhador legou ao sono de sua terra.

As ruas mudarão de nome e de traçado,  
granitos nascerão onde morreram as rosas,

e as fontes trocarão de pouso com as usinas,  
tradições passarão, cantiga após cantiga.

Os luares porém não morrerão nos olhos  
dos que buscam no céu um consolo de Deus,  
enquanto vivos são e quando mortos podem  
ainda encher de luz o bosque de sua estátua.  
(Carphentier, 2012, p. 26)

Esse poema é uma meditação lírica sobre a presença imaterial e duradoura da poesia no espaço urbano. Ele se inscreve como um canto à memória do poeta e à permanência do olhar poético, mesmo após a morte, quando a figura do poeta se transforma em estátua e, ainda assim, continua a emanar beleza e consolo sobre a cidade.

O poema começa com uma pergunta: onde estão os “luares passados”? Ou seja, onde repousam as lembranças de beleza, ternura, serenidade que a cidade já viveu? A resposta é dupla: nos poetas vivos, que ainda olham o mundo com sensibilidade; nas estátuas dos poetas mortos, cujos “rostos de pedra” guardam “olhos de paz”, olhos que veem mesmo depois da morte. É uma ideia potente: o olhar poético transcende o tempo, habitando a matéria (a pedra da estátua) com uma luz viva e serena.

Vemos que a luz do poema é lunar, não solar, ou seja, é indireta, delicada, reflexiva. Surge na origem (o “berço” do poema) ou na memória que o poeta evoca com justiça, sensibilidade e medida. A estátua do poeta é descrita como um “corpo de nuvem” – leveza e verticalidade reunidas. Mesmo sendo de pedra, ela carrega a evanescência do vapor e a firmeza do mármore, misturando matéria e espírito, tempo e eternidade.

A imagem dos “lenços brancos” evoca paz, luto e oração, como se os rostos dos poetas fossem velados pelo tempo, mas ainda em oração poética pela cidade. Quanto aos “versos de lâ”, eles aquecem. São herança do sonhador, que oferece palavras de abrigo à terra que o viu nascer. Aqui, Carphentier sugere que a poesia é mantimento afetivo, calor espiritual para os que vêm depois.

“As ruas mudarão de nome e de traçado, / granitos nascerão onde morreram as rosas, / e as fontes trocarão de pouso com as usinas, / tradições passarão, cantiga após cantiga”. Este é o núcleo de descrição da mudança urbana: nomes, caminhos, paisagens e símbolos se alteram. A cidade muda, a modernização devora a tradição, a poesia parece ser empurrada para o esquecimento. Mas Carphentier contrapõe a essa mudança o que não morre: “Os luares porém não morrerão / nos olhos dos que buscam no céu um consolo de Deus”. O “luar” aqui simboliza a luz do sonho, da fé e da arte. Mesmo com as perdas



materiais e simbólicas da cidade, permanecem os que olham para o céu, buscando consolo na beleza e na transcendência, os poetas e seus leitores.

Há uma missão póstuma do poeta: ele ainda age depois da morte, ainda ilumina a cidade a partir do “bosque de sua estátua”. O termo “bosque” sugere um espaço onde se entrelaçam natureza, memória e silêncio, lugar ideal para a permanência poética. Essa luz não é somente memória: é inspiração contínua, é presença que educa e aquece mesmo em tempos de esquecimento.

Carphentier compõe, nesse poema, um monumento verbal ao poeta-monumento. Seu texto é elegíaco e luminoso, construído com lirismo sutil e crítica implícita às mudanças impiedosas da cidade que, embora altere ruas, prédios e nomes, não apaga os luars da poesia verdadeira. É também um poema sobre o legado da arte: os versos do poeta, vivos ou mortos, continuam a oferecer calor, consolo e visão às futuras gerações.

## 2.8 Vigília de Alcaide – Monumento ao prefeito

A próxima parada é diante do *Monumento ao Prefeito*, a “vigília de alcaide”. Esta metáfora faz referência ao trabalho do prefeito, que cuida da cidade e a administra. Bons e maus, os prefeitos geralmente são lembrados por seus cidadãos em nomes de ruas, prédios públicos ou estátuas.

Depois de morto, o prefeito revestiu-se de mármore  
e se postou na sétima colina da cidade amada:  
O quase rio que ele ressuscitara com um decreto  
de seus pés nasce agora e vai crescer no mar.  
O bairro que fundou num campo de begônias  
tem uma creche azul, caixa d’água e colégio,  
mas deixaram morrer o festival das moças  
e a estrada soterrou os mais profundos galos.

Cidades não progridem sem sentir saudade,  
sempre há algo de belo em tudo que passou.

Alcaide que foi bom calça seu pedestal  
e vai para os canteiros festejar nas pedras  
as novas construções, a conclusão dos sonhos  
que semeou e viu como os profetas veem:  
esperanças de Deus nos desertos gerais  
vencidos pela fé das casas que geramos;  
as novas gerações indo de monte em monte  
propagar nossa vida entre a semente e a estrela.  
Monumento ao prefeito é um cajado no ar:  
ao chão pode inspirar, ao céu pode mover,  
ao homem pode dar o rumo de sua rua.  
Porque vigílias cercam aquele que acordou

para amar na prancheta o despertar geométrico  
de um sorriso feliz no pântano dragado.  
E para celebrar as provisões das chuvas  
nas torneiras que amou no passo das areias.

Os anjos que assistiram aos bíblicos juízes,  
para velar escolhem a erna dos prefeitos.  
(Carphentier, 2012, p. 27)

O poema apresenta o prefeito como agente de transformação urbana, ao mesmo tempo em que problematiza o esquecimento de certas belezas do passado. O texto mistura o registro épico, o tom elegíaco e a visão metafísica, numa construção que enxerga o gestor público como pastor, profeta e arquiteto do futuro, um "alcaide" cuja missão não termina com a morte. O poema começa com a elevação simbólica do prefeito, agora convertido em estátua de mármore e situado na "sétima colina", referência que evoca Roma e a ideia de cidade eterna, mas também confere um tom bíblico ou mítico ao personagem, que se torna mais do que homem: um símbolo fundador.

"O quase rio que ele ressuscitara com um decreto / de seus pés nasce agora e vai crescer no mar". Aqui, Carphentier sugere que o poder administrativo pode gerar vida, ainda que por um "decreto". O "quase rio" (provavelmente um igarapé urbanizado ou dragado) é uma metáfora do que foi salvo ou recriado pelo prefeito, e agora flui a partir dele, mesmo na morte.

"O bairro que fundou num campo de begônias / tem uma creche azul, caixa d'água e colégio". Esses versos concretizam o legado do prefeito: infraestrutura, cuidado com as crianças, educação e abastecimento. Mas o verso seguinte introduz um contraponto melancólico: "mas deixaram morrer o festival das moças / e a estrada soterrou os mais profundos galos". Aqui se apresenta a dialética entre o progresso e o esquecimento: o avanço urbano enterra tradições, cantares, festas – o "festival das moças" (provavelmente uma celebração popular) e os "galos profundos" (possivelmente metáfora de vozes matinais, cantos do povo ou da memória rural). É a crítica sutil à urbanização que constrói, mas também silencia.

"Cidades não progridem sem sentir saudade, / sempre há algo de belo em tudo que passou". Esses versos são aforísticos e funcionam como uma espécie de epígrafe interna do poema. A saudade não é retrocesso, mas memória afetiva necessária ao verdadeiro progresso. O poeta revaloriza o passado como parte da alma urbana. A imagem do prefeito "calçando seu pedestal" é eloquente: ele não está morto, mas em vigília ativa, circulando pelas obras, celebrando as realizações. Além do mais, ele é comparado aos

profetas bíblicos, que enxergam o futuro a partir da fé. O “deserto” é o vazio urbano, vencido pelo surgimento de moradias, bairros, infraestrutura, sinais de vida humana e esperança.

“Monumento ao prefeito é um cajado no ar: / ao chão pode inspirar, ao céu pode mover, / ao homem pode dar o rumo de sua rua”. A estátua, como símbolo, ganha o contorno de bastão sagrado, à maneira do cajado de Moisés. Ela tem a potência de inspirar ações terrenas, elevações espirituais e decisões práticas. É uma bela tríade de sentidos: chão, céu, homem – unindo dimensões físicas e éticas.

“Porque vigílias cercam aquele que acordou / para amar na prancheta o despertar geométrico / de um sorriso feliz no pântano dragado”. Esta é uma das passagens mais densas do poema. O prefeito é alguém que acordou para amar o desenho urbano, ou seja, fez da prancheta um instrumento de cuidado e esperança. E o “sorriso feliz no pântano dragado” simboliza a vida que brota onde havia estagnação, a poesia da engenharia.

Para o poeta, os prefeitos e juízes são velados por anjos: o fechamento do poema atribui à figura do prefeito um papel quase sacerdotal ou profético. Os anjos que velaram os juízes do Antigo Testamento agora vigiam os governantes urbanos, quando esses são justos, atentos, visionários. Assim, “A vigília do alcaide” é uma ode urbana que alia o lirismo poético à ética pública, vendo na figura do prefeito não um burocrata, mas um semelhante dos profetas, um gestor que sonha, sente saudade, constrói com amor e deixa legados palpáveis e simbólicos. A cidade, nesse poema, é um organismo vivo, que precisa tanto de infraestrutura quanto de memória e espiritualidade. Carphentier propõe que o monumento ao prefeito justo seja mais do que homenagem: seja sinal de esperança e de vigilância contínua, uma espécie de vigia que, mesmo em pedra, continua orientando os vivos com sua história e seu gesto de cuidado.

## **2.9 Inimigo das febres – Monumento ao cientista (sanitarista)**

Agora o poeta-*flâneur* está diante do monumento ao cientista, representado pelo sanitaria, profissional que se dedica a proteger vidas, mesmo quando seu nome permanece invisível:

As palmeiras de Deus se perfilam ante o busto  
do inimigo das febres. Os pântanos libertos  
pousam suas libélulas claras  
sobre os cabelos de rocha esvoaçantes.  
As dores se retiram para as sombras,

não mais rezam no frio os filhos da malária.

Eis aquele que amou a cidade doente  
de chagas semeadas pelas asas palustres,  
e viu que, antes do homem, o rio sofria,  
a esquina definhava, a rua se perdia  
na terra torturada de águas negras,  
e ele, para curar o homem,  
medicou os monturos, os lares dos mosquitos.

A cidade adoece de nós mesmos  
e pode agonizar durante séculos,  
disse ele à mulher tão febril e sozinha  
quanto a sogra de Pedro. Curou-a como apóstolo,  
com um olhar de Jesus e a bênção do quinino.  
De seus tubos de ensaio se elevaram preces;  
se chamará vacina a gota de um milagre  
que ele entreviu nascer do suor de sua noite.

Depois ele pediu, também contaminado:  
Protejam as águas em seus ninhos subterrâneos,  
drenem os rios que carregam os nossos restos,  
levem pela mão a cidade, como uma criança,  
e a eduquem e a louvem com olhar caridoso:  
ela é um ser como nós: carne da nossa carne.

Morreu, olhos fitos no chão da nuvem limpa,  
tal como agora, do busto que lhe ergueram,  
ele pede por nós ao sol que nos socorre.  
(Carphentier, 2012, p. 28)

O poema é uma ode lírica e reverente à figura do sanitaria, possivelmente uma referência a Oswaldo Cruz, Adolfo Lutz ou outro grande nome da medicina brasileira que combateu epidemias tropicais. A estrutura do poema se alinha com a tradição laudatória, mas com forte carga simbólica e poética. O poema homenageia o cientista-sanitário que, ao enfrentar as doenças tropicais, especialmente a malária, não apenas curou corpos, mas salvou e transformou a cidade. O cientista é descrito como um médico profeta, um apóstolo da ciência, cuja ação se estende para além do corpo humano, atingindo o espaço urbano e a própria natureza.

A abertura do poema já inscreve o cientista em um panteão sagrado. As palmeiras (símbolo tropical e de nobreza) se curvam como soldados ou devotos diante do seu monumento. “Os pântanos libertos / pousam suas libélulas claras / sobre os cabelos de rocha esvoaçantes”. A libertação da natureza da doença é representada por libélulas, insetos que habitam águas limpas, sobre o busto do herói. Os “cabelos de rocha” remetem à estátua do cientista, humanizada poeticamente. Em “as dores se retiram para as

sombras”, a vitória sobre a doença é apresentada com beleza simbólica: a dor se recolhe, cede lugar à luz.

O cientista é imbuído de humanismo e compromisso social. Ele não vê apenas o paciente, mas a cidade como organismo doente: “A cidade adoece de nós mesmos”. A consciência sanitária se alia à ética coletiva. A doença é, aqui, consequência social, urbana, ambiental. O verso “para curar o homem, medicou os monturos, os lares dos mosquitos” expressa com precisão a medicina preventiva, a visão integrada de saúde pública, que entende que combater o mosquito é mais eficaz do que apenas tratar o doente.

O cientista é retratado como um apóstolo moderno: “Curou-a como apóstolo / com um olhar de Jesus e a bênção do quinino”. Ele alia ciência e fé, técnica e compaixão. O “quinino” é remédio real contra a malária, mas aqui recebe ares de milagre, resultado do “suor de sua noite”, ou seja, seu trabalho incansável. As imagens religiosas permeiam o texto: “preces”, “milagre”, “bênção”, “olhar de Jesus”. O cientista é um novo tipo de santo laico, mártir da saúde pública.

Há no poema um subtexto de ecologia e urbanismo. A cidade é tratada como ser vivo: “ela é um ser como nós: carne da nossa carne”. A metáfora da cidade como organismo exige cuidado, educação e carinho. O cientista pede ações concretas: “Protejam as águas... drenem os rios... eduquem a cidade”. Isso antecipa uma visão ambientalista e sistêmica, muito moderna.

O poema termina com a morte do cientista, que ainda cuida de nós: “ele pede por nós ao sol que nos socorre”. Mesmo do busto de pedra, sua missão é eterna. A ciência e a compaixão que o moveram permanecem como legado. Assim, o poema é um tributo comovente à ciência como ato de amor e cidadania, e ao cientista como figura quase mística, que cura a cidade, o povo e o ambiente com olhar visionário. Max Carphentier eleva o sanitarista a herói civilizatório, e a medicina em um gesto poético, ético e político.

## **2.10 Sonhadoras do abismo – as velhas pontes:**

As velhas pontes da cidade também são passadas em revista no passeio urbano do flâneur:

As pontes sonolentas, sonhadoras do abismo,  
andam pé ante pé e vão dormir nas margens  
antes de transportarem o último homem só.

Fazem parte de Deus essas costas cansadas,

curvas de sonho e sombra e lâmpadas insones,  
tristes de rio noturno em quase madrugada.

(...)

Ponte lembram o Pai-Nosso, ponte dos sete ais,  
sete pedintes pausas do caminho estreito,  
sete ascensões em ponte vertical e súbita.

Uma ponte mantém toda a cidade unida  
por suas pernas de pedra, por seus braços de ferro,  
margem a margem se estende a vida que nos gasta.

(...)

(Carphentier, 2012, p. 29)

Logo na abertura do poema, as pontes são personificadas como entidades sonolentas e pensativas, atribuindo-lhes um estado quase humano de exaustão e sonho. Elas “andam” e “vão dormir nas margens” – movimento metafórico para o seu papel liminar: ligar margens, pessoas, tempos. O “último homem só” sugere solidão coletiva, quase escatológica, como se a ponte fosse a testemunha final da travessia humana, talvez da própria civilização.

O poeta eleva as pontes ao domínio do sagrado (“fazem parte de Deus”), mas um sagrado cansado, noturno, sombrio. A imagem é noturna e silenciosa, marcada pela luz artificial e pela vigília eterna das pontes, como sentinelas da cidade dormindo. Essa espiritualização contrasta com a função material da ponte, que passa a ser mais do que infraestrutura: é testemunho de fé, memória e resistência. O número sete, recorrente e simbólico (sete dores, sete pedidos do Pai-Nosso, sete subidas), carrega um sentido bíblico e ritualístico. A ponte se torna via-sacra, oração encarnada, rito de passagem. O “caminho estreito” ecoa o Evangelho, aludindo à dificuldade da travessia, tanto literal quanto espiritual. A “ponte vertical e súbita” pode remeter tanto à elevação mística quanto à transitoriedade da vida e sua iminência de queda ou ascensão.

A última estrofe volta à imagem da ponte como estrutura de coesão, mas insiste na sua corporeidade: pernas, braços, matéria. Essa ponte sustenta a cidade como um organismo; é o elo entre margens e o fio tênue que permite a vida urbana. O último verso, “a vida que nos gasta”, projeta uma crítica ou constatação melancólica: a própria existência é uma travessia que consome tanto as pessoas quanto as pontes, os caminhos que percorremos. Dessa forma, Carphentier constrói um poema de densidade simbólica e melancolia urbana, no qual as pontes representam: o elo entre o material e o espiritual, a travessia solitária e comunitária, a memória das cidades e de seus habitantes, um corpo sagrado que sustenta o peso da vida.

## 2.11 Novas dores de Babel – as altas torres

Diante das altas torres, que reeditam as “dores de Babel”, o flâneur reflete sobre os estigmas da modernidade:

Tijolos do construtor,  
ofertas férreas da rocha,  
prodígios bons do suor,  
os edifícios são torres,  
e torres de muitos nomes,  
novas dores de Babel.

Nasceram todos de andaimes  
equilibrados no azul  
para o sustento das pedras.  
[...]

II  
Essas bolsas de valores,  
que habitam torres sem alma,  
aflitas almas de elétron,  
de tudo fazem comércio,  
de campos, homens e tempos,  
a cor do céu decidindo.

[...]  
Cidades de muitas torres,  
olhai pra cima e pra baixo,  
ao céu subindo em clamores,  
à terra descendo em bênçãos.  
Olhai que as torres são pontes  
de vertical esperança.

[...]  
Das torres da nossa igreja  
as ave-marias sobem  
ao mundo das nuvens róseas  
e chegam às harpas dos anjos  
com as dores da nossa gente,  
com as vozes das nossas ruas.

(Carphentier, 2012, p. 30-32)

O intertexto bíblico é evidente. O título faz alusão ao mito bíblico da Torre de Babel, símbolo da soberba humana, da busca por ascender aos céus por meios próprios, desafiando a ordem divina. A expressão “novas dores” sugere uma atualização dessa tragédia: as cidades modernas continuam tentando tocar o céu, mas cometendo os mesmos erros, agora agravados por outras formas de alienação e opressão. Nos primeiros versos, Carphentier homenageia a matéria bruta e o trabalho humano que ergue as torres: tijolos, rochas, suor. A torre, antes de ser monumento ou símbolo de poder, é fruto de mãos humanas, erguida por andaimes frágeis equilibrados no céu, uma imagem que combina

beleza e precariedade. É uma memória dos trabalhadores anônimos que sustentam a cidade invisivelmente, mesmo que as torres depois não lhes pertençam.

Não se pode passar por alto a crítica ao capital e à desumanização. As torres atuais abrigam o capital, a abstração do valor, o comércio de tudo, da natureza (“campos”), da humanidade (“homens”) e até da história (“tempos”). A metáfora das “almas de elétron” sugere a desmaterialização do humano, transformado em dado, código, número – uma crítica ao mundo digital e financeiro que se distancia da vida concreta. A cor do céu, elemento natural e poético, agora é decidida por algoritmos e mercados.

O poeta propõe um olhar duplo e vigilante: para cima (aspirações, poder, espiritualidade) e para baixo (realidade, miséria, chão). A torre não é apenas um monumento de vaidade, ela pode ser também ponte de esperança, uma ligação entre o sagrado e o profano, entre a rua e o céu. Há um sentido de reconciliação simbólica: as torres, mesmo em sua ambiguidade, podem mediar o humano e o divino.

A última estrofe contrasta com as “torres sem alma”. A torre da igreja, símbolo tradicional da fé, canaliza as dores do povo: é a voz coletiva que se eleva, atravessando a cidade e chegando ao divino. As “vozes das nossas ruas” fazem ponte com as “harpas dos anjos”, num gesto de mediação e escuta espiritual. É uma imagem de resistência e consolo, onde a verticalidade já não é símbolo de opressão, mas de oração e esperança.

“Novas dores de Babel”, como se vê, é ao mesmo tempo um diagnóstico urbano e um ato de fé. Carphantier denuncia a desumanização das cidades modernas, mas também aponta que há espaços de transcendência, especialmente nas expressões comunitárias e espirituais do povo. As torres, então, não são apenas Babel ou capital: são paradoxo e possibilidade.

## **2.12 O abraço das três muralhas – muralhas antigas, anéis viários e rios:**

As muralhas, concretas e metafóricas, não escapam ao olhar atento do *flâneur*:

Nas muralhas sisudas mais antigas  
as pedras ceram as cidades  
com um abraço de mãe e de montanha  
que conserva na sombra os rostos medievais.  
Pelas ruazinhas, caminhos de orações antigas,  
andam senhoras que são viúvas há mil anos  
e enchem de saudade as catedrais.  
O sol, que acende tochas nas muralhas,  
demora nas verduras dos mercados  
feitos de ferro e vozes de armaduras,



e à noite cada esquina tem sua lenda.  
Anéis de rodovias e de trilhos,  
as férreas suspensões que o tráfego criou  
são as novas muralhas, são velozes  
cercos de cargas, homens e destinos  
que ora invadem ora protegem as urbes.  
Módulos de comunhão, somas de anseios,  
cidades serão sempre invioláveis  
em sua história secreta de ensaiarem  
possíveis reduções do Reino eterno.  
Sempre um muro invisível há de abrigá-las,  
enquanto crescem pra ser uma só.

São nômades muralhas velhos rios,  
circulares jordãos de alguns desertos  
que habitamos sem normas dos profetas.  
Sobre o verde que resta e que resiste,  
geme a água que morre e ressuscita  
nos olhos que têm fome e nos acusam.  
João Batista trafega nesses barcos,  
de novo batizando, mas agora  
é a inteira cidade que se inclina  
à sua água que a cerca, guarda e anima.  
(Carphentier, 2012, p. 33)

O eu-lírico observa três muralhas que, metaforicamente, abraçam as cidades. A primeira estrofe introduz a primeira muralha: a histórica, física, de pedra. Estas muralhas têm um papel maternal e protetor (“abraço de mãe”), mas também monumental e natural (“de montanha”). Essa ambiguidade já revela uma tensão: o muro como proteção e clausura. O tempo histórico evocado é o medieval, um tempo de fé, silêncio e tradição, em que até as ruas parecem percorridas por fantasmas femininos (“senhoras que são viúvas há mil anos”), preenchendo catedrais de saudade. As imagens são melancólicas, evocativas.

Na segunda parte do poema, surge a segunda muralha: a infraestrutura urbana contemporânea – anéis viários, trilhos, suspensões de tráfego. São muralhas móveis, ferroviárias e tecnológicas, que já não protegem contra invasões, mas regulam fluxos de mercadoria, gente e desejo. Essa modernidade cria novas formas de cerco, mais sutis, mas igualmente impositivas. As cidades agora se defendem (ou se isolam) por meio da velocidade, controle logístico e transporte em massa, e não mais por pedras. Mas o tom do poeta não é apenas crítico. Ele reconhece que essas estruturas são também “módulos de comunhão, somas de anseios”. Ou seja, expressão dos desejos humanos de conexão, segurança e transcendência.

Há uma dimensão espiritual: a muralha simbólica que sinaliza proteção invisível e vocação divina: “Sempre um muro invisível há de abrigá-las, enquanto crescem pra ser

uma só”. Este é o terceiro tipo de muralha: a muralha invisível, espiritual, utópica. As cidades, diz o poeta, carregam em sua história um ensaio do Reino eterno, uma alusão ao Reino de Deus, que as cidades tentam imitar ou realizar, mesmo que fracassadamente. A ideia de que as cidades “crescem para ser uma só” sugere uma escatologia urbana: a esperança de uma comunhão universal, o fim das divisões, a cidade celeste (talvez como em *A Cidade de Deus* de Santo Agostinho ou a “Nova Jerusalém” do Apocalipse).

Por fim, o terceiro tipo de muralha: “São nômades muralhas velhos rios, / circulares jordões de alguns desertos / que habitamos sem normas dos profetas”. Aqui, o poeta surpreende ao propor que os rios também são muralhas, mas móveis, líquidas, nômades. Ele traz a imagem do Rio Jordão, símbolo do batismo e da travessia para a terra prometida. Mas agora o Jordão cerca desertos modernos, onde faltam os profetas, ou seja, falta orientação espiritual. Fechando o poema, Carpentier invoca João Batista para que “batize” a cidade moderna. A cidade é batizada, não mais o indivíduo, mas o coletivo urbano, como se buscasse renascimento e salvação. A água que “morre e ressuscita” nos olhos famintos é símbolo tanto da agonia social quanto da esperança escatológica.

“O abraço das três muralhas” é, assim, um poema complexo, que pensa a cidade como: arquivo histórico (a muralha de pedra), organismo moderno em trânsito (a muralha de ferro e as rodovias), projeto simbólico e espiritual (a muralha invisível e o batismo urbano). Carpentier combina imaginação lírica, crítica urbana e teologia poética, compondo um poema que vê a cidade como um campo de tensões entre o sagrado e o secular, entre o visível e o invisível, entre o passado e o futuro.

### **2.13 O coral das orações – o Mosteiro**

O passeio contemplativo do eu-lírico pelos monumentos urbanos tem o seu epílogo diante dos “monumentais mosteiros”:

Monumentais mosteiros, como vos sinto  
resistir na prece ao século adverso.  
Abrigais a reunião de corações sagrados  
onde a dor do mundo se transforma em cântico,  
forjas onde Deus prepara a matéria da vida.  
Se estais vazios, sandálias invisíveis  
estalam uma saudade em cada pátio:  
são os vultos dos padres fundadores,  
freirinhas belas como o céu que as chama,  
tudo presente em vós, tudo cantando.  
Fora do mundo, as celas protegem as cidades,  
os rosários sozinhos enlaçam os bairros,  
de cada crucifixo beijado voa uma absolvição

sobre ruas, pecados e pesares.  
(Carphentier, 2012, p. 34)

O poema se abre com uma antítese entre o mosteiro e o “século adverso”, ou seja, entre a espiritualidade contemplativa e o mundo moderno, agitado, ruidoso, muitas vezes hostil à dimensão da fé. Os mosteiros são “monumentais” não apenas em sua arquitetura, mas em sua permanência e função simbólica: são rochas de silêncio frente ao fluxo do tempo. O mosteiro é visto como abrigo da dor humana, lugar de conversão simbólica do sofrimento em canto, numa linguagem que lembra a liturgia coral, o canto gregoriano, a oração coletiva. A imagem de “forja” é surpreendente: o mosteiro, longe de ser lugar de fuga passiva, é fábrica do sagrado, onde Deus molda, na solidão e na prece, a “matéria da vida”. A ideia é de que há ali uma potência criadora oculta, que nutre silenciosamente o mundo.

Mesmo quando o mosteiro está vazio, há presença na ausência: as “sandálias invisíveis” evocam o som dos passos antigos, dos monges e freiras que ali viveram. É a memória espiritual que permeia o espaço – fantasmas sagrados, mas não assustadores: presenças amorosas e celestes. Essas figuras fundadoras são idealizadas poeticamente e, mesmo ausentes, continuam “cantando”. O mosteiro se torna então um coral eterno, mesmo no silêncio físico. Uma metáfora paradoxal se ostenta no poema: estando “fora do mundo”, as celas monásticas têm ação invisível sobre o mundo. O isolamento dos monges é, paradoxalmente, uma forma de comunhão secreta com o coletivo urbano.

Carphentier atribui às práticas devocionais mais íntimas (o beijo no crucifixo, o rosário solitário) efeitos sacramentais sobre a cidade. Cada gesto místico produz graça que se espalha, tocando ruas, pecados, dores. A imagem é de uma teia espiritual oculta, feita de orações silenciosas que protegem o mundo sem que ele saiba. Dessa forma, os mosteiros são apresentados como lugares de resistência ao tempo e ao ruído do mundo, santuários onde a dor se transmuta em canto, espaços de memória viva e presença espiritual, pontos de intercessão entre o sagrado e o urbano. A metáfora do coral é central: tudo no mosteiro canta, as presenças, as ausências, as preces, os gestos. O coral não é apenas sonoro: é espiritual, místico, histórico. O poema vê o mundo moderno como desorientado e carente de graça, e os mosteiros como fontes discretas de luz, sentido e intercessão. Carphentier, assim, articula uma teopoética urbana: o sagrado resiste no silêncio, na saudade e nos gestos mínimos, irrigando a cidade com bênçãos secretas.

Em suma, os múltiplos momentos de epifania diante dos monumentos, em *Contemplanção das cidades*, possibilitam uma compreensão instantânea que altera a percepção do indivíduo, funcionando como uma ferramenta para transmitir *insights* emocionais e intelectuais que capturam o instante em que a verdade se revela de maneira avassaladora e transformadora, a partir da contemplação dos monumentos urbanos. O poeta constrói as imagens poéticas para conduzir o leitor a um ponto culminante de revelação, por meio de metáforas surpreendentes e refinadas ironias.

### **3. A METAFORIZAÇÃO DOS ESPAÇOS URBANOS**

Este capítulo objetiva desempacotar as metáforas que capturam os múltiplos espaços da cidade, e trazem à tona o olhar do *flâneur*. Espaços como o estádio, o campus, o shopping, a biblioteca, o aeroporto (espaços gozosos); o hospital, a delegacia, a penitenciária, a favela e o engarrafamento (espaços dolorosos); a Academia de Letras e a catedral (espaços gloriosos). A abordagem teórica que dá sustentação a este capítulo é a teoria clássica da metáfora, de base aristotélica (2002). Procuro mostrar como o eu-lírico, poeta *flâneur*, contempla as múltiplas relações do homem com o espaço urbano e ao mesmo tempo testemunha sua relação com o sagrado, tendo a metáfora como fio condutor das análises.

#### **3.1. A Metáfora segundo Aristóteles**

Na tradição filosófica ocidental, Aristóteles é um dos primeiros pensadores a tratar a metáfora de forma sistemática. Na *Poética*, e também na *Retórica*, ele atribui à metáfora um papel essencial tanto na arte literária quanto na eficácia do discurso. Para Aristóteles, a metáfora não é apenas um recurso estilístico, mas uma forma privilegiada de pensamento que envolve engenho, imaginação e compreensão profunda das relações entre as coisas. Aristóteles define a metáfora como uma transposição (*epiphora*) de um termo de seu uso próprio para outro, com base em uma relação de semelhança. Essa transposição pode ocorrer de várias maneiras: do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, de uma espécie para outra ou por analogia.

Um exemplo do processamento metafórico por analogia ocorre quando, no poema “Areias da salvação”, o poeta fala sobre as areias do deserto. No poema lemos que “o sol

**e a sombra abraçam-se na fonte”**<sup>1</sup> (Carphentier, 2012, p. 157). A metáfora estabelece uma relação de semelhança simbólica entre os elementos, criando uma imagem poética que transcende a descrição literal. Sol e sombra são apresentados como entidades personificadas, com capacidade de ação (abraçar-se). A fonte, lugar de água e frescor no deserto, torna-se o cenário do encontro entre dois opostos. A metáfora constrói-se sobre a tensão entre contrários: o sol, símbolo do calor abrasador e da aridez do deserto; a sombra, símbolo do alívio, do refúgio e da ausência do sol; a fonte, espaço intermediário, torna-se o lugar de conciliação dos opostos.

A imagem sugere que, naquele ponto específico do deserto, a fonte e o conflito entre sol e sombra se suspendem. Ambos “abraçam-se”, isto é, coexistem de forma harmônica, mesmo sendo antagônicos por natureza. Essa união é analogamente associada a momentos de trégua, reconciliação ou até milagre, num espaço de aparente impossibilidade. A analogia metafórica aqui intensifica a expressividade, fazendo o leitor perceber a fonte não apenas como um local físico, mas como um símbolo de equilíbrio e comunhão, em meio ao conflito e à hostilidade do deserto. A analogia metafórica em “o sol e a sombra abraçam-se na fonte” atua como uma condensação de opostos em harmonia, revelando, por meio da imagem poética, um espaço de ressignificação da paisagem desértica, onde a vida e o alívio se tornam possíveis.

Aristóteles afirma que a boa metáfora é fruto de uma mente sagaz, pois exige a capacidade de perceber relações invisíveis ao olhar comum. Por isso, vê na metáfora um sinal de genialidade e um instrumento poderoso da filosofia e da poesia. No plano estético, a metáfora contribui para a vivacidade do estilo (*lexis*), conferindo prazer ao ouvinte ou leitor. Esse prazer decorre da surpresa e do reconhecimento imediato da relação analógica, um prazer que está ligado tanto ao entendimento quanto à sensibilidade (Aristóteles, 1973). A esse efeito surpresa, Aristóteles, na *Poética*, denomina de “ar estrangeiro” da metáfora. Ele destaca que a metáfora tem algo de estrangeiro porque ela transfere um nome ou expressão de um campo semântico a outro, provocando um estranhamento criativo. Esse deslocamento de sentido gera surpresa, vivacidade e reflexão, ao apresentar o familiar sob uma nova luz.

O linguista Edward Lopes (1986) explicita como o aludido ar estrangeiro se processa no proferimento metafórico:

---

<sup>1</sup> Por uma questão metodológica, as metáforas clássicas são sempre destacadas com negrito nesta Dissertação.

[...] a linguagem figurada surge sempre que o enunciador experimenta a necessidade de chamar a atenção do ouvinte/leitor de modo especial para a sua mensagem, o que o leva a marcá-la de modo também especial, por meio de realizações que a apartam da banalidade do discurso utilitário; para impressionar o ouvinte/leitor e conseguir seus efeitos, é preciso afastar-se dos modos de dizer comuns, “dar ao estilo um aspecto estrangeiro, pois o que vem de longe suscita admiração”, no dizer de Aristóteles (Lopes, 1986, p. 14).

Como podemos ver na explicação de Lopes, o efeito surpresa (aspecto estrangeiro) da metáfora se processa justamente no desvio da linguagem usual, em prol da elaboração de uma linguagem especial. Com esse procedimento, o poeta obtém as surpresas verbais que materializam o “ar estrangeiro” postulado pelo filósofo. É o que acontece, por exemplo, quando o flâneur nos diz que **“O aeroporto é um cais ancorado no céu”** (Carphentier, 2012, p. 97). O aspecto estrangeiro da metáfora se evidencia na fusão inesperada de domínios semânticos distintos: “Cais” pertence ao campo marítimo, ligado a navios, portos e água; “aeroporto” é do campo da aviação, relacionado ao céu, aviões e ar. A ideia de um “cais ancorado no céu” é, literalmente, impossível, pois cais são estruturas fixas em terra firme ou sobre a água. Esse deslocamento ousado de um termo do universo náutico para o aéreo gera uma imagem poética, surpreendente e inovadora. O aeroporto, assim, não é mais apenas uma estrutura funcional, mas um lugar de partidas e chegadas que flutua poeticamente no firmamento, como um porto celeste. Essa estranheza metafórica, segundo Aristóteles, não é um defeito, mas uma virtude: o caráter estrangeiro da metáfora é o que permite ver o comum como incomum, despertando o pensamento e o prazer estético. Em outras palavras, Carphentier dá um “passaporte poético” ao aeroporto, transportando-o para o reino simbólico das travessias imaginárias.

Embora valorize a metáfora, Aristóteles também impõe limites ao seu uso. A metáfora eficaz deve ser apropriada ao contexto e não excessivamente obscura. Se for forçada ou enigmática, compromete a clareza do discurso, que é um dos princípios fundamentais da retórica aristotélica. A metáfora deve ser ao mesmo tempo surpreendente e compreensível, conservando o equilíbrio entre novidade e inteligibilidade.

Na *Retórica*, Aristóteles afirma que a metáfora é o único tipo de discurso figurado que não pode ser ensinado, ela depende do talento natural do orador. Já na *Poética*, a metáfora é elemento essencial da linguagem poética, pois permite representar o universal por meio do particular, uma das operações mais elevadas da arte. A metáfora, segundo Aristóteles, é uma operação intelectual e estética que condensa o engenho do pensamento

e a beleza da expressão (Aristóteles, 1973). Ela revela a capacidade humana de compreender o mundo por meio de comparações criativas, sendo ao mesmo tempo instrumento de conhecimento e forma de encantamento, como no caso do aeroporto descrito como um porto celestial. Essa concepção aristotélica atravessa os séculos e sustenta muitas das teorias modernas da linguagem e da literatura.

A “*Poética*”, nos capítulos 21 e 22, analisa a metáfora como um recurso cognitivo, um ornamento para tornar o discurso mais belo e expressivo e a “*Retórica*”, no Livro III, enfatiza a beleza dos discursos, ou seja, a “arte da comunicação feita em público para fins persuasivos”, por isso também se utiliza da metáfora como um recurso retórico. Para isso o poeta faz um desvio do uso normal da linguagem, uma forma de expressão que se afasta da literalidade. O filósofo define, portanto, a metáfora como a transposição de um nome de uma coisa para outra, baseada em semelhanças ou analogias. Essa transferência permite ao poeta criar imagens vívidas e com isso despertar emoções no público. Assim, metáforas são comparações motivadas por uma semelhança percebida entre o termo literal e o termo figurado, permitindo que o nome de uma seja usado para descrever a outra.

Aristóteles iniciou o que se convencionou chamar de “abordagem clássica” da metáfora, uma tradição em que a metáfora é tratada como uma figura de linguagem que enriquece o discurso por meio da substituição baseada na analogia ou semelhança entre elementos díspares, que, de uma forma geral, apresenta as seguintes características, exemplificadas com versos de Carphentier:

A) *Transposição de sentido*: a metáfora é definida como a transposição de um termo de seu uso próprio para outro, com base em algum tipo de semelhança ou relação analógica, como no verso **“As bibliotecas são janelas abertas ao mistério”** (Carphentier, 2012, p. 98). Nessa metáfora, a transposição de sentido ocorre por meio da projeção de atributos do campo semântico da arquitetura e da contemplação (janelas) para o universo do conhecimento e da leitura (bibliotecas). O objeto literal (bibliotecas), espaços físicos que guardam livros, documentos e saberes acumulados, representa o acúmulo ordenado do conhecimento humano. Já a imagem metafórica (janelas abertas) remete à visão, abertura, iluminação, passagem entre interior e exterior e ao ato de observar ou deixar-se atravessar pela luz e pelo mundo. Quando estão “abertas”, sugerem acesso irrestrito, possibilidade de entrada ou saída e uma atitude de receptividade. Soma-se a esses elementos um outro elemento, simbólico (mistério), que remete ao

desconhecido, ao enigmático, ao que ainda não foi revelado ou plenamente compreendido.

Ao dizer que “bibliotecas são janelas abertas ao mistério”, o poeta flâneur realiza uma transposição poética: ele desloca o sentido funcional e físico da biblioteca (como espaço de arquivos e estudo) para um registro simbólico, onde o conhecimento não é apenas racional, mas também carregado de descoberta, fascínio e enigmas. A metáfora sugere que ler é espiar o desconhecido, e que os livros guardados nas bibliotecas são portais para o que ainda está por ser compreendido. São convites a atravessar fronteiras do saber.

B) *Relação de analogias*: A metáfora clássica opera frequentemente por analogia, um raciocínio do tipo “A está para B assim como C está para D”. Aristóteles, como vimos, define a metáfora como transposição de um nome para um objeto ao qual ele não pertence, com base numa relação de analogia. Na metáfora que analisamos no item anterior, a biblioteca é vista por analogia com uma janela, ambas oferecendo acesso – uma ao mundo exterior, outra ao mundo do pensamento e da imaginação. A metáfora de Carphentier realiza, assim, essa analogia não pela semelhança física, mas pela função simbólica compartilhada: abrir-se ao desconhecido. A analogia nessa metáfora é eficaz porque ressignifica a experiência da leitura: não como simples aquisição de dados, mas como um mergulho no enigma da existência e da linguagem, de certa forma negando que a biblioteca seja apenas um depósito, e a alçando a um limiar poético entre o conhecido e o mistério. “A está para B assim como C está para D”. Por esse raciocínio, biblioteca está para o desconhecido assim como janela está para o mistério.

C) *Inteligibilidade e Clareza*: uma boa metáfora, segundo Aristóteles, deve ser compreensível e manter certo grau de transparência entre os domínios comparados. Evita-se o excesso de obscuridade ou exagero, pois o objetivo da metáfora é ajudar na compreensão, não confundir. Por essa definição, entendemos que o poeta flâneur nos propicia uma “boa metáfora” quando nos declara que “**o centro comercial é o palácio dos mercadores**” (Carphentier, 2012, p. 90). Para Aristóteles, a metáfora bem-sucedida deve combinar novidade com compreensão imediata, ou seja, provocar surpresa sem sacrificar o entendimento.

A metáfora de Carphentier é facilmente compreensível porque estabelece uma analogia entre dois elementos socialmente conhecidos e semanticamente próximos: o centro comercial é o espaço moderno voltado ao consumo, onde circulam produtos, compradores e comerciantes; palácio dos mercadores é uma expressão metafórica que



evoca um espaço nobre, suntuoso, reservado a uma classe de poder, no caso, os comerciantes. Espera-se que o leitor reconheça de imediato o paralelismo: o centro comercial é o novo lugar de prestígio, poder e influência dos mercadores modernos, assim como o palácio o era para a nobreza. A metáfora, portanto, não exige esforço hermenêutico excessivo: ela é clara, comunicável, eficaz.

A imagem tem força expressiva sem se tornar obscura. A escolha de termos concretos e culturalmente marcados (centro comercial, palácio, mercadores) contribui para que a metáfora: seja visualmente sugestiva (evoca a arquitetura luxuosa dos shoppings e seu apelo simbólico) e transmita julgamento implícito (o consumo como nova forma de realeza ou de idolatria do mercado). Essa clareza permite que a metáfora funcione também como crítica social implícita, ao sugerir que a economia de mercado tomou o lugar do poder político tradicional, deslocando o centro de prestígio das cortes aristocráticas para os templos do consumo.

Segundo Aristóteles, a boa metáfora nasce da capacidade de perceber semelhanças entre coisas diferentes. Essa metáfora de Carphentier é exemplar nesse sentido, pois ela associa funções simbólicas equivalentes (centro de poder, prestígio e circulação) em duas realidades distintas, a monarquia e o capitalismo, promovendo um entendimento imediato, sem perder a força poética e crítica. Não há como negar que a metáfora “o centro comercial é o palácio dos mercadores” é inteligível e clara, porque articula elementos já conhecidos do mundo moderno com uma imagem histórica de poder. Ao fazê-lo, revela uma crítica sutil e acessível sobre a centralidade do comércio na sociedade contemporânea, cumprindo plenamente a função retórica e cognitiva da metáfora aristotélica.

D) *Sinal de genialidade*: Aristóteles afirma que o uso apropriado da metáfora revela um espírito sagaz, pois envolve a capacidade de perceber semelhanças inesperadas. Portanto, criar boas metáforas seria uma evidência de inteligência criativa. Por esse raciocínio, seria atestado de rara inteligência e criatividade a metáfora em que o poeta flâneur, falando sobre a praça situada em um calçadão, registra que “**Jovens convidam um banco a lhes ouvir o amor / recitam antigo credo cujo deus é o sonho...**” (Carphentier, 2012, p. 81). Essa metáfora revela um índice de genialidade por sua capacidade de aliar inteligência poética e imaginação criativa em um gesto simples e profundamente simbólico. O *banco* (objeto inanimado, usualmente parte do mobiliário urbano) é *convidado a ouvir*, como se tivesse ouvidos e presença sensível. Trata-se de um recurso de personificação, uma figura de linguagem vizinha da metáfora que desloca

propriedades humanas para coisas e que aqui contribui para uma atmosfera lírica e encantada do cotidiano.

A metáfora ainda aponta para o amor público e inocente: os jovens *convidarem o banco* pode ser interpretado como o ato de se sentarem em um banco de praça para trocar carícias, palavras ou afetos. O banco vira testemunha silenciosa de um amor juvenil. Isso transforma a cena urbana comum em um pequeno rito poético. Falamos em genialidade porque há uma inversão de expectativas: em vez de os jovens simplesmente usarem o banco, eles o “convidam”, como se ele tivesse dignidade própria. Isso revela criatividade na linguagem e profundidade emocional, além de uma forma sutil de sacralizar o cotidiano.

Além disso, há uma ressonância religiosa e filosófica: o termo *credo* remete à fé, à liturgia, a um conjunto de crenças. Ao dizer que o *deus desse credo é o sonho*, o eu-lírico funde religião e imaginação, sugerindo que os jovens acreditam não em dogmas estabelecidos, mas na potência do desejo, da utopia, da imaginação poética. E há uma dimensão simbólica: o *sonho* como divindade revela uma inversão genial, em vez de uma fé normativa, os jovens têm uma fé criadora, volátil, subjetiva. Aqui há eco de pensadores como Gaston Bachelard, para quem o imaginário (o devaneio, o sonho, a poesia) tem força transformadora. Não se pode passar por alto a crítica social e esperança: a metáfora pode ser lida também como um sutil contraponto à descrença do mundo adulto. Os jovens ainda “recitam” a fé no sonho, como resistência à perda da utopia. A genialidade aqui está em expressar um sentimento universal (a esperança) com sofisticação simbólica, sem recorrer a clichês.

Sem dúvida, Carphentier cria uma metáfora de grande impacto poético, condensando em dois versos uma cena urbana simples (jovens num banco), um gesto de ternura (compartilhar o amor), uma elevação simbólica (crença no sonho como divindade) e uma crítica delicada ao mundo real (que perde essa fé). A genialidade da metáfora está em fazer tudo isso com linguagem condensada, acessível e inventiva. É uma metáfora que enriquece a visão de mundo, como desejava Aristóteles ao dizer que a metáfora é sinal de gênio, porque exige perceber semelhanças invisíveis.

E) *Ornamentação do discurso*: na retórica clássica (especialmente latina, com Cícero e Quintiliano), a metáfora é entendida como figura de estilo, voltada a embelezar o discurso, evitando repetições ou expressões banais. Na *Retórica* (Livro III), Aristóteles afirma que o bom orador ou poeta não apenas comunica ideias, mas também encanta, move afetos, dá brilho ao pensamento, o que ele chama de ornamentação, ou seja,

“embelezamento” do discurso. A metáfora era vista como uma forma de elocução elevada, apropriada ao discurso nobre ou literário.

Podemos ver isso no poema em que o flâneur observa as alegorias das festas populares. Ali, por exemplo, “**os bonecos intérpretes das fábulas / têm cabelos de pano e pernas de madeira**” (Carphentier, 2012, p. 100), e ali estão os “**barcos que sabem navegar no asfalto**” (Carphentier, 2012, p. 100). O flâneur refere-se aos bonecos de festas populares (como em boi-bumbá, maracatu, carnaval etc.) como “*intérpretes das fábulas*”. Isso já é uma metáfora eloquente: bonecos, seres inanimados, tornam-se agentes da tradição oral, como se encarnassem contos e mitos. O detalhe “*cabelos de pano e pernas de madeira*” reforça a materialidade simples dessas personagens, contrastando com sua grandeza simbólica. Eles são rústicos, artesanais, mas portadores de narrativas profundas, capazes de emocionar e ensinar, uma alegoria da força cultural do povo. Essa metáfora ornamenta o discurso ao transformar elementos humildes e materiais (bonecos de pano) em entidades com papel narrativo e quase mágico. É uma elevação poética que, como Aristóteles propõe, dá dignidade e beleza ao que seria corriqueiro. Há engenho (perceber uma função simbólica nos bonecos) e clareza encantada.

Já a metáfora dos barcos alegóricos, são estruturas que imitam barcos, navios, etc. São “*barcos*” que desfilam pelas ruas, e “navegar no asfalto” é uma inversão poética do real: o asfalto torna-se rio, e a cidade vira cenário de fantasia. O verbo “*sabem navegar*” confere intencionalidade e destreza aos objetos inanimados, reforçando a dimensão fabulosa da festa. Aristóteles valorizava o uso da metáfora que surpreende sem obscurecer – tornar visível o invisível, trazer à mente uma imagem nítida que enriquece o entendimento. A metáfora dos “barcos que navegam no asfalto” cumpre exatamente essa função: orna o discurso ao transformar um carro alegórico em navio mitológico, dando-lhe potência simbólica, sem que o sentido se perca.

Essas metáforas de Carphentier exemplificam o ideal aristotélico de ornamentação do discurso por meio da metáfora, porque revelam engenho poético ao perceber semelhanças surpreendentes entre coisas díspares (bonecos e fábulas; barcos e carros), embelezam a linguagem sem torná-la obscura (mantêm inteligibilidade com encantamento), transformam o cotidiano e o popular em matéria de poesia elevada (uma estética que nobilita as festas do povo). Assim, Carphentier se insere na linhagem de poetas que, segundo Aristóteles, fazem do discurso um lugar de brilho, imaginação e sentido.

Na abordagem clássica, a metáfora é ao mesmo tempo um instrumento intelectual e estético: permite a expressão de ideias abstratas por meio de imagens concretas, estabelece relações entre domínios distintos e confere brilho e força ao discurso. É uma forma elevada da linguagem, que exige engenho, mas que está ancorada na razão analógica, própria da mente humana.

Paul Ricoeur, em sua obra fundamental *A metáfora viva* (2000), faz uma análise profunda e crítica da concepção aristotélica de metáfora, reconhecendo sua importância fundacional, mas também propondo uma ampliação filosófica e hermenêutica do conceito. Ricoeur considera Aristóteles o fundador da teoria da metáfora no Ocidente, destacando a definição da metáfora como transposição de um termo para um campo diferente, com base na analogia. Ele destaca que, já em Aristóteles, a metáfora não é apenas um ornamento, mas também uma forma de conhecimento, pois envolve a percepção de semelhanças não óbvias.

Ricoeur (2000) desloca o foco da metáfora do nível da palavra para o nível da frase e do discurso. A metáfora é, segundo ele, uma tensão semântica, que nasce da incompatibilidade inicial entre termos e que exige uma interpretação criativa para ser compreendida. Essa abordagem o afasta da visão clássica da metáfora como simples analogia e o aproxima de uma hermenêutica do discurso, onde a metáfora cria novos sentidos e nos obriga a reconfigurar nosso modo de ver o mundo. Enquanto Aristóteles liga a metáfora ao prazer e à clareza, Ricoeur a relaciona à imaginação e à verdade poética. Ele defende que a metáfora tem o poder de “redescrever o real” e, assim, revelar dimensões do mundo que o discurso literal não alcança.

Para Ricoeur (2000), a metáfora surge da tensão entre dois níveis de interpretação de uma frase: uma interpretação literal que se torna incoerente e uma interpretação figurada que emerge como significativa. A ideia aristotélica da metáfora como reveladora de semelhanças é aprofundada por Ricoeur, que explora seu potencial para a inovação semântica e a expansão do nosso horizonte de compreensão.

Luiz Antônio Marcuschi (2000), em seus trabalhos sobre linguagem e cognição, reconhece a centralidade da metáfora na constituição do sentido e na atividade comunicativa. Embora sua abordagem seja mais contemporânea e influenciada pela linguística cognitiva, a raiz aristotélica da metáfora como um processo de transferência e estabelecimento de relações é fundamental. Marcuschi nega a possibilidade de a metáfora ser uma comparação abreviada e ainda afirma ser o “como” um ladrão de metáforas. A metáfora não é vista apenas como um recurso estilístico, mas como um mecanismo

cognitivo essencial para a compreensão e expressão do mundo. Ao analisar o uso real da linguagem, como propõe Marcuschi, percebe-se a onipresença de processos metafóricos que ecoam a ideia aristotélica de transferir significados entre domínios distintos da experiência.

A teoria aristotélica da metáfora, embora tenha sido expandida e reinterpretada ao longo dos séculos por pensadores como Marcuschi e Ricoeur, continua a ser uma fonte primária de *insights* sobre a natureza e a função da linguagem figurada. Ela nos ajuda a apreciar como a metáfora opera tanto no domínio da arte poética, enriquecendo a experiência estética e a profundidade expressiva, quanto no campo da retórica, como uma ferramenta poderosa de persuasão e de construção de significado compartilhado. Sua relevância perdura porque ela captura uma característica fundamental da linguagem humana: a capacidade de ver o mundo através de lentes conceituais transferidas e de criar novas compreensões através da analogia e da semelhança.

No poema “Cenas da multidão”, que descreve as emoções vividas pelas multidões em um estádio de futebol, podemos perceber a imitação no verso **“os corações vestiram equipamentos”** (Carphentier, 2012, p. 82). A imagem criada pelo poeta põe diante dos olhos do leitor a ideia de que a emoção (a paixão pelo jogo) é tão intensa que se equipara a uma preparação física. O leitor visualiza os torcedores “armando-se” emocionalmente para o espetáculo, trajando as camisas de seus times. Desse modo, o poeta “põe as coisas diante dos olhos” do leitor.

No ensaio “A propósito da metáfora”, Marcuschi (2000) afirma “desde que Aristóteles caracterizou a palavra “metáfora” e forneceu pela primeira vez sua definição e teorização na *Poética*, surgiram numerosos estudos sobre o tema”, o que é evidenciado ao longo de seu texto ao mostrar as diferentes correntes de estudiosos da metáfora. A teoria aristotélica permanece crucial para a compreensão da linguagem figurada em geral, fornecendo categorias analíticas e insights fundamentais. A ênfase de Aristóteles na capacidade da metáfora de “produzir aprendizagem” e “pôr as coisas diante dos olhos” (*Retórica*, p. 228, 229) é de relevância atemporal. Ela nos lembra que a linguagem figurada não é apenas um adorno superficial, mas um meio eficaz para:

A) Construção de Significado: As figuras não apenas descrevem, mas também criam significado, permitindo-nos falar sobre o abstrato em termos concretos.

B) Impacto Cognitivo: Elas facilitam a compreensão de ideias complexas, tornando-as mais acessíveis e mais fáceis de assimilar.

C) Poder Persuasivo: A capacidade de evocar imagens vívidas e emoções (como no uso da metáfora na retórica para mover o público) é central para qualquer análise da comunicação eficaz.

Por fim, os textos de Aristóteles, embora antigos, fornecem a pedra angular para a compreensão da metáfora e da linguagem figurada. Eles não apenas definem e classificam, mas também exploram as funções cognitivas, estéticas e persuasivas, que reverberam em debates sobre os estudos da metáfora.

Nos tópicos que seguem, procedo ao rastreamento de metáforas de Carphentier à luz da concepção clássica da metáfora.

### **3.2. Metáforas do gozo em espaços gozosos**

Na tradição católica, os espaços gozosos estão associados, sobretudo, ao mistério da encarnação e à celebração das alegrias de Maria, especialmente através do que se convencionou chamar de “mistérios gozosos do rosário”. Nesse contexto, “gozoso” não se refere ao prazer corporal ou sensual, mas ao gozo espiritual, à alegria profunda que nasce da fé, do amor divino e da presença de Deus no mundo.

Assim, os *mistérios gozosos* são os cinco primeiros dos vinte mistérios do rosário, e se referem a momentos da vida de Jesus e de Maria que expressam alegria e bênção: a anunciação do anjo a Maria (alegria da promessa: Maria recebe com humildade e fé o anúncio da encarnação); a visitação de Maria a Isabel (alegria da comunhão e da exultação espiritual entre duas mulheres grávidas de promessas); o nascimento de Jesus em Belém (gozo do nascimento do Salvador, mesmo em condições humildes); a apresentação de Jesus no templo (alegria da consagração e do reconhecimento messiânico por Simeão e Ana); o encontro de Jesus no templo entre os doutores (gozo do reencontro e da sabedoria do Menino Deus).

Esses episódios formam espaços simbólicos de gozo espiritual, nos quais a fé cristã celebra a presença de Deus na história humana. A palavra “gozo” aqui tem forte conotação teológica, como sinônimo de beatitude, júbilo sagrado, cumprimento da promessa divina.

Em *Contemplanção das cidades*, o flâneur, que se encontra fora do templo, propõe-se “rezar o rosário das cidades” (Carphentier, 2012, p. 77), certamente uma derivação do rosário tradicional, ampliando o alcance da meditação para “espaços maiores de comunhão social” (Carphentier, 2012, p. 77). É que nas andanças do flâneur, “é natural

que se possa identificar nas cidades os lugares onde, muitas vezes sem percebermos, desfiamos as contas da alegria e da esperança, imersos e triunfantes no mistério e na certeza da notícia evangélica” (Carphentier, 2012, p. 77).

Nos imensos espaços da cidade, os *espaços gozosos* são lugares, físicos ou simbólicos, onde se experimenta o prazer, a liberdade sensorial, a ludicidade e a transgressão das normas cotidianas. O termo pode ser abordado em diferentes campos – como na literatura, na antropologia, na psicanálise ou na teoria cultural – mas, em todos eles, carrega a ideia de um espaço-tempo de fruição intensa, muitas vezes efêmera, onde o corpo e o desejo ganham protagonismo.

Esses espaços costumam surgir em contextos onde as regras habituais da sociedade são temporariamente suspensas ou subvertidas: festas populares, rituais, carnavais, performances artísticas, manifestações de rua ou mesmo certas paisagens que despertam o deleite estético e sensorial. Neles, os sujeitos se libertam, ainda que momentaneamente, das pressões da produtividade, da disciplina ou da racionalidade dominante. O “gozo” aqui não se restringe ao prazer sexual, mas abrange uma experiência mais ampla de intensidade vital. Na literatura e na arte, os espaços gozosos aparecem como cenários que celebram o corpo, a imaginação, o afeto e o sonho. São espaços onde as hierarquias podem ser invertidas, onde o sagrado e o profano se tocam, onde a linguagem se torna mais livre, mais poética, mais próxima do delírio ou da música.

Do ponto de vista crítico, pensar os espaços gozosos é também refletir sobre a importância da alegria, do jogo e da criação na vida humana, especialmente em sociedades marcadas pelo excesso de controle, repressão e vigilância. Ao reconhecer e valorizar esses espaços, abrimos margem para outras formas de existência, mais sensíveis, criativas e libertárias. Assim, os espaços gozosos são não apenas zonas de prazer, mas também territórios de resistência: lugares onde o desejo escapa ao domínio, onde o corpo ri das imposições, onde a vida se intensifica em comunhão, em festa, em arte, em delírio, e onde, por um instante, outra realidade se torna possível.

Em *Contemplação das cidades*, o poeta flâneur passa em revista a praça, o calçadão, o estádio, o campus, o cinema, o centro comercial, o clube, o centro comunitário, o aeroporto, a biblioteca, as festas populares, o circo. Carphentier veste cada um desses espaços com a roupagem da metáfora, como demonstramos a seguir, na análise das metáforas sobre a praça, o estádio e o clube, no quadro que segue:

### 3.2.1 A praça e os ventos antigos

O que o poeta flâneur tem a nos revelar, em seu discurso metafórico, sobre as praças, tão comuns nas cidades do mundo? A resposta, podemos encontrar no poema “Os ventos antigos”, como segue:

A praça é o lugar dos ventos mais antigos,  
nela os grandes alísios cofiam as suas barbas,  
descansam suas bengalas os favônios memoráveis,  
e todos permutam seus fardos de lembranças:

- Eu sou o que soprou nas bandeiras reunidas,  
numa hora de adeus que mais chora na volta,  
feriu-me como o frio o fio das lanças frias,  
saiu toda a cidade para a guerra.  
Depois eu vi chegar os rapazes triunfantes,  
e nenhum percebeu que arrastavam o lamento  
de viúvas e irmãs e noivas de mil mortos.  
Então me extenuiei rompendo as nuvens negras  
que vinham sem perdão sufocar a cidade.  
porque demais pecou-se no fervor da luta.

Eu sou o que assistiu a fome armar o campo  
e unísono tornei os clamores dos pobres,  
esfarelou-se em mim o duro pão ausente,  
e tinham as mãos dos velhos os pregos dos tributos.  
Eu ouvi que na boca dos que plantam e não colhem  
envelhecem e não morrem as palavras mais justas,  
substantivos são que Deus sabe de cor.  
Então me associei às aves que semeiam,  
em chuva misturei-me às preces das sementes  
e envelheci de amar as mais fortes colheitas.

- Eu sou o que dançou ciranda com as crianças,  
e sorrisos molhei soprando a água da fonte,  
minha invisível cor brilhava de alegria,  
velhos e jovens vi cantarem de esperança.  
Os tais beijos azuis das estrelas da tarde  
aos rostos recolhi e aos balões e às tranças,  
porque tudo chamava algum sinal divino.  
-Então movimentei a luz da rosa verde  
sobre a hora da infância e a sombra da velhice  
pra que houvesse na praça uma esperança unânime.

Os ventos anciãos assim pregavam às brisas,  
que saíam a pedir para a vida das praças  
menos dor e mais festa em comunhões repletas  
da paz que é bem mais bela na esperança alegre.

(Sabei, homens, sabe: além das fontes,  
dos canteiros amados pelas cores,  
da nômade oração de pombos e mendigos,



são os ventos que habitam as moradas das praças  
e aos monumentos dão, e às vidas que as percorrem,  
o repouso que vem de horizontes benignos  
falar do céu de Deus ao céu dos nossos olhos.)  
(Carphentier, 2012, p. 79-80)

Esse poema oferece um rico campo de análise à luz da teoria clássica da metáfora, uma vez que constrói sua linguagem poética a partir de transposições metafóricas que conectam o mundo natural (os ventos, as praças, as sementes) a experiências humanas (a guerra, a fome, a infância, a fé). A metáfora aristotélica é definida como transposição com base em uma relação de semelhança ou analogia. Isso ocorre amplamente no poema, onde os ventos são personificados e se tornam testemunhas e narradores da história humana. No verso “*A praça é o lugar dos ventos mais antigos*”, temos uma metáfora que transfere a qualidade de antiguidade e memória para os ventos, que passam a figurar como entes portadores de lembranças históricas. Assim como os anciãos guardam a memória dos tempos, os ventos antigos conservam as histórias da praça.

Aristóteles, como já vimos, define a metáfora como uma proporção analógica (A está para B como C está para D). O poema usa essa forma ao transferir ações humanas aos ventos: “*os grandes alísios cofiam as suas barbas, / descansam suas bengalas os favônios memoráveis*”. Temos novamente a analogia. Assim como velhos viajantes cofiariam suas barbas e descansariam suas bengalas, assim os ventos alísios e favônios repousam na praça como testemunhas do tempo. Essa metáfora produz encantamento ao reverter a hierarquia usual da linguagem: o natural se torna sujeito da ação humana, e a praça, um espaço de sabedoria memorial.

A personificação, ou metáfora personificadora dos ventos, é uma das principais estratégias do poema. Aristóteles reconhece o uso de metáforas que atribuem vida ou ação a objetos inanimados como eficaz quando são plausíveis e reveladoras. Carphentier atribui aos ventos um papel ético e histórico: “*Eu sou o que soprou nas bandeiras reunidas*; “*Eu sou o que assistiu a fome armar o campo*”; “*Eu sou o que dançou ciranda com as crianças*”. Aqui, cada vento assume uma voz narrativa que rememora eventos coletivos (guerras, carestia, infância). Isso cria um efeito trágico e catártico, um dos objetivos da poética aristotélica, ao fazer o leitor reviver o drama coletivo por meio da metáfora do vento.

Aristóteles valoriza a metáfora por permitir que o leitor aprenda algo novo por meio da associação inesperada. Neste poema, o leitor é convidado a compreender a praça não apenas como um espaço físico, mas como um lugar sagrado da memória coletiva,

povoado por entidades poéticas (os ventos) que carregam a história dos povos: “*são os ventos que habitam as moradas das praças / e aos monumentos dão, e às vidas que as percorrem, / o repouso que vem de horizontes benignos*”. A metáfora aqui ultrapassa o ornamento: ela *ensina* que a praça é viva, espiritual, habitada por forças que ligam o céu de Deus ao céu dos nossos olhos.

Em termos aristotélicos, Carpentier mostra talento poético ao *transferir* qualidades humanas (memória, fala, compaixão) para ventos e espaços naturais, construir analogias que tornam inteligível a experiência histórica e social, unir o sensível ao inteligível, como desejava Aristóteles, gerando *prazer intelectual e emoção estética*. As metáforas do poema, individualmente e em conjunto, apresentam a “praça” como um espaço da memória histórica. A praça como espaço da memória histórica, onde os ventos são apresentados como “anciãos” que se reúnem ali para “**permutar seus fardos de lembranças**”. A metáfora transforma a praça em um arquivo vivo da cidade, onde eventos como a guerra, a fome e a infância são evocadas por essas vozes aéreas. A praça é o palco dos acontecimentos históricos, guardando as alegrias e as tragédias coletivas que marcaram o tecido social.

A praça se apresenta também como espaço de dor e resistência. O poeta flâneur atribui a ela a função de testemunhar o sofrimento dos pobres, dos que “plantam e não colhem”, dos que “clamam e não são ouvidos”. Os ventos falam de tributos injustos, da fome, do peso do trabalho. A praça, assim, condensa as contradições sociais do espaço urbano: lugar do povo, mas também da desigualdade. Contudo, essa denúncia não é desesperançada, ela conduz à solidariedade poética entre ventos e vozes humanas, como no verso: “**Então me associei às aves que semeiam**”.

A praça também é o lugar da infância e da esperança. O poema celebra a praça como espaço da convivência e da renovação. Crianças brincam, sorrisos se misturam à água da fonte, cantos de esperança ressoam: “Eu sou o que dançou ciranda com as crianças, / e sorrisos molhei soprando a água da fonte”. Esse momento de alegria e inocência contrasta com os trechos anteriores e aponta para uma função regeneradora das praças: nelas se reúnem gerações, e através do brincar, do cantar e do sonhar, renova-se o tecido humano e espiritual da cidade.

Há ainda a concepção da praça como espaço espiritual e cósmico. No final do poema, a praça é elevada a uma dimensão transcendental. Os ventos, mensageiros da história e da vida, conectam o espaço urbano ao sagrado: “falar do céu de Deus ao céu dos nossos olhos”. Aqui, a praça é um lugar onde o humano e o divino se encontram. Os

mendigos, os pombos, os canteiros e as fontes convivem com o invisível, compondo um cenário sagrado da existência cotidiana. O espaço urbano, assim, revela-se como lugar de revelação espiritual, de pausa e contemplação.

### 3.2.2. O estádio e as cenas da multidão

O poeta *flâneur* continua o seu discurso metafórico sobre os espaços gozosos, desta feita tratando dos estádios, no poema “As cenas da multidão”, como segue:

Ontem, os cansaços gerais da cidade  
deram trégua ao domingo da bola,  
e os corações vestiram equipamentos.  
De um lado, os homens do balé vermelho:  
de outro, os onze de uma dança negra,  
e entre eles o juiz,  
o apito que canta de chuteiras,  
a reger as bandeiras, as línguas das torcidas.  
Depois que um lance arrasa a geometria  
e a parábola incrível enfuna a rede,  
um pai cria no instante outra parábola,  
sente pousar na grama um pássaro evangélico.  
- Lê, meu filho, o símbolo do gol:  
é uma alegria preparada lentamente,  
com os pés ora no chão, ora no espaço,  
e a feliz agonia olhando a meta.  
Assim também, nosso viver no espírito  
tem o chão do pecado e o céu que chama,  
e vamos sinuosos preparando os dias e os dias  
vão pra todos preparando a hora  
que acaba como um gol na perfeita alegria.

#### II

Um dia, nesse espaço, a artista que sabia  
como a luz gorjear na ponta dos espinhos  
em sua voz concentrou os canários mais órfãos,  
e cantou com o olhar voltado ao seu subúrbio.  
A multidão sentiu que a música transpunha  
a muralha do estádio e andava pelas ruas  
a visitar por Deus as dores mais sozinhas.  
e as curava com o amor dos versos compassivos,  
e às janelas trazia os mártires das sombras.  
E voltava a canção para o aplauso das bocas  
e tornava a sair para o enlevo dos tristes.  
Na última canção ficou claro na noite:  
aos presentes a voz reunira os distantes  
e os recebera ali na aérea arquibancada,  
visíveis no invisível próprio da comunhão.  
Flautas que mais suspiram do que falam, as notas  
finais dos violões, velhos irmãos do adeus,  
palmas, silêncios, estrelas, fogos, luzes  
as criaturas suspenderam e as coisas todas,  
e o estádio ficou sendo o céu da cidade,  
porque chegara o amor e cantara a esperança

e a súplica de um fez-se a oração de todos.

### III

De tarde, no litúrgico treze de algum maio,  
o padre consagrado à Mãe Intercessora  
levou a procissão para rezar no estádio  
e colocou o andor de frente para o altar.  
Atenta estava tanto a imagem da Senhora,  
que a muitos pareceu que era a primeira vez  
que via diante dela a missa do seu Filho.

A hóstia então suspensa ao seio do crepúsculo  
do sol absorveu a púrpura e sangrou,  
sobre as preces sangrou como um pombo entre lanças,  
que eram finas demais as lâminas dos salmos,  
que eram fundas demais as lágrimas da Virgem.

Eis uma catedral pulsando no gramado:  
sobem-lhe as torres dos suspiros altos,  
descem-lhe bênçãos de andorinhas breves,  
e sinos nunca faltam à passagem do Anjo.  
Reza a Virgem a si mesma a ave-maria,  
porque é claro esse templo, claro como o amém,  
não tem peso nenhum sobre os ombros dos homens  
e força eficazmente a comoção do Pai.

Maria se despede e volta ao santuário,  
rezou como um de nós como jamais pensara  
rezar em nosso tempo igual diante da cruz,  
pois nunca a multidão lhe fora assim tão ampla,  
gravíssimo rebanho em relva emocionada,  
força que só se vê sem teto nem paredes.  
Sozinha, logo após, dentro da igreja fria,  
terá seu coração uma bela saudade  
da missa que assistiu rezada num estádio.  
(Carphentier, 2012 p. 83-84)

Em “Cenas da multidão”, há uma grande densidade simbólica e imagética, construída sobre o entrelaçamento de cenas urbanas em um estádio de futebol, espaço que se torna, sob o olhar do flâneur, um teatro sagrado da experiência coletiva. O poema é estruturado em três partes, cada uma dedicada a uma cena distinta – o jogo, o show, a procissão – todas unidas pela presença da multidão, que aparece como sujeito difuso e sensível, tocado pelo esporte, pela arte e pela fé. A metáfora é o principal recurso poético do texto, e está sempre orientada a transcender o plano do real para apontar dimensões espirituais, emocionais e sociais da experiência pública. As metáforas do poema podem ser lidas em companhia de Aristóteles, como segue: no jogo, o gol como parábola espiritual; no show, a música como cura e comunhão; na missa, o estádio como catedral do povo.

No jogo, o gol como parábola espiritual: sobressaem algumas metáforas dignas de nota: **“os corações vestiram equipamentos”**. Os torcedores não são apenas espectadores, mas participam do jogo com o coração, uma metáfora que humaniza o futebol e o transforma em ritual; **“o apito que canta de chuteiras”**. Personificação que transforma o árbitro numa figura quase musical, um maestro entre forças opostas; **“um pássaro evangélico” / “Lê, meu filho, o símbolo do gol”**. O gol, momento de êxtase, é elevado à condição de parábola sagrada, uma lição espiritual. O futebol é aqui mais que competição: é rito, drama, metáfora do viver espiritual. A busca pelo gol é comparada à jornada humana entre “o chão do pecado e o céu que chama”. O poema transforma o gramado em campo existencial, em que o esforço e a fé coexistem. O pai que lê o gol como símbolo é a imagem do intérprete da vida como metáfora, que vê no cotidiano um gesto divino.

No show, a música como cura e comunhão: também nessa parte a metáfora é estruturante: **“a artista que sabia como a luz gorjear na ponta dos espinhos”**. A cantora domina não só a voz, mas também a dor do mundo. A metáfora junta luz, canto e sofrimento; **“a muralha do estádio [...] a música transpunha”**. A arte rompe fronteiras físicas e sociais; **“visíveis no invisível próprio da comunhão”**. O estádio se transforma num templo da presença espiritual, onde ausentes se tornam simbolicamente presentes. A apresentação musical deixa de ser mero entretenimento para se transformar em ato litúrgico, cura coletiva, milagre urbano. A cantora é uma figura quase profética, que transforma o sofrimento em esperança. O estádio se torna um espaço de epifania, o invisível (fé, dor, amor) se torna visível na união das vozes e corpos. A arte é vista como força mística que une os dispersos, que consola e mobiliza.

Na missa, o estádio como catedral do povo: continuam os proferimentos metafóricos do poeta *flâneur* sobre o estádio: **“a hóstia [...] sangrou como um pombo entre lanças”**. A missa no estádio é vivida com tal intensidade que as imagens religiosas se misturam ao real urbano e emocional; **“catedral pulsando no gramado”**. A arquitetura tradicional da fé cede lugar à praça viva e aberta: o estádio é a nova catedral; **“não tem peso nenhum sobre os ombros dos homens”**. O templo é leve, é da multidão, não oprime, ao contrário das instituições pesadas. A procissão transforma o estádio em santuário de massa, onde Maria reza “como um de nós” e onde a fé deixa de ser ritual opressor para se tornar comunhão espontânea. A Virgem experimenta, emocionada, a fé popular, viva e coletiva, mais forte do que aquela dos templos frios. A igreja tradicional

é contrastada com esse novo sagrado, que se manifesta sem teto nem paredes, como uma energia viva que brota do povo.

O poema reconfigura o estádio, normalmente visto como espaço secular, de lazer ou espetáculo, em um símbolo multifacetado da experiência urbana: é campo de jogo, onde a vida é parábola espiritual; é palco de arte, onde a música cura e une os marginalizados; é catedral popular, onde fé, emoção e comunhão se manifestam com potência. A metáfora, segundo Aristóteles, revela semelhanças ocultas, e Carphentier a utiliza para mostrar que o sagrado se infiltra no cotidiano, que a multidão anônima é, na verdade, sujeito espiritual e político de sua história. O poema convida o leitor a reconhecer nos espaços urbanos, muitas vezes desvalorizados ou banalizados, uma dimensão transcendente e humanizadora.

### 3.2.3 O clube, espaço de piscina e bolero

O poeta *flâneur* metaforiza também o clube, ambiente comum nas cidades. Isso acontece no poema “Piscina e bolero”:

A cidade gosta do Clube,  
ama seus braços de domingo,  
seu peito de música  
e seu longo sorriso de piscina.  
Gosta porque de cada frequentador que o procura  
ele extingue a semanal cota de tédio,  
e a descansa assim indo de corpo em corpo  
e a renova então indo de alma em alma.

Há sérios homens de cabeça branca  
que dama e xadrez jogam sem dizer que ouvem  
os palpites das vozes de outras épocas,  
sob o invisível olhar dos fundadores.  
Nas cartas distribuídas como provisões de história,  
os valetes são rostos que partiram.

Sob o sol que as espia qual menino  
espreitando romãs numa tortura rósea,  
mulheres de ondulados clarões passam bronzeador,  
deitam-se sob óculos negros, sonham  
e se deixam raptar  
pela sombra de um pássaro.

Crianças levantam a água da piscina  
numa chuva invertida da terra para o céu;  
sorrisos brotam das ondas sem espuma,  
mães batizam de novo as frentes de seu colo.

[...]

De noite, a cidade chegará em carruagens  
com suas mulheres de cetim e leque

e homens de gravata e taça pronta.  
 Dançarão sob luzes, diante de cristais,  
 vinte boleros que santificaram as tristezas  
 no altíssimo júbilo que afinal percebe  
 que todo o drama das entregas humanas  
 Deus pode consolar num espaço de canção.  
 O sax dirá profundamente de um adeus,  
 mas pelos violinos de notas unitivas  
 casais abraçarão na festa do seu sonho  
 a noturna aleluia que ecoa pelo Clube.  
 A cidade despertará mais amorosa  
 ao lado das harmonias que amanhecem.  
 (Carphentier, 2012 p. 93-94)

O poema é uma celebração lírica do Clube da cidade, espaço de lazer, memória, convivência e transcendência estética. Como em outros textos do autor, o ambiente urbano é transfigurado poeticamente por meio de metáforas intensas, imagéticas e espirituais, que não apenas descrevem o lugar, mas o elevam a símbolo da experiência humana compartilhada. Pelo menos oito metáforas podem ser analisadas com base na teoria clássica aristotélica, que entende a metáfora como a transposição de sentido entre domínios distintos por analogia ou semelhança, sendo um modo de conhecer, emocionar e organizar a realidade poética, como vemos no Quadro 1 a seguir:

Metáfora	Comentário
<b>“A cidade gosta do Clube, / ama seus braços de domingo”</b>	A cidade é personificada como uma entidade viva e sensível, que “ama o Clube” como se este fosse um corpo: com “braços”, “peito” e “sorriso”. Aqui temos uma metáfora orgânica e relacional. O Clube assume a forma de um corpo amado, com gestos acolhedores (os “braços de domingo”), afeto (o “peito de música”) e alegria (“sorriso de piscina”). Essa transposição transforma o espaço físico em sujeito de afeto e comunhão, mostrando o Clube como extensão emocional da cidade e de seus habitantes.
<b>“Extingue a semanal cota de tédio, / e a descansa assim indo de corpo em corpo / e a renova então indo de alma em alma”.</b>	O tédio é tratado como uma “cota”, uma porção que se acumula e precisa ser consumida ou esvaziada. O Clube aqui cumpre função catártica e regeneradora: elimina o peso da rotina e renova o espírito. A metáfora espacializa a alma: ela é tocada, percorrida, como os corpos no Clube. Assim, o lazer não é superficial, mas uma experiência transformadora da interioridade.
<b>“Os valetes são rostos que partiram”.</b>	As cartas do baralho se tornam repositórios de memória, e os “valetes” figuram como rostos de mortos ou ausentes. Essa é uma metáfora temporal, que associa o jogo à história. Jogar cartas no Clube é como invocar os fantasmas do passado. A memória afetiva dos fundadores permanece como uma presença invisível, humanizando os objetos e dando espessura emocional ao lazer.

<p>“Crianças levantam a água da piscina / <b>numa chuva invertida da terra para o céu</b>”.</p>	<p>A brincadeira infantil é vista como uma inversão do ciclo natural da chuva. Essa imagem reencanta a ação cotidiana. Ao transformar a água jogada ao ar em “chuva invertida”, o poema sugere que as crianças participam da criação do mundo, injetando leveza e mistério ao espaço. É uma metáfora que comunica pureza, poesia e celebração da infância.</p>
<p>“O meio-dia cobrirá como uma bênção / <b>o telhado de pombos do ginásio</b>”.</p>	<p>A luz solar é comparada a uma bênção litúrgica, e o ginásio, a um altar ou templo vivo. Há aqui uma sacralização do cotidiano. O Clube se torna espaço de comunhão sagrada, não religiosa no sentido estrito, mas espiritual: um lugar em que se vivem intensamente as pequenas epifanias da vida, como a alegria de vencer, o contato com a natureza, o convívio com os outros.</p>
<p>“<b> vinte boleros que santificaram as tristezas</b> / no altíssimo júbilo”.</p>	<p>O bolero é elevado à condição de rito sagrado, capaz de “santificar” a tristeza. A música aqui adquire função redentora, como na tradição bíblica e aristotélica da catarse. O bolero, gênero marcado por paixão e dor, é também caminho de cura e revelação. A dança no Clube não é mero entretenimento, mas liturgia do amor e da memória.</p>
<p>“<b>A noturna aleluia que ecoa pelo Clube.</b>”</p>	<p>A noite é povoada de uma “aleluia”, cântico de louvor, ligado à música e à experiência amorosa. Essa metáfora eleva a festa a um plano místico: o abraço dos casais torna-se uma oração noturna, um louvor dançado. É o momento em que a vida afetiva, a arte e a fé se fundem.</p>
<p>“<b>A cidade despertará mais amorosa / ao lado das harmonias que amanhecem.</b>”</p>	<p>A cidade desperta “ao lado das harmonias”, como se a música pudesse acompanhá-la na aurora. Essa imagem conclui o poema com a ideia de que o amor, a música e o convívio vividos no Clube transbordam para o cotidiano urbano, influenciando o modo como se vive, ama e sonha. O Clube é um repositório de beleza e transformação, irradiando para além de seus muros.</p>

Quadro 1 – Metáforas sobre o Clube da cidade.

Fonte: A Pesquisadora.

Como podemos perceber, “Piscina e bolero” é um poema que, por meio de metáforas sensíveis e espirituais, reconstrói o Clube da cidade como um espaço total da experiência humana: corpo e alma se tocam no lazer, memória e afeto permeiam o jogo, fé e arte se entrelaçam na dança e na música, infância, amor e comunhão são reencenados como celebrações da vida.

Os clubes sociais ocupam um lugar emblemático na história das cidades brasileiras, especialmente entre os séculos XIX e XX. Surgidos como espaços de sociabilidade da elite urbana, os clubes se consolidaram como centros de lazer, esporte e



cultura. Neles, famílias inteiras passavam os fins de semana, celebravam festas, bailes e eventos cívicos, tecendo vínculos afetivos e comunitários. Além de serem locais de recreação, os clubes refletiam a estratificação social, a modernização dos costumes e as transformações urbanas. Com o tempo, abriram-se a novos públicos, reinventando-se frente às mudanças culturais e econômicas das cidades. Ainda hoje, guardam memórias coletivas e representam um símbolo da convivência urbana. O Clube, assim como a cidade, é visto como organismo vivo, um templo laico onde a existência se sublima em beleza. Daí o poeta incluí-lo entre os espaços gozosos das cidades.

### 3.3 Metáforas da dor em espaços dolorosos

Na tradição católica, os *espaços dolorosos* são lugares ou momentos marcados pelo sofrimento, penitência e compaixão, associados à Paixão de Cristo e à dor da Virgem Maria. Esses espaços têm função devocional e pedagógica, convidando o fiel à meditação sobre o sacrifício, o pecado e a redenção. Entre os principais exemplos estão: a *via crucis* (ou via-sacra): composta por catorze estações que representam os passos de Jesus rumo ao Calvário. Cada estação é um espaço simbólico de dor, mas também de fé e esperança; os santuários de peregrinação penitencial: como Fátima, Lourdes ou Aparecida, que acolhem promessas, sacrifícios e orações de súplica e agradecimento, muitas vezes ligados ao sofrimento humano; as sete Dores de Maria: uma devoção que relembra episódios da vida da Virgem marcados pela dor, como a fuga para o Egito, a perda de Jesus no templo e sua presença ao pé da cruz. Esses espaços, físicos ou simbólicos, têm uma função de ressignificação do sofrimento, oferecendo ao fiel um caminho espiritual de empatia com a dor de Cristo e da humanidade. São, portanto, espaços de interiorização, expiação e busca de sentido diante do sofrimento.

Adaptados metaforicamente por Carphentier, os espaços dolorosos permeiam os ambientes das ruas, dos hospitais, da delegacia de polícia, da penitenciária, da favela, das filas, dos engarrafamentos, do instituto médico legal, dos incêndios, dos asilos, das inundações, dos velórios. Ao produzir o seu edifício metafórico das dores, Carphentier advoga que “somos mais parecidos no sofrimento do que na felicidade” (Carphentier, 2012, p. 103). E explicita que as cidades são “os territórios visíveis das dores coletivas”, e por isso convida o leitor a visitar, em companhia do poeta flâneur, esses conhecidos

espaços de dor. No Quadro 2, a seguir, desempacoto as metáforas relativas aos espaços dolorosos.

Espaço “doloroso”	Metáfora	Derivas de sentido da metáfora
As ruas da cidade	<b>“Passarelas da vida”</b> (Carphentier, 2002, p. 105)	O espaço urbano é um cenário onde se desfilam não apenas vaidades e aparências, mas, sobretudo, as dores humanas. Ao comparar as ruas a passarelas, o flâneur sugere que nelas se encena, diariamente, o espetáculo da existência. Não um desfile glamuroso, mas um cortejo de solidões, lutas e esperanças. Cada transeunte carrega sua própria história, e o asfalto torna-se palco das desigualdades, das ausências, dos cansaços visíveis nos passos apressados ou arrastados. Nesse sentido, a cidade se revela como vitrine das fragilidades humanas, onde a dor se exhibe sem luxo, em gestos comuns, em olhares perdidos, em silêncios que falam. A metáfora, portanto, ilumina a dimensão trágica do cotidiano urbano, fazendo da rua não só um lugar de passagem, mas um espelho coletivo da condição humana.
O hospital	<b>“Acampamento das dores”</b> (Carphentier, 2002, p. 109)	A metáfora traduz com força poética a experiência coletiva do sofrimento humano concentrado em um mesmo espaço. Ao utilizar a imagem de um “acampamento”, o flâneur evoca a ideia de transitoriedade, precariedade e agrupamento de corpos em situação de emergência. Nesse campo provisório, as dores se reúnem, convivem e se expõem – dores físicas, emocionais, existenciais. O hospital deixa de ser apenas um lugar de cura técnica e se torna território simbólico onde a fragilidade da vida se revela em sua forma mais crua. A metáfora transforma o espaço hospitalar em uma geografia da dor partilhada, em que cada leito é uma tenda de espera, cada corredor um campo de batalhas silenciosas. Assim, Carphentier nos faz ver o hospital não só como instituição, mas como um retrato coletivo da condição humana diante do limite.
A delegacia	<b>“Território das queixas”</b> (Carphentier, 2002, p. 111)	A metáfora confere às delegacias um caráter geográfico simbólico, onde se concentram vozes feridas, narrativas de injustiça, medo e revolta. São territórios marcados pela linguagem da dor e do conflito, onde a queixa, mais que um procedimento legal, é o grito de quem teve a ordem da vida violada. Cada boletim registrado carrega uma história de perda, desamparo ou resistência, e o espaço da delegacia se converte em um arquivo vivo da violência urbana e das tensões sociais. Ao nomeá-las assim, Carphentier revela que as delegacias não são apenas instituições do Estado, mas zonas de fricção entre o sujeito e a lei, entre o trauma e a tentativa de reparação. São, portanto, territórios da palavra ferida.

A penitenciária	<b>“Úlcera geral de ferro”</b> (Carphentier, 2002, p. 112)	A metáfora contém intensa carga crítica e simbólica. A imagem da “úlceras” sugere uma ferida aberta, dolorosa e purulenta, algo que corrói de dentro, revelando uma doença profunda no corpo social. Ao qualificá-la como “de ferro”, o poeta associa essa ferida à rigidez, à clausura e à violência institucionalizada. A penitenciária, assim, aparece não apenas como lugar de reclusão, mas como sintoma visível de uma sociedade enferma, marcada pela exclusão e pelo fracasso em lidar com suas próprias contradições. É uma chaga metálica, enraizada na estrutura urbana e social, que não cicatriza, um espaço onde a dor se cristaliza e se repete. Carphentier transforma o cárcere em emblema do sofrimento coletivo e da degradação humana sob o peso do controle e da indiferença.
A favela	<b>“As ladeiras do exílio”</b> (Carphentier, 2002, p. 113)	Esta metáfora pungente articula geografia e exclusão social. A “ladeira” sugere o esforço contínuo, a inclinação íngreme da vida marcada pela dificuldade e pelo desequilíbrio. Já o “exílio” remete ao afastamento forçado, à condição de quem vive à margem, fora do centro de decisões e direitos. Assim, a favela é apresentada como um território elevado não por privilégio, mas por abandono, um lugar onde se habita longe do olhar do Estado, da justiça e da igualdade. Cada subida é também uma metáfora da resistência: corpos que persistem apesar da precariedade, vozes que ecoam mesmo em silêncio. Com essa imagem, Carphentier denuncia a segregação urbana e transforma a paisagem da favela em símbolo da luta cotidiana de quem vive o exílio dentro da própria cidade.
As filas	<b>“A forma mais sutil de genocídio”</b> (Carphentier, 2002, p. 105)	A metáfora é uma denúncia contundente disfarçada de ironia amarga. Ao associar a fila – símbolo do cotidiano burocrático e da espera passiva – ao genocídio, o poeta revela o impacto devastador das violências lentas, silenciosas e normalizadas. Nessas filas, de hospitais, de auxílio, de comida ou de emprego, vidas são desgastadas pela negligência, pelo descaso e pela desigualdade estrutural. O genocídio aqui não é imediato, mas contínuo e institucional: mata aos poucos, por omissão. A metáfora desvela como o tempo roubado, a esperança adiada e a dignidade negada também são formas de morte. Carphentier transforma a imagem banal da fila em símbolo trágico da exclusão, mostrando que, em certas realidades, esperar é sangrar sem ferida visível.
O engarrafamento	<b>“Não somos mais que esperas algemadas”</b> (Carphentier, 2002, p. 115)	A metáfora revela com força poética a condição de aprisionamento contemporâneo nos espaços urbanos. Ao fundir “espera” com “algemas”, o poeta denuncia uma imobilidade forçada, em que o sujeito se torna refém do tempo perdido, do progresso emperrado e da lógica desumana das metrópoles. Não se trata apenas de trânsito,

		mas de uma existência atravancada, contida, privada de fluxo e liberdade. A cidade, que deveria ser lugar de movimento e encontro, torna-se uma cela a céu aberto, onde corpos e vidas se comprimem na lentidão. Assim, Carphentier transforma o cotidiano urbano em metáfora de um cativeiro moderno, onde a espera não é opção, mas destino imposto.
O instituto médico-legal	<b>“Bisturis que sondam os adeuses”</b> (Carphentier, 2002, p. 117)	A metáfora é de uma delicadeza brutal. Ao unir a frieza do instrumento cirúrgico — o bisturi — com a carga emocional da palavra “adeuses”, o poeta transforma o ato técnico da necropsia em um gesto quase ritual de despedida. Os bisturis não cortam apenas tecidos; investigam silêncios, encerram histórias, desvelam a face última da existência. O IML, espaço geralmente associado à dor, à violência e à frieza burocrática da morte, é aqui poeticamente ressignificado como lugar onde se tenta compreender o fim, onde a ciência toca os vestígios do que já foi vida. Assim, Carphentier oferece uma imagem tocante e ética da morte: uma busca respeitosa pelos traços finais de quem partiu.
O incêndio	<b>“Voz das chamas e cinzas”</b> (Carphentier, 2002, p. 118)	A metáfora recria uma tragédia urbana. Ao atribuir voz ao fogo e aos restos que ele deixa — as chamas e as cinzas — o poeta sugere que o incêndio não é apenas destruição material, mas uma manifestação que fala, que denuncia, que grita silenciosamente o abandono, o descaso ou a fúria contida. As chamas anunciam o caos, enquanto as cinzas narram o que restou, como vestígios de uma perda. A cidade, diante do fogo, torna-se vulnerável, revelando suas feridas e seus limites. Com essa imagem, Carphentier transforma a devastação em linguagem, fazendo do incêndio não apenas um evento, mas um discurso ardente da dor e da memória.
O asilo	<b>“Estação da saudade”</b> (Carphentier, 2002, p. 120)	A metáfora confere ao espaço um caráter poético e melancólico, transformando-o em um lugar de espera e lembrança. A “estação” sugere um ponto de passagem, um local onde se aguardam partidas e chegadas, mas também onde o tempo parece suspenso, marcado pela ausência e pelo silêncio. Ao associar o asilo à “saudade”, o poeta enfatiza a condição dos idosos que vivem ali, muitas vezes distantes de suas famílias e de seus próprios passados. O asilo, assim, torna-se um espaço onde o presente se mistura à memória, e onde a nostalgia e a solidão se fazem presentes como companheiras constantes. Carphentier, com essa metáfora, sensibiliza para a experiência humana do envelhecimento e da separação, revelando o asilo como um território afetivo e existencial.
		A metáfora atribui às águas uma vontade própria e um caráter contestador. Ao chamar as águas de “rebeladas”, o poeta personifica a

A inundação	<b>“As águas rebeladas”</b> (Carphentier, 2002, p. 122)	força natural que escapa ao controle humano, transformando a inundação em uma insurgência contra a ordem urbana estabelecida. Essa imagem revela a tensão entre a cidade e a natureza, evidenciando a fragilidade das construções humanas diante do poder dos elementos. As águas, ao se rebelarem, denunciam também as falhas sociais e ambientais que agravam o impacto das enchentes, como a ocupação desordenada e a negligência institucional. Com essa metáfora, Carphentier não apenas descreve o fenômeno natural, mas evoca um chamado de alerta, uma voz de resistência que rompe o silêncio da paisagem urbana.
O velório	<b>“O corpo todo que a morte cobriu de sono”</b> (Carphentier, 2002, p. 124)	Ao comparar a morte a um sono que cobre o corpo inteiro, o poeta suaviza a dureza do fim, conferindo-lhe uma dimensão tranquila e quase repousante. Essa figura poética evoca a ideia de descanso final, um estado silencioso em que a vida se aquieta, preparando-se para a despedida. O velório, então, torna-se um espaço de transição onde o sono da morte é testemunhado, convidando ao respeito, à reflexão e à reverência. Carphentier transforma o momento doloroso da perda em uma cena de paz e dignidade, dando voz à delicadeza do silêncio que envolve o corpo ausente.

Quadro 2 – Metáforas de dor em espaços dolorosos.

Fonte: A Pesquisadora.

Os espaços mapeados pelo poeta flâneur, ruas, hospitais, delegacia, penitenciária, favela, filas, engarrafamentos, IML, incêndios, asilos, inundações, velórios – compõem uma geografia urbana da dor, lugares onde o corpo e a dignidade humana frequentemente são testados, atravessados por experiências de sofrimento, exclusão, violência ou abandono. Esses espaços são marcados por uma presença constante da fragilidade humana, seja pelo adoecimento, pelo controle estatal, pela pobreza, pela morte ou pela solidão. Na obra de Carphentier, essas realidades não são descritas de forma direta e crua, mas sim por meio de requintadas metáforas, como quando o asilo é a “estação da saudade”, ou o corpo no velório é “o corpo todo que a morte cobriu de sono”. Ao lançar mão da metáfora clássica, o poeta mobiliza uma operação poética que transfigura o real sem apagá-lo, conferindo a ele uma camada de sentido simbólico, afetivo e crítico.

A metáfora, nesse contexto, é um recurso que tensiona o visível e o invisível da cidade. Ao invés de nomear o sofrimento de forma direta, ela sugere, insinua, desloca - tornando o leitor cúmplice na produção de sentido. Isso confere uma potência crítica à linguagem: por exemplo, chamar o asilo de “estação da saudade” ativa simultaneamente

a ideia de trânsito, passagem e abandono, mas também carrega uma carga emocional de perda, de ausência familiar, de espera sem retorno.

Assim, a metáfora clássica permite à linguagem literária dar conta do indizível: ela humaniza o que o cotidiano tende a naturalizar ou a ignorar. Ao traduzir a dor urbana em imagens poéticas, Carphentier denuncia sem panfletar, emociona sem melodrama, e oferece ao leitor uma outra forma de olhar para a cidade, com olhos mais atentos, sensíveis e críticos.

### **3.4 Metáforas da glória em espaços gloriosos**

Na tradição católica, os *espaços gloriosos* são aqueles associados à manifestação da presença divina, à experiência da graça e à realização da comunhão entre o humano e o sagrado. Eles não se limitam a locais físicos, mas podem também ser compreendidos como estados espirituais. Ainda assim, ao longo da história da igreja, esses espaços se materializaram em formas concretas – templos, altares, relicários, santuários, entre outros – com o objetivo de traduzir o mistério da glória de Deus em experiências sensíveis.

No plano teológico, o Céu é o espaço glorioso por excelência na fé católica. É concebido como a morada definitiva de Deus, dos anjos e dos santos. Ali, segundo a doutrina, os justos gozam da visão beatífica, a plena contemplação de Deus, livre da dor, da morte e do pecado. A liturgia e a espiritualidade católicas frequentemente fazem alusão ao Céu como a “Pátria definitiva”, onde se realiza a comunhão perfeita.

A igreja (templo) é chamada de “Casa de Deus” e representa na terra uma antecipação do Céu. Em sua arquitetura e simbolismo, a igreja católica estrutura-se como espaço glorioso: o altar, o sacrário, as abóbadas, a luz filtrada pelas vidraças, tudo aponta para a glória do divino. O altar, em especial, é o lugar da Eucaristia, centro da vida cristã, onde Cristo se faz presente de modo real.

Lugares como Fátima, Lourdes, Aparecida, entre outros, são considerados espaços gloriosos por serem locais de aparições ou manifestações extraordinárias da Virgem Maria ou de milagres. Ali, muitos fiéis relatam experiências espirituais profundas, curas e conversões. Esses santuários se tornam pontos de encontro entre o sagrado e o humano, carregados de simbolismo e devoção.

Os túmulos de mártires e santos, as relíquias, as catacumbas ou os sepulcros dentro de igrejas são vistos como espaços gloriosos, pois remetem à vitória da vida sobre a morte,

à santidade e à continuidade da igreja no tempo. Há uma glorificação da carne que foi fiel até o fim, como expressão da esperança cristã na ressurreição. No plano espiritual, o conceito de “glorificação” se aplica também ao corpo ressuscitado, como se afirma no Credo: “creio na ressurreição da carne”. Na liturgia, essa glória futura é celebrada de forma simbólica e sensorial. A liturgia da Páscoa, por exemplo, está impregnada de elementos que evocam a glória do Ressuscitado: luz, canto, perfume, som de sinos, incenso, etc.

A iconografia, a música sacra, os vitrais, os afrescos, tudo na arte sacra católica busca expressar a glória de Deus. São espaços visuais ou sonoros onde o fiel é elevado ao mistério, ao encantamento da fé, e convidado à contemplação. Em síntese, os espaços gloriosos na tradição católica são interfaces entre o tempo e a eternidade, entre o mundo visível e o invisível. Eles afirmam que a presença de Deus pode ser sentida, celebrada e vislumbrada já nesta vida, mesmo que de maneira parcial, em preparação para a plenitude prometida no Reino dos Céus.

Em *Contemplação das cidades*, Carphentier estende a concepção de espaços gloriosos da cidade à academia de letras, quermesse, ermida, catedral, batismo, confirmação, ordenação, matrimônio, procissão, novena, missa, via-sacra. Segundo o poeta, “a cidade se ilumina e se expande nos espaços de glorificação, nos movimentos de louvor que se verificam nos templos, nas ruas, nas instituições sagradas, na maior evidência da vida sacramental” (Carphentier, 2012, p. 127). A seguir as metáforas com as quais o poeta veste esses espaços.

Espaço “glorioso”	Metáfora	Derivas de sentido da metáfora
A Academia de Letras	<b>“As cadeiras da vigília”</b> (Carphentier, 2012, p. 129)	O poeta ressignifica a Academia de Letras como um espaço de presença viva e inquieta, afastando-se da ideia de imobilidade associada à tradição. O poeta sugere que os ocupantes dessas cadeiras não estão apenas guardando a memória literária, mas atuando como sentinelas da ética, da linguagem e do sonho coletivo. Os escritores são vistos como figuras que transcendem seus próprios livros, deixando rastros que iluminam, germinam e evocam memória. A metáfora transforma as cadeiras acadêmicas não em tronos de vaidade, mas em postos de vigília ativa, onde a literatura é ação espiritual e política, e os “escolhidos das Letras” tornam-se agentes de inquietação e esperança.
		A metáfora revela a fusão entre o sagrado e o popular. A “oração geral” sugere uma religiosidade coletiva, difusa, que se espalha pela cidade; já o fato de ela estar “rindo”

A quermesse	<b>“Uma oração geral anda rindo nas ruas”</b> (Carphentier, 2012, p. 131)	confere à fé um tom de alegria, irreverência e corporeidade. O poeta desloca a oração do espaço contido da igreja para o espaço aberto da rua, transformando a devoção em celebração comunitária, viva, festiva e corporal. Ao invés de uma fé silenciosa e recolhida, a quermesse encarna uma espiritualidade popular que se expressa em cores, comidas, danças e risos, uma religião que pulsa com o cotidiano e os afetos. É uma imagem que sintetiza bem a ambiguidade entre o sagrado e o profano, tão presente nas festas populares brasileiras: uma oração que caminha, que sorri, que vive entre o povo.
A ermida	<b>“Igrejinha pousada na montanha”</b> (Carphentier, 2012, p. 132)	A metáfora evoca uma imagem de leveza, recolhimento e elevação espiritual. Ao empregar o verbo “pousada”, o poeta sugere que a ermida, pequena capela isolada, não está fincada com rigidez, mas sim assentada com delicadeza, como um pássaro suavemente pousado sobre a vastidão do mundo. Essa imagem transmite a ideia de um sagrado íntimo e silencioso, longe das multidões, que se insinua suavemente na paisagem natural, fundindo o divino com o ambiente. A montanha, tradicional símbolo de transcendência, reforça o aspecto de ascensão espiritual, enquanto a “igrejinha”, diminutivo afetivo, indica uma fé desprentensiva, modesta, mais voltada à contemplação do que à ostentação religiosa.
A catedral	<b>“Toda catedral é madona de pedras”</b> (Carphentier, 2012, p. 134)	A metáfora funde dois ícones do imaginário católico: a catedral, grandiosa e arquitetônica, e a madona, figura da Virgem Maria, símbolo de acolhimento, pureza e maternidade. Ao dizer que a catedral é uma “madona de pedras”, o poeta humaniza a construção, atribuindo-lhe traços femininos e maternos, como se ela envolvesse e acolhesse os fiéis com ternura silenciosa. A rigidez da pedra se suaviza na imagem da madona, sugerindo que a grandeza da catedral não está apenas em sua imponente física, mas em sua capacidade de proteger, nutrir e inspirar devoção, como uma mãe. É uma metáfora que espiritualiza a arquitetura e feminiliza o sagrado, revelando a catedral como presença viva, amorosa e intercessora no mundo.
O batismo	<b>“Famílias festejaram os novos cidadãos / da cidade de Deus na cidade dos homens”</b> (Carphentier, 2012, p. 135)	A metáfora traduz a experiência do batismo católico, sinalizando o ingresso espiritual dos batizados – geralmente crianças – na “cidade de Deus”, expressão que remete à comunidade eclesial e à promessa da vida eterna. Ao mesmo tempo, o verso reconhece que esse rito sagrado ocorre no espaço concreto e imperfeito da “cidade dos homens”, ou seja, no mundo terreno, marcado por suas contradições. A imagem sugere, portanto, uma tensão entre o sagrado e o profano, entre o ideal divino e a realidade



		humana, celebrando o batismo como um elo simbólico entre esses dois domínios.
A confirmação	<b>“Um sacramento nos arma cavaleiros / para o combate no âmago das trevas”</b> (Carphentier, 2012, p. 136)	A metáfora refere-se ao sacramento da Confirmação como um rito de fortalecimento espiritual. Ao dizer que o sacramento “arma cavaleiros”, o poeta evoca a imagem medieval do guerreiro investido com honra e missão, sugerindo que o crismado recebe não apenas a fé, mas também a coragem e a responsabilidade de lutar contra o mal, “o âmago das trevas”. Trata-se de uma metáfora que conjuga espiritualidade e combate ético, apresentando o cristão como alguém convocado a resistir às forças da escuridão no mundo, armado com os dons do Espírito.
A ordenação	<b>“É a palavra a rede e o teu cajado, / pastor das águas, vales e desertos”</b> (Carphentier, 2012, p. 137)	A metáfora associa a ordenação sacerdotal à figura do pastor-missionário, cuja principal ferramenta é a palavra, comparada tanto à rede do pescador, que atrai e reúne, quanto ao cajado do pastor, que guia e protege. Ao chamar o ordenado de “pastor das águas, vales e desertos”, o poema sugere que sua missão é ampla e desafiadora, estendendo-se por todos os territórios da vida humana, sejam férteis (águas e vales) ou áridos (desertos). A metáfora ressalta o papel do sacerdote como guia espiritual em todos os contextos, munido da palavra como instrumento de salvação.
O matrimônio	<b>“Alegra-se a cidade com fundação de mais um templo, / doméstico altar com seu rito cotidiano”</b> (Carphentier, 2012, p. 138)	A metáfora traduz poeticamente o matrimônio católico como a construção de um “templo” no seio da sociedade. O lar é comparado a um altar sagrado, onde se celebra diariamente o amor, o cuidado e a fidelidade, os “ritos cotidianos” da vida a dois. Ao dizer que a cidade se alegra, o verso sugere que o casamento não é apenas um ato privado, mas também uma celebração comunitária que fortalece o tecido social e espiritual da comunidade. Trata-se de uma visão sacramental do matrimônio como espaço sagrado vivido no ordinário.
A procissão	<b>“Braços e devoções na tarde me carregam, / tensos como os que vi lançando as redes”</b> (Carphentier, 2012, p. 139)	A metáfora evoca a procissão como um ato coletivo de fé intensa e esforço físico. Os “braços e devoções” remetem aos fiéis que carregam imagens sagradas, guiados por fervor e sacrifício, comparados a pescadores lançando redes – imagem bíblica recorrente, associada à missão apostólica. A tensão dos corpos revela a entrega total, tanto espiritual quanto corporal, que marca essas manifestações públicas de fé. O poeta sugere, assim, que a procissão é um gesto de evangelização e comunhão, carregado de esforço, esperança e tradição.
		A metáfora confere uma dimensão cósmica à prática da novena, transformando o terço, objeto simples e cotidiano, em constelação de fé. As “contas rezadas” tornam-se “pequenos astros”, sugerindo que cada oração ilumina e

A novena	<b>“Eis o terço: contas rezadas são pequenos astros / que um céu sustentam entre sofridas mãos”</b> (Carphentier, 2012, p. 141)	sustenta um “céu”, ou seja, uma esperança espiritual, uma ligação com o divino. As “sofridas mãos” indicam que essa fé nasce da dor e da perseverança, revelando a devoção popular como força silenciosa que mantém vivo o sagrado no mundo. Trata-se de uma metáfora de ternura e resistência.
A missa	<b>“A cátedra de Deus”</b> (Carphentier, 2012, p. 143)	A metáfora confere à celebração litúrgica um caráter de ensinamento supremo. A palavra “cátedra” remete ao assento do mestre, símbolo de autoridade e transmissão de saber, especialmente na tradição eclesial, em que a “cátedra” do bispo representa sua missão de ensinar. Ao dizer que a missa é “a cátedra de Deus”, a metáfora destaca que, naquele momento, é o próprio Deus quem ensina, orienta e alimenta espiritualmente os fiéis, por meio da Palavra e da Eucaristia. É uma imagem que eleva a missa a um espaço de revelação e formação divina.
A via-sacra	<b>“Vem a cidade andar nos passos da paixão”</b> (Carphentier, 2012, p. 144)	A metáfora representa a Via-Sacra como uma experiência coletiva de comunhão com o sofrimento de Cristo. Ao afirmar que “a cidade” caminha, o verso sugere que não apenas os indivíduos, mas o espaço urbano como um todo se mobiliza e se transforma, incorporando os passos da paixão. É como se o percurso sagrado se derramasse sobre as ruas, fazendo com que o drama espiritual ultrapasse os limites do templo e penetre o cotidiano. A metáfora expressa, assim, a força ritual da fé que envolve a comunidade inteira no mistério do sofrimento Redentor.

Quadro 3 – Metáforas de glória em espaços gloriosos.

Fonte: A Pesquisadora.

O Quadro demonstra como os espaços gloriosos da cidade revisitados pelo poeta flâneur são revestidos de lirismo e sacralidade por meio de metáforas clássicas que conferem a esses espaços e ritos uma dimensão simbólica e espiritual. Carphentier lança mão de imagens elevadas, inspiradas na tradição retórica e religiosa, para poetizar o cotidiano urbano. A metáfora clássica, nesse contexto, torna-se um instrumento de transfiguração simbólica, capaz de revelar o sagrado no ordinário. Assim, ele funde elementos da cultura popular, da tradição católica e da vida urbana num mesmo tecido poético. Por exemplo, a academia de Letras é retratada como um templo da palavra e da memória, espaço da permanência e do legado, uma espécie de altar da cultura; a quermesse é vista como celebração comunitária que une o profano e o sagrado, com cheiro de comida, jogos e música, mas também marcada por devoção e alegria coletiva; a ermida é chamada de “igrejinha pousada na montanha”, imagem que evoca delicadeza, isolamento e proteção, como se a fé ali repousasse entre o céu e a terra; a catedral é

metaforizada como “madona de pedras”, atribuindo à construção arquitetônica a aura de uma figura maternal e sagrada, expressão da fé erguida em forma monumental.

Essa tessitura de metáforas mostra como Carphentier usa os moldes clássicos, muitas vezes inspirados na tradição bíblica, na poesia sacra e nos ideais da retórica antiga, para elevá-los poeticamente, reinterpretando a cidade não só como lugar de cimento e trânsito, mas como cenário de transcendência e memória coletiva. A metáfora clássica, portanto, é o eixo poético que sustenta sua visão de mundo: um mundo em que o cotidiano urbano pode ser lido à luz do sagrado, do épico e do eterno.

A metáfora clássica, desde a retórica greco-romana até sua permanência na tradição poética ocidental, é uma forma de nomear o mundo por elevação simbólica. A relação de semelhança estabelecida pela metáfora tende à solenidade e à nobreza da forma: ela busca não apenas descrever, mas transfigurar o objeto nomeado, inscrevendo-o numa ordem superior de sentido, porque se afasta da banalidade da linguagem ordinária (Aristóteles, 1973).

Essa tradição se prolonga na cultura judaico-cristã, que associa o visível ao invisível, o terreno ao celeste. É nesse horizonte que se inscreve a obra lírica de Max Carphentier, sobretudo em seus poemas sobre os *espaços gloriosos* da cidade, nos quais a metáfora clássica se torna o eixo estruturante da linguagem poética. Esses espaços, como a catedral, a ermida, o batismo, a confirmação, a procissão, a missa, entre outros, não são apenas descritos, mas interpretados poeticamente como manifestações do sagrado no cotidiano urbano.

É o que vimos na metáfora da catedral como “madona de pedras”. A construção arquitetônica é alçada à condição de figura maternal e espiritual, retomando a imagem da Virgem Maria como matriz da fé. Trata-se de uma metáfora clássica em sua essência: enobrece o espaço físico conferindo-lhe aura simbólica e religiosa. O mesmo ocorre com a imagem do batismo, em que os “novos cidadãos da cidade de Deus na cidade dos homens” são assim nomeados para marcar o duplo pertencimento do sujeito: o terreno e o espiritual. A cidade, espaço secular, é também lugar da graça. A metáfora, aqui, realiza o que Paul Ricoeur define como a capacidade de dizer algo novo ao reorganizar o real por meio da linguagem figurada (Ricoeur, 2000).

Ao tratar da *confirmação*, Carphentier afirma que “um sacramento nos arma cavaleiros para o combate no âmago das trevas”. A imagem do cavaleiro remete à iconografia medieval cristã, em que o fiel é investido de coragem para lutar contra o mal. A metáfora transforma um rito sacramental em cena épica, sugerindo que a experiência

religiosa é também uma luta simbólica. A força da metáfora clássica também se vê na evocação do matrimônio como “fundação de mais um templo, doméstico altar com seu rito cotidiano”. O lar é interpretado como templo, e o cotidiano, como liturgia. O amor conjugal é revestido de solenidade espiritual, forma de elevar a experiência afetiva à dimensão do sagrado. É como se estivéssemos diante de uma comparação, como assinala o pesquisador Heronides Moura:

A metáfora é uma ampliação de nossa capacidade de comparar. A grande diferença é que a metáfora compara coisas muito diferentes, estabelece uma analogia entre elas, e de certa forma as insere numa mesma categoria, criada pela própria metáfora. Ao usarmos aquela metáfora um pouco triste, já citada antes, *O casamento é uma empresa*, nós consideramos que há algumas características comuns, que unem coisas tão distintas, quanto um casamento e uma empresa (Moura, 2012, p. 7).

Moura, como vemos, oferece uma leitura interessante e acessível da metáfora como uma forma ampliada de comparação, que vai além da similitude direta para criar analogias conceituais entre domínios distantes. Ao afirmar que a metáfora “cria uma categoria” ao aproximar elementos distintos, o autor antecipa, em linguagem clara, uma das teses centrais da linguística cognitiva, especialmente de George Lakoff e Mark Johnson: a metáfora como estrutura de pensamento, não apenas figura de linguagem.

No exemplo do lar como sendo um templo, há um deslocamento semântico que produz uma nova forma de compreender o casamento, a partir das lógicas de religiosidade e rituais litúrgicos. Essa comparação não apenas revela algo sobre o casamento na cosmovisão católica, mas também molda a forma como ele é vivido, como se exigisse sacralidade e devoção, tal qual uma organização eclesiástica. A reflexão de Moura, portanto, mostra que a metáfora não apenas comunica algo de maneira mais expressiva, mas cria sentido, ao produzir categorias simbólicas novas.

Essa capacidade de cruzar fronteiras conceituais, comparando o íntimo com o teológico, o humano com o divino, o espiritual com o urbano, é o que permite, por exemplo, que Carpentier descreva a missa como “cátedra de Deus” ou a academia de Letras como “as cadeiras da vigília”: metáforas que, embora se apoiem em diferenças estruturais, criam zonas comuns de significação, abrindo novas formas de ver e sentir o mundo.

Guedelha (2013, p. 109), citando Ricoeur (2000), sublinha os caracteres fundamentais da metáfora aristotélica, ressaltando as relações presentes na metáfora:

necessidade de desvio da linguagem vulgar, empréstimo de um termo “estrangeiro”, substituição de um termo próprio por um termo trópico, contraposição entre sentido próprio e sentido novo e preenchimento de um vazio semântico. Esses caracteres são observáveis em todas as metáforas listadas no Quadro 3. É o caso da metáfora do “padre” como “pastor das águas, vales e desertos”, como segue:

A) *Necessidade de desvio da linguagem vulgar*: o poeta, para descrever o padre e o seu ofício, sente necessidade de marcar a sua mensagem com uma linguagem especial, que se aparte das formas ordinárias de dizer. Por isso, ele busca construir uma linguagem figurada;

B) *Empréstimo de um termo “estrangeiro”*: o termo “pastor” consiste um um empréstimo retirado do campo da pecuária, mais especificamente a ovinocultura, passando a significar em outro campo, o dos ofícios religiosos;

C) *Substituição de um termo próprio por um termo trópico*: o termo trópico é o termo que Aristóteles denomina de “estrangeiro”, tomado por empréstimo. Assim, o termo trópico “pastor das águas, vales e desertos” substitui o termo próprio “padre”;

D) *Contraposição entre sentido próprio e sentido novo*: os procedimentos de empréstimo e substituição acarretam a linguagem figurada, que veicula um sentido novo;

E) *Preenchimento de um vazio semântico*: refere-se à ideia de que, diante de algo que ainda não tem um nome exato, uma forma precisa de ser dito ou compreendido, a metáfora entra como ponte linguística e conceitual. Esse “vazio” surge quando a linguagem literal não dá conta de expressar uma experiência complexa, nova ou subjetiva. A metáfora, então, cria sentido onde ele ainda não estava definido, ampliando o campo do que pode ser dito, sentido e pensado. Essa concepção é muito próxima da defendida por pensadores como Paul Ricoeur, que via a metáfora como um “excedente de visão”, e também Octavio Paz, para quem a metáfora nomeia o que ainda não tem nome. Dessa forma, quando o poeta identifica o padre como “pastor das águas, vales e desertos”, ele diz algo que não teria como ser dito de outra forma, sem perda de conteúdo semântico.

Em síntese, a metáfora clássica em Carpentier não é ornamento, mas estrutura de pensamento e visão do mundo. Ela permite ler os espaços da cidade como teatro do sagrado, onde os ritos, os edifícios e os gestos cotidianos são interpretados como signos de uma realidade mais alta. É por meio dela que o poeta reconcilia o urbano com o divino, o transitório com o eterno, fazendo da cidade um espaço glorioso da linguagem e da fé.

## 4. A METAFORIZAÇÃO DOS TIPOS HUMANOS QUE ESCULPEM A FISIONOMIA DAS CIDADES

Este capítulo explora a metaforização de diversos profissionais que enformam a cidade e também põe em cena aqueles que se convertem em “clamores ambulantes”, os doentes, indigentes, deficientes e marginalizados que perambulam pela cidade, materializando uma grande massa de pessoas invisibilizadas. A base teórica do capítulo é a teoria da metáfora conceptual, proposta por George Lakoff e Mark Johnson (2002).

### 4.1 A teoria da Metáfora Conceptual como “virada paradigmática”

Até a publicação do livro *Metaphors We Live By*, de George Lakoff e Mark Johnson (1980), a metáfora era tradicionalmente vista como uma figura de linguagem. Considerada um recurso de estilo, ela pertencia quase exclusivamente ao campo da poesia e da retórica, sendo encarada como uma forma de linguagem figurada, que desviava da comunicação literal para gerar um efeito estético ou persuasivo, como vimos no capítulo anterior. Nessa visão clássica, a metáfora era superficial, algo que se podia adicionar ou remover de um texto sem alterar fundamentalmente seu significado.

O livro de Lakoff e Johnson foi traduzido para o português no ano de 2002, com o título *Metáforas da vida cotidiana*. Na apresentação, os tradutores aludem ao fato de que ele representou uma “virada paradigmática” nos estudos da metáfora. A grande mudança de paradigma proposta por Lakoff e Johnson é a ideia de que a metáfora não é periférica, mas central ao pensamento humano. Para eles, a metáfora é, acima de tudo, um mecanismo cognitivo. Isso significa que ela não reside apenas na linguagem, mas em nossa própria estrutura mental, determinando como pensamos, raciocinamos e agimos. Ao invés de ser um simples adorno, a metáfora é o alicerce sobre o qual construímos a nossa compreensão de conceitos abstratos:

“Em todos os aspectos da vida [...] definimos nossa realidade em termos de metáforas e então começamos a agir com base nelas. Fazemos inferências, fixamos objetivos, estabelecemos compromissos e executamos planos, tudo na base da estruturação consciente ou inconsciente de nossa experiência por meio de metáforas” (Lakoff & Johnson, 2002, p. 260).

Essa teoria se baseia na noção de que a nossa mente usa experiências e conceitos concretos e corpóreos para dar sentido a realidades mais abstratas ou difíceis de

conceptualizar. O capítulo 3 desta Dissertação demonstrou que, no modelo clássico, de matriz aristotélica, a metáfora era tratada, sobretudo como uma figura de linguagem, restrita ao discurso literário ou retórico; como uma substituição de termos com fins decorativos ou estéticos; como algo secundário, fora do domínio do pensamento lógico e racional. Em contrapartida, a teoria da metáfora conceptual propõe que a metáfora é cognitiva, isto é, estrutura o modo como pensamos, agimos e percebemos o mundo; nossas experiências corporais, sensoriais e culturais moldam sistemas metafóricos que estruturam conceitos abstratos; usamos metáforas para compreender conceitos complexos por meio de domínios mais concretos e familiares.

A partir dessa concepção, os autores da teoria conceptual estabelecem um novo conceito de metáfora, como segue: “A essência da metáfora é compreender e experienciar uma coisa em termos de outra” (Lakoff & Johnson, 2002, p. 47-48). A metáfora, nesse conceito, não é apenas uma figura de linguagem usada para embelezar o discurso, mas um instrumento cognitivo fundamental. Ela permite que uma ideia abstrata, complexa ou pouco tangível seja compreendida através de outra mais concreta ou familiar. Os teóricos afirmam que não apenas *pensamos* metaforicamente, mas vivenciamos o mundo de forma metafórica. Isso quer dizer que a metáfora não está só na linguagem que usamos, mas na forma como percebemos, sentimos e interagimos com o mundo, uma vez que nossas ações são guiadas por estruturas metafóricas profundamente internalizadas e, muitas vezes, inconscientes.

A “virada paradigmática”, portanto, foi: epistemológica, porque a metáfora passou a ser vista como parte da estrutura do pensamento, não apenas uma questão de linguagem; interdisciplinar, porque influenciou áreas como linguística cognitiva, filosofia, psicologia, educação, inteligência artificial, entre outras; revolucionária, porque mostrou que nosso raciocínio está enraizado em estruturas metafóricas, muitas vezes inconscientes, moldadas por nossa experiência corporal e cultural. Assim, a virada paradigmática da teoria da metáfora conceptual está no reconhecimento de que a metáfora não é algo que simplesmente “usamos”, mas algo com que, e por meio do qual, pensamos e agimos. Ela é constitutiva da cognição humana.

A filosofia tradicional, especialmente desde Platão e Descartes, costuma operar com a ideia de que a razão é objetiva, universal e desinteressada, o conhecimento verdadeiro decorre de uma representação fiel da realidade e a linguagem serve apenas para nomear ou descrever o mundo, de forma neutra. Com a metáfora conceptual, passamos a lidar com a noção de que a razão é corpórea, experiencial e metaforicamente

estruturada e de que não pensamos de forma puramente lógica, mas sim por meio de metáforas ancoradas em experiências sensoriais e culturais. Isso coloca em xeque o ideal de uma racionalidade “pura”, afirmando uma razão situada e metafórica. A fenomenologia, especialmente em Merleau-Ponty (1999), já afirmava que o corpo é o centro da experiência do mundo.

A metáfora conceptual reforça essa ideia, ao mostrar que as metáforas conceituais derivam de experiências corporais básicas (como “cima é bom”, “frio é ausência de afeto”, “caminho é vida”). Por exemplo, a metáfora JESUS É O CORDEIRO (Carphentier, 2012, p. 157), recorrente na literatura bíblica, se baseia na experiência concreta das pessoas da época que cuidavam de rebanhos, especialmente ovinos. Assim, a teoria aproxima-se da fenomenologia ao valorizar a corporeidade como base da cognição. Significa que as metáforas conceituais emergem da experiência sensível e corporal no mundo. Ou seja, pensamos a partir do corpo, da percepção e da interação física com o ambiente, o que aproxima esse pensamento da fenomenologia de Merleau-Ponty, que também vê no corpo o fundamento da experiência e do sentido.

A metáfora JESUS É O CORDEIRO tem raízes na vivência cultural e religiosa do sacrifício animal como expiação dos pecados. Para as pessoas da época de Cristo, essa associação era tangível, vivida – os cordeiros eram parte do cotidiano e do ritual. Assim, a metáfora não é arbitrária: ela ganha força exatamente porque parte de uma experiência concreta e encarnada, inscrita na cultura e nos sentidos. Assim, a linguagem metafórica está ancorada no corpo, não apenas na mente abstrata. Isso vai ao encontro da visão fenomenológica, para a qual o corpo não é objeto, mas sujeito da percepção e da significação. Assim, quando o poeta conceptualiza que JESUS É O CORDEIRO, o que está em jogo não é apenas uma comparação poética, mas uma construção de sentido profundamente enraizada no modo como os sujeitos daquela cultura vivenciavam e compreendiam o mundo.

Inegável também é a conexão com o giro linguístico moderno e pós-estruturalismo. A teoria da metáfora conceptual dialoga com pensadores como Nietzsche, Derrida e Foucault, ao sugerir que não há acesso direto à realidade, mas sim uma mediação constante por estruturas linguísticas e culturais; e os conceitos “neutros” da filosofia são frequentemente metafóricos e historicamente condicionados. Nietzsche, por exemplo, afirmou que “a verdade é uma metáfora que se esqueceu que é metáfora”. Lakoff e Johnson (2002) oferecem uma base cognitiva e linguística para essa intuição filosófica, possibilitando entendermos que a teoria conceptual promove, na filosofia, uma



crítica à razão objetiva e desincorporada, uma valorização da corporeidade e da experiência vivida, uma aproximação com fenomenologia, hermenêutica e pós-estruturalismo; uma releitura crítica dos próprios conceitos filosóficos, e uma compreensão ética e política dos efeitos das metáforas.

#### 4.1.1 Relação entre domínios

A metáfora conceptual opera pela projeção de um domínio da realidade sobre outro domínio da realidade, aos quais Lakoff e Johnson (2002) denominam “domínio-alvo” e “domínio-fonte”. O *domínio-alvo* é algo abstrato ou difícil de apreender e explicar. Por exemplo, conceitos como amor, tempo, mente, emoções. Já o domínio-fonte é algo concreto, sensorial, cotidiano, que serve de fonte para a analogia metafórica para iluminar a compreensão. Lilian Ferrari, comentando a conceituação provida por Lakoff e Johnson, explica:

A metáfora é, essencialmente, um mecanismo que envolve a conceptualização de um domínio de experiência em termos de outro. Sendo assim, para cada metáfora, é possível identificar um domínio-fonte e um domínio-alvo. O domínio-fonte envolve propriedades físicas e áreas relativamente concretas da experiência, enquanto o domínio-alvo tende a ser mais abstrato. Em exemplos como “ele tem alta reputação na empresa”; “ele despontou como o ator revelação este ano”; “João tem um cargo relativamente baixo”, o domínio-fonte é a dimensão vertical do espaço físico, e o domínio-alvo é o *status* social (Ferrari, 2011, p. 92).

Nessa fusão de domínios apontada por Ferrari, “O repertório de conhecimentos, informações, concepções que temos relativamente ao domínio-fonte é deslocado para o domínio-alvo” (Guedelha, 2013, p. 149). Nesse sentido, a metáfora conceptual é expressa pela fórmula DOMÍNIO-ALVO É DOMÍNIO-FONTE<sup>2</sup> (Lakoff e Johnson, 2002). A explicação de Guedelha (2013) evidencia que a metáfora conceptual é mais do que uma associação linguística: é um processo de transposição ativa de estruturas cognitivas, em que o domínio-fonte funciona como matriz interpretativa para o domínio-alvo. Isso reforça a ideia de que as metáforas não apenas refletem o pensamento, mas moldam a maneira como pensamos, sentimos e agimos no mundo.

Por essa concepção, ao usar uma metáfora, transferimos não apenas palavras, mas todo um repertório simbólico, histórico, cultural e afetivo de um domínio da realidade para outro. E esse repertório pode ser mapeado, numa atividade que chamamos de

---

<sup>2</sup> Reitera-se que, por questões metodológicas, as metáforas conceptuais são grafadas sempre com maiúsculas.

“mapeamento interdomínios” (Lakoff e Johnson, 2002). Por exemplo, na metáfora DISCUSSÃO É GUERRA, não apenas dizemos “atacar” ou “defender” ideias, mas movimentamos toda a lógica da guerra para o campo da discussão: há vencedores e perdedores; o outro é um “inimigo”; argumentos são armas; o objetivo é derrotar, não dialogar. Isso revela o poder epistemológico e ideológico da metáfora: ela molda como entendemos e nos posicionamos frente a uma experiência. Esse “deslocamento” do repertório do domínio-fonte pode inclusive naturalizar visões de mundo, de forma muitas vezes inconsciente.

Uma metáfora muito explorada por Lakoff e Johnson (2002) é TEMPO É DINHEIRO. Aqui o *domínio-alvo* é o “tempo”, que queremos compreender melhor ou explicar a sua essência. Diante da dificuldade de conceptualizar o elemento o tempo, recorremos ao *domínio-fonte* “dinheiro”. Assim, por meio desta metáfora, carregamos para a ideia de tempo as concepções que temos sobre o dinheiro, ou seja, podemos *gastar*, *investir*, *economizar* ou *perder* tempo. Esta metáfora é uma das mais estudadas na teoria da metáfora conceptual e revela muito sobre como pensamos, agimos e nos organizamos socialmente nas culturas ocidentais modernas. Ela estrutura nossa maneira de compreender o tempo como um recurso econômico, limitado, mensurável e valioso, como se fosse dinheiro. Ou seja, falamos e pensamos o tempo em termos de um bem que pode ser gasto, economizado, investido ou desperdiçado.

Esta metáfora tem implicações culturais e sociais: ela reflete valores típicos de sociedades capitalistas e industrializadas, nas quais eficiência, produtividade e utilitarismo passam a ser critérios centrais na organização da vida cotidiana. O tempo deixa de ser vivido como experiência qualitativa (tempo do lazer, da contemplação, da festa) para ser quantificado e mercantilizado. e atividades “não lucrativas” (como descansar, sonhar, cuidar) podem ser vistas como “desperdício” de tempo, o que revela dimensões éticas e ideológicas da metáfora.

Do ponto de vista filosófico, essa metáfora pode ser criticada por reduzir a pluralidade das experiências temporais a uma lógica mercantil. Pensadores como Walter Benjamin refletem sobre essa alienação do tempo: o tempo se torna abstrato, contínuo, homogêneo, marcado por relógios e cronogramas – o “tempo do capital” (Benjamin, 1985). Isso contrasta com concepções mais antigas, como o tempo cíclico das culturas tradicionais. A teoria da metáfora conceptual também permite imaginar outras formas de pensar o tempo, como: TEMPO É UM FLUXO (“o tempo escorre”, “o rio da vida”); TEMPO É UM CICLO (“tudo volta”, “as estações do ano”); TEMPO É UMA VIAGEM

(“estamos avançando”, “deixando o passado para trás”). Essas metáforas oferecem modos diferentes de conceber a existência, organizar a vida e atribuir sentido à passagem do tempo. Como se vê, a metáfora TEMPO É DINHEIRO mostra como as estruturas metafóricas moldam nossa visão de mundo. Ela revela a valorização do tempo como recurso econômico e influencia profundamente nossos comportamentos, prioridades e até nossas relações pessoais. Refletir sobre essa metáfora nos ajuda a perceber seus efeitos ideológicos e a imaginar modos alternativos de viver o tempo.

Em *Contemplação das cidades*, o poeta nos oferece um número bastante expressivo de metáforas, em que podemos observar a fusão de diferentes domínios, como nos seguintes casos, que explicarei a seguir: OS REBANHOS SÃO FILHOS DOS CAJADOS (Carphentier, 2002, p. 164) e OS RIOS SÃO AS FONTES PEREGRINAS (Carphentier, 2002, p. 166). A primeira metáfora tem como *domínio-alvo* os rebanhos dos tempos bíblicos, revisitados pelo poeta. Mas secundariamente representam grupos de pessoas ou comunidades sob orientação ou liderança. Em contextos religiosos ou sociais, o rebanho pode simbolizar os fiéis, os pobres, os submissos, ou qualquer coletivo que segue um guia ou autoridade.

Já o *domínio-fonte* é a ideia de filiação/família, a relação entre pais e filhos, especialmente aquela marcada pela proteção, cuidado, autoridade e responsabilidade. O cajado é tradicionalmente símbolo do poder pastoral, o instrumento do pastor que guia, corrige e protege o rebanho. Ao dizer que os rebanhos são “filhos” dos cajados, projeta-se sobre a relação pastor-rebanho um modelo de parentalidade. Essa metáfora inverte ou amplia a relação tradicional entre cajado e rebanho. Em vez de o cajado ser apenas instrumento, ele se torna “pai” ou “mãe” simbólico dos rebanhos, revelando que a autoridade (representada pelo cajado) gera, forma ou molda o coletivo. Essa leitura sugere que os rebanhos não apenas são guiados, mas constituídos pela presença do cajado – isto é, da autoridade. A metáfora carrega uma carga afetiva, pois a imagem da filiação remete a cuidado, criação e pertencimento.

A segunda metáfora destacada tem como *domínio-alvo*, OS RIOS SÃO AS FONTES PEREGRINAS, é marcada por uma combinação de lirismo e conceituação geopoética, criando uma imagem dinâmica da natureza. O *domínio-alvo* são os rios, elementos naturais que fluem pelas paisagens e são essenciais para a vida e para a organização de territórios e culturas. A metáfora não descreve os rios apenas como corpos d’água em movimento, mas os reinterpreta liricamente. O *domínio-fonte*, por sua vez, é o ponto de origem da água, o nascimento do rio. Mas quando a fonte é chamada de

“peregrina”, ou seja, uma viajante, andarilha, devota em jornada, temos a construção de um domínio-fonte carregado de humanidade, espiritualidade e movimento consciente.

Ao aplicar o conceito de “peregrinação” (normalmente relacionado a seres humanos, fé e deslocamento com propósito) às fontes dos rios, o poeta humaniza a natureza: os rios tornam-se seres em travessia, vidas líquidas em busca, não mais passivos, mas ativos e intencionais em seu deslocamento. A metáfora projeta sobre os rios uma intencionalidade poética. Eles são vistos como filhos de fontes que caminham, que partem em viagem. Assim, o rio deixa de ser simplesmente o “produto de uma nascente” e passa a ser a própria fonte em movimento, em peregrinação. Isso valoriza não só o percurso do rio, mas a própria ideia de origem como algo que não permanece fixo: a fonte ganha mobilidade, alma, jornada.

Essa visão é compatível com uma perspectiva fenomenológica e simbólica da natureza, muito presente na literatura mística, na ecopoesia e nas cosmologias indígenas, onde rios têm espírito, vida e agência. Em suma, a metáfora OS RIOS SÃO AS FONTES PEREGRINAS desloca a percepção comum sobre os rios, apresentando-os como expressões vivas e andantes de sua origem. O domínio-fonte (peregrinação) imprime ao domínio-alvo (rios) um sentido de movimento sagrado, de trajetória existencial. O resultado é uma metáfora que enriquece a relação entre natureza e humanidade, fundindo geografia com espiritualidade, e conferindo alma ao fluxo das águas.

#### 4.1.2 Metáfora e expressão metafórica

Um dos pontos centrais da teoria da metáfora conceptual é a distinção entre *metáfora* e *expressão metafórica*. Essa diferenciação é fundamental para compreender como as metáforas estruturam não apenas a linguagem, mas também o pensamento humano. Segundo Lakoff e Johnson, o que chamamos de metáfora, em sua forma mais profunda, é um modelo mental – uma estrutura conceitual que permite compreender um domínio da experiência (o chamado domínio-alvo) a partir de outro mais familiar (o domínio-fonte). As *expressões metafóricas*, por sua vez, são manifestações linguísticas concretas desse modelo cognitivo. Guedelha (2013, p.153) discorre sobre a questão, a partir dessa proposição de Lakoff e Johnson:

o termo “metáfora” se refere ao conceito metafórico que existe na mente, ao passo que “expressão metafórica” se refere às expressões linguísticas que verbalizam essas metáforas. Por exemplo: TEMPO É DINHEIRO e DISCUSSÃO É GUERRA são metáforas. Já “poupar tempo” e “arsenal de argumentos” são expressões metafóricas. O *locus* da metáfora (conceito metafórico) é o pensamento, enquanto o *locus* da expressão metafórica é a linguagem. As expressões metafóricas são expressões linguísticas através das quais a metáfora é externada.

Como podemos ver, frases como “poupar tempo”, “investir energia” ou “desperdiçar horas” são expressões metafóricas que verbalizam o conceito subjacente, TEMPO É DINHEIRO, permitindo que ele se torne visível na linguagem.

Essa distinção tem importantes desdobramentos para os estudos linguísticos, literários, filosóficos e pedagógicos, pois reorienta o foco da metáfora como algo intrinsecamente cognitivo, não apenas estilístico. Ao reconhecer essa diferença, pesquisadores dos mais variados campos podem explorar como metáforas estruturam nossas formas de pensar o mundo e não apenas de descrevê-lo. Na verdade, este é um dos pilares teóricos da linguística cognitiva: a ideia de que pensamos metaforicamente e, por isso, falamos metaforicamente. Essa distinção entre conceito e expressão permite analisar não só a linguagem, mas também os próprios modos de compreender a realidade. Nessa perspectiva,

“a língua é secundária, no sentido de que é o mapeamento que sanciona o uso da linguagem e dos padrões de inferência do domínio-fonte para o domínio-alvo. Longe de ser uma questão simplesmente de palavras, o pensamento humano é fortemente metafórico. E as expressões linguísticas só existem porque há metáforas no nosso sistema conceitual” (Guedelha, 2013, p. 153).

Muitas vezes, aquilo que a abordagem clássica chama de metáfora, na teoria conceptual, é apenas a expressão metafórica, que tem uma metáfora na sua base. É possível observarmos isso nas metáforas que analisamos no capítulo 3 desta Dissertação. Por exemplo, quando o poeta, no poema sobre a missa, fala sobre a “**cátedra de Deus**” (Carphentier, 2012, p. 143), não temos aí uma metáfora, em sentido estrito, se estamos manejando a teoria conceptual. Temos, sim, uma *expressão metafórica*. E como toda expressão metafórica, ela atualiza uma determinada metáfora, que subjaz ao seu proferimento. A metáfora, no caso, é DEUS É PROFESSOR/MESTRE, já que o termo “cátedra” remete ao mundo do ensino, especialmente ao ensino superior ou religioso. Historicamente, *cátedra* designava o assento elevado do mestre ou professor em sala de aula, símbolo de autoridade, saber e transmissão de conhecimento. Também está associada à *cátedra episcopal*, ao trono de um bispo, reforçando a relação entre ensino e

autoridade religiosa. Neste caso, a figura de Deus é compreendida em termos do domínio do saber institucionalizado. Deus é metaforicamente colocado na posição de mestre que ensina, instrui, julga e interpreta o mundo e a vida humana. Sua autoridade não é apenas espiritual ou mística, mas também didática, normativa e formadora de consciência.

A metáfora “cátedra de Deus”, ligada à missa, constrói uma imagem na qual Deus ocupa um lugar de supremacia intelectual e moral, como aquele que detém o saber último, e a partir de sua “cátedra”, seu trono ou púlpito sagrado situado na missa, ensina, revela ou impõe verdades ao mundo. A metáfora projeta o esquema de ensino/aprendizagem sobre o campo da experiência religiosa ou espiritual, como se a vida ou a fé fossem uma espécie de sala de aula em que Deus ocupa a posição central do mestre. Nesse contexto, o saber divino é apresentado como norma, doutrina, direção, algo que deve ser acolhido, estudado ou obedecido.

#### 4.1.3 Metáforas ontológicas

As *metáforas ontológicas* são um tipo específico de metáfora conceptual, identificadas por George Lakoff e Mark Johnson (2002), por meio das quais concebemos fenômenos abstratos, experiências, processos ou qualidades como se fossem seres ou entidades. A ontologia é o ramo da filosofia que estuda o ser, a existência, a natureza das coisas. Ao falar em metáforas ontológicas, estamos tratando de construções cognitivas que permitem conceber o que não é físico como se fosse, para que possamos pensar, falar e interagir com isso. Dessa forma, as metáforas ontológicas “Relacionam-se à experiência humana com objetos e substâncias físicas que servem de base para o entendimento de noções abstratas. Atribuímos caracteres humanos e físicos a essas noções, de forma a iluminar a compreensão” (Guedelha, 2013, p. 165).

Guedelha sublinha que “uma forma de metáfora ontológica bem especializada é a *personificação* (entidades, substâncias retratadas tendo PESSOA como domínio de origem) em que entidades não-humanas são dimensionadas como pessoas” (Guedelha, 2013, p. 166). A personificação é, de fato, um tipo especial de metáfora ontológica. Trata-se de uma operação metafórica em que atribuímos características, ações ou intenções humanas a entidades não humanas, como objetos, forças da natureza, conceitos abstratos ou instituições. A personificação parte do princípio das metáforas ontológicas porque transforma entidades abstratas ou impessoais em “seres” com agência, emoção, vontade ou fala. Ou seja, ela “ontologiza” ao dar identidade e subjetividade humana a algo que

originalmente não tem. Isso acontece em *Contemplanção das cidades*, por exemplo, quando o poeta elege doze cidades e dá a elas o *status* de pessoas. São as “cidades da virgem, dos santos, a cidade de Deus” (Carphentier, 2012, p. 175). O quadro 4 a seguir mostra como essas cidades foram “ontologizadas”, portanto tendo “pessoa” como domínio-fonte.

Cidade	Metaforização ontológica
Fátima (Portugal)	<b>“Reza por todos nós rosário eterno, estende seu amém pelos campos do mundo.”</b> (Carphentier, 2002, p. 177)
<b>Comentário:</b> A metáfora atribui à cidade de Fátima características humanas e espirituais: ela reza, intercede, abençoa. Trata-se de uma personificação da cidade como entidade sagrada e materna, cuja santidade se projeta globalmente. Ao transformar Fátima num “rosário eterno” que “reza por todos”, o poeta confere a ela existência viva e ação contínua, elevando-a de lugar geográfico a sujeito espiritual e intercessor universal.	
Aparecida (Brasil)	<b>“A cidade e a virgem se batizam E recebem de Deus o mesmo nome”</b> (Carphentier, 2002, p. 179)
<b>Comentário:</b> Nesta metáfora, o poeta funde a cidade de Aparecida e a figura da Virgem Maria em um só ser simbólico: ambas “se batizam” e “recebem de Deus o mesmo nome”. A cidade adquire existência espiritual, tornando-se quase sagrada ao compartilhar a identidade da padroeira. Essa fusão nomeia a cidade como extensão do divino, onde o espaço urbano se transforma em expressão da fé, e o território é espiritualizado. Trata-se de uma profunda personificação, que eleva Aparecida a entidade viva e devocional, inseparável da presença da Virgem.	
Manaus (Brasil)	<b>“Nos beiradões, cenáculo das garças, Manaus se multiplica e lava os pés De esteios resolutos como apóstolos”</b> (Carphentier, 2002, p. 182)
<b>Comentário:</b> Nesta metáfora ontológica, Manaus é representada como uma entidade viva, quase sagrada, que “lava os pés” de seus esteios — homens e pilares da cidade — comparados a <i>apóstolos</i> . A personificação confere à cidade um papel de humildade e serviço, à semelhança de Cristo no cenáculo, ao mesmo tempo em que espiritualiza o espaço urbano dos <i>beiradões</i> , chamados de “ <i>cenáculo das garças</i> ”. Ao unir natureza, religiosidade e humanidade, Carphentier transforma Manaus em um ser que acolhe, purifica e multiplica a vida em comunhão com seus habitantes e com o sagrado da floresta.	
Madri (Espanha)	<b>“Madri salta das ruas para a paz de um Menino que brinca com seus pais”</b> (Carphentier, 2002, p. 183)
<b>Comentário:</b> Nesta metáfora ontológica, Madri é personificada como um ser em movimento espiritual: ela “salta das ruas”, espaço urbano, cotidiano, talvez tumultuado, para a “ <i>paz de um Menino</i> ”, evocando a figura do Menino Jesus em ambiente familiar e sereno. A cidade, assim, é dotada de intenção e sensibilidade, capaz de buscar e habitar a paz divina e inocente. O poeta transforma Madri em uma entidade viva que transcende sua materialidade e encontra repouso na ternura do sagrado. É uma metáfora que espiritualiza a cidade ao conectá-la à infância, à família e à presença divina.	
Ávila (Espanha)	<b>“Pedras se levantaram da terra e se fizeram abraço para delimitar no mundo um ligar puro”</b> (Carphentier, 2002, p. 185)
<b>Comentário:</b> Nesta metáfora, a cidade de Ávila é construída poeticamente como um corpo vivo que emerge da terra: “ <i>pedras se levantaram</i> ” – não como matéria inerte, mas como agentes com vontade – e “ <i>se fizeram</i>	

<p><i>abraço</i>”, gesto profundamente humano e afetivo. As muralhas da cidade, ao invés de apenas cercar ou proteger, <i>abraçam</i>, significando acolhimento, cuidado e espiritualidade. Assim, Ávila é mais que construção: é gesto, é intenção, é presença. Ao “<i>delimitar no mundo um lugar puro</i>”, a metáfora consagra o espaço urbano como território sagrado, expressão do divino no humano e do humano no divino.</p>	
Lisieux (França)	<p><b>“Lisieux! És toda uma viva catedral Desde as normandas colinas ajoelhadas Aos campanários teus nas nuvens que mais rezam”</b> (Carphentier, 2002, p. 187)</p>
<p><b>Comentário:</b> Nesta metáfora, Lisieux é elevada à condição de ser sagrado e orante: “<i>és toda uma viva catedral</i>”. A cidade não abriga uma catedral – ela é a catedral, viva, pulsante, espiritualizada em sua totalidade. As “<i>colinas ajoelhadas</i>” conferem ao relevo um gesto humano de reverência, enquanto os “<i>campanários nas nuvens que mais rezam</i>” sugerem elevação, transcendência e comunicação com o divino. O poeta transforma Lisieux em um organismo devocional, onde natureza, arquitetura e espiritualidade se fundem numa única entidade viva em oração. É uma metáfora que santifica o território e dissolve os limites entre espaço, fé e existência.</p>	
São Paulo (Brasil)	<p><b>“Negociai com Asfalto o espaço verde, uma ressurreição de rosas nas esquinas, e tocai com cajados mais salubres os vossos carros, mórbidos rebanhos”</b> (Carphentier, 2002, p. 191)</p>
<p><b>Comentário:</b> Nesta metáfora ontológica, São Paulo é representada como uma entidade capaz de agir, dialogar e se transformar. A cidade é interpelada diretamente: “<i>Negociai com Asfalto o espaço verde</i>” – o asfalto, símbolo da urbanização excessiva, é tratado como um agente com quem se pode negociar, enquanto o “<i>espaço verde</i>” representa a natureza e a vida. Fala-se em “<i>ressurreição de rosas nas esquinas</i>”, sugerindo que a cidade tem o poder de reviver o que foi soterrado ou perdido, um apelo à regeneração do urbano. Já os “<i>cajados mais salubres</i>” e os “<i>carros, mórbidos rebanhos</i>” associam o trânsito caótico a um rebanho doente, conduzido por pastores que devem buscar caminhos mais saudáveis. Trata-se de uma metáfora ontológica crítica, que personifica elementos urbanos e convoca a cidade à conversão ecológica, à cura de si mesma</p>	
Assis (Itália)	<p><b>“Estou em ti, Assis, tuas ruas me salvando”</b> (Carphentier, 2002, p. 192)</p>
<p><b>Comentário:</b> Nesta metáfora ontológica, Assis é personificada como uma entidade viva e redentora: “<i>tuas ruas me salvando</i>”. As ruas da cidade não são apenas caminhos físicos, mas agentes de salvação, dotadas de poder espiritual e transformador. Ao dizer “<i>estou em ti</i>”, o poeta estabelece uma relação íntima e quase mística com a cidade, como se habitar Assis fosse habitar um corpo sagrado. A metáfora transforma o espaço urbano em território de acolhimento e cura, refletindo a herança espiritual de São Francisco de Assis e elevando a cidade à condição de lugar de encontro com o divino.</p>	
Lisboa (Portugal)	<p><b>“Na saudade severa desses becos, aprendei com a vigília das guitarras: logo irrompa um ciúme, elas consolam, e eis o fado curador de amores”</b> (Carphentier, 2002, p. 195)</p>
<p><b>Comentário:</b> Nesta metáfora ontológica, Lisboa é evocada como uma entidade sensível e consoladora, cujos becos guardam uma “<i>saudade severa</i>”, sentimento profundo que ganha corpo no espaço urbano. A cidade é dotada de memória e emoção, e as “<i>guitarras em vigília</i>” personificam o som do fado como presença viva, atenta, quase maternal. Quando “<i>irrompe o ciúme</i>”, emoção humana dolorosa, “<i>elas consolam</i>” – as guitarras, e por extensão Lisboa, tornam-se agentes de consolo. O “<i>fado curador de amores</i>” é, assim, a expressão terapêutica da alma lisboeta, fazendo da cidade um ser que sente, acolhe e cura. A metáfora ontológica transforma Lisboa em confidente e curadora das dores do coração.</p>	
Calcutá (Índia)	<p><b>“Calcutá, Calcutá, quantas vezes te mandei meus anjos como Tagore, a pregação do lótus; Gandhi, que fez as lanças se curvarem aos lírios”</b> (Carphentier, 2002, p. 196)</p>
<p><b>Comentário:</b></p>	



Nesta metáfora, Calcutá é apresentada como uma entidade que recebe e acolhe forças espirituais e morais, simbolizadas pelos “ <i>anjos</i> ” enviados pelo poeta. A menção a figuras históricas e espirituais como Tagore e Gandhi reforça a dimensão sagrada e transformadora da cidade. Tagore, com a “ <i>pregação do lótus</i> ”, e Gandhi, que “ <i>fez as lanças se curvarem aos lírios</i> ”, são agentes de paz e resistência espiritual, cujas ações se projetam em Calcutá, tornando-a palco e receptáculo dessa transformação. A cidade, assim, não é mero espaço físico, mas um ser que participa ativamente do embate entre violência e paz, tornando-se símbolo de esperança e redenção	
Cidade do Vaticano (Vaticano)	<b>“Esse barco que chamamos Praça volta feliz trazendo, findo o dia, as almas para a unção da ave-maria”</b> (Carphentier, 2002, p. 198)
<b>Comentário:</b> Nesta metáfora, a Praça do Vaticano é personificada como um “ <i>barco</i> ” vivo, capaz de transportar “ <i>as almas</i> ” ao final do dia para a “ <i>unção da ave-maria</i> ”. O barco simboliza movimento, acolhimento e travessia, sugerindo que a praça é um espaço dinâmico de comunhão espiritual e proteção. Ao associar a Praça a um veículo que conduz as pessoas ao sagrado, o poeta confere ao espaço urbano uma dimensão viva, funcional e profundamente religiosa. Assim, o Vaticano torna-se um organismo que cuida, guia e renova a fé, transformando o espaço físico em experiência espiritual compartilhada.	
A cidade de Deus	<b>“Jerusalém final, irmã do Paraíso, toda a Revelação termina agora em ti”</b> (Carphentier, 2002, p. 206)
<b>Comentário:</b> Nesta metáfora ontológica, a “cidade de Deus”, Jerusalém final, é personificada como uma irmã do Paraíso, estabelecendo uma relação de parentesco sagrado entre o espaço terreno e o celestial. Ao afirmar que “ <i>toda a Revelação termina agora em ti</i> ”, Carphentier confere a Jerusalém um papel de culminância espiritual, ponto final e síntese de toda a história divina e da história de todas as cidades. A cidade deixa de ser um lugar físico comum para tornar-se um ser simbólico, que encerra e realiza o desígnio divino. Essa metáfora eleva Jerusalém a um status ontológico de cidade sagrada definitiva, receptáculo e consumação da promessa divina.	

Quadro 4 – Metáforas ontológicas em *Contemplação das cidades*.

Fonte: A Pesquisadora.

O conjunto de metáforas ontológicas presentes em *Contemplação das cidades*, conforme mostra o Quadro 4, evidencia uma reconfiguração simbólica do espaço urbano, em que as cidades dedicadas à Virgem e aos santos são projetadas como entidades dotadas de agência, vida e intencionalidade espiritual. Carphentier desloca a noção tradicional da cidade como mero espaço físico para concebê-la como sujeito ativo, capaz de orar, acolher, salvar e mediar a experiência do sagrado.

Por meio da personificação e da atribuição de qualidades humanas e transcendentais, as cidades tornam-se locais de manifestação divina, revelando-se como espaços de convergência entre o humano e o transcendente. Essa operação metafórica confere a elas uma dimensão ontológica que ultrapassa a materialidade, instituindo-as como interlocutoras no diálogo entre a fé e o cotidiano. Dessa forma, a obra de Carphentier contribui para a compreensão da espacialidade religiosa ao demonstrar que o espaço urbano pode ser concebido não apenas como cenário passivo, mas como agente ativo na construção da experiência religiosa e simbólica. As metáforas ontológicas

presentes no texto sugerem uma visão integrada do sagrado e do profano, na qual a cidade se torna corpo vivo da tradição devocional, lugar de memória e de esperança.

#### **4.2. Seres que esculpem a fisionomia das cidades**

Entre os tipos humanos que dão forma à fisionomia das cidades, Carphentier destaca os diversos profissionais e os muitos indigentes. Sobre as profissões, diz o poeta que “são instrumentos dos dons de Deus e das necessidades sociais” (Carphentier, 2012, p. 35). Argumenta que elas são imprescindíveis para o prosseguimento do mundo. E acrescenta: “o trabalho intervém na realidade com tal ordem de benefício e transcendência que as profissões, em seu sentido último, só podem ser entendidas como afirmações do dinamismo do Amor que anima a criação” (Carphentier, 2012, p. 35). Além disso, “muito do caráter de uma cidade terá sua formação na maneira como agem, se aproximam e se articulam as profissões de seus habitantes. Deus dota as cidades de profissionais como quem esculpe uma fisionomia” (Carphentier, 2012, p. 35). No livro estão representados o médico, o engraxate, o guarda de trânsito, o motobói, o feirante, o bombeiro, o policial, o balconista, o advogado, o urbanista, o cozinheiro e o guia de turismo.

O discurso por trás da apologia das profissões, é que as cidades não nascem prontas. Elas são, antes de tudo, o resultado de uma construção coletiva, lenta e contínua, em que múltiplos saberes se entrelaçam para esculpir sua fisionomia física, social e simbólica. A imensa gama de profissionais deixa marcas visíveis e invisíveis nas paisagens urbanas, transformando espaços em lugares e estruturas em significados. Os arquitetos desenham os contornos dos edifícios e dos espaços que organizam o cotidiano. Os engenheiros tornam viáveis esses projetos, garantindo a solidez das pontes, a fluidez das avenidas, a funcionalidade das infraestruturas. Os urbanistas pensam o tecido urbano como um organismo vivo, buscando equilibrar crescimento, mobilidade e qualidade de vida. Já os paisagistas moldam a natureza dentro do concreto, recriando o verde onde antes só havia cinza.

Mas a escultura da cidade não se faz apenas de cimento e aço. Professores, artistas e trabalhadores culturais também moldam a alma urbana – alimentam o imaginário coletivo, preservam a memória e ativam os afetos que nos ligam aos bairros, às praças, às esquinas. Os garis, com sua presença cotidiana, sustentam a limpeza e a dignidade dos espaços públicos. Os sociólogos e assistentes sociais contribuem para compreender e enfrentar as desigualdades que desenham fronteiras invisíveis nas metrópoles. E os

gestores públicos, quando atentos ao bem comum, ajudam a harmonizar as múltiplas vozes que disputam a cidade. A cidade, portanto, é como uma escultura inacabada, esculpida por mãos múltiplas e olhares diversos. Cada profissão, cada ofício, cada ação contribui para a construção de um lugar habitável, onde a vida possa se expressar em todas as suas formas. Reconhecer essa complexidade é valorizar a cidade não apenas como espaço físico, mas como expressão coletiva de um projeto de sociedade.

Quanto aos indigentes, estes também ajudam a esculpir a fisionomia das cidades, mas de uma forma peculiar. Eles são os “tipos humanos clássicos da infelicidade, ao menos pela aparência com que contristam o mundo. É a grande massa de deficientes e marginalizados, os filhos da indigência, clamores ambulantes que põem as cidades constantemente de mãos postas” (Carphentier, 2012, p. 55). Todos eles precisam ser vistos como nossos irmãos. E mais: “eles compartilham conosco a cidade, o nosso corpo coletivo, a dimensão que nos liga e nos deixa corresponsáveis, até onde podemos ser, pela qualidade e beleza do caminho” (Carphentier, 2012, p. 55).

O poeta nos convida a uma profunda reflexão sobre a presença dos indigentes nas cidades, não como simples figurantes do espaço urbano, mas como participantes ativos, embora invisibilizados, na escultura da fisionomia citadina. Ao descrevê-los como “*tipos humanos clássicos da infelicidade*”, cuja aparência “*contrista o mundo*”, Carphentier não os reduz à condição de miséria, mas evidencia como suas existências interpelam eticamente a sociedade: eles são “*clamores ambulantes*”, manifestações vivas daquilo que falta, daquilo que falha, daquilo que foi negligenciado. Esses corpos marginalizados, muitas vezes ignorados ou tratados como incômodos, cumprem o papel de espelhos morais: revelam o grau de responsabilidade coletiva que assumimos, ou deixamos de assumir, diante da desigualdade social.

Ao afirmar que “*compartilham conosco a cidade, o nosso corpo coletivo*”, Carphentier desfaz a fronteira simbólica entre “nós” e “eles”. A cidade, nesse sentido, é um organismo comum, um espaço onde todos, sem exceção, imprimem sua marca, inclusive aqueles que não têm morada, que não aparecem nos planos urbanísticos, mas que existem nos sinais, nos olhares, nas calçadas e sob as marquises. Ver os indigentes como “*nossos irmãos*” é, portanto, um chamado à empatia, à corresponsabilidade e à justiça. Eles participam da *beleza do caminho*, mesmo quando a cidade insiste em relegá-los às bordas. Reconhecer sua presença e dignidade é um ato político e ético, pois a qualidade de uma cidade não se mede apenas por suas construções, mas por sua capacidade de acolher a todos, especialmente os mais vulneráveis. Esculpir uma cidade

mais justa, como propõe Carphentier, é, antes de tudo, não fechar os olhos àqueles que clamam por lugar e por humanidade. Entre os desvalidos e indigentes das cidades, o poeta destaca o cego, o “aleijado”, o drogado, o mendigo, o sem-terra, o sem-teto, a prostituta, o desempregado, o louco, o leproso, o encarcerado e o exilado.

Todos esses profissionais e indigentes são metaforizados, essas metáforas podem ser desempacotadas por meio da teoria conceptual, com podemos ver no Quadro 5 a seguir, no qual destaquei as metáforas mais expressivas:

METÁFORA CONCEPTUAL	DOMÍNIO-ALVO	DOMÍNIO-FONTE
<b>“MÉDICOS SÃO DISCÍPULOS DE LUCAS”</b> (Carphentier, 2012, p. 37)	Profissão de médico	Literatura bíblica
<b>Comentário da metáfora:</b> A metáfora eleva a prática médica para além de um simples ofício técnico, conferindo-lhe uma dimensão espiritual e ética. Ao associar os médicos à figura do evangelista Lucas, a metáfora sugere que o ato de curar é uma missão sagrada. Assim como os discípulos de Cristo, os médicos são retratados como agentes de uma causa maior, usando a ciência, a compaixão e a fé para aliviar não apenas o sofrimento físico do indivíduo, mas também a “dor do mundo” que se manifesta no corpo da cidade. A metáfora, portanto, redefine o médico como um missionário da saúde, cujo trabalho transcende o consultório para curar a própria alma da sociedade.		
<b>“O GUARDA DE TRÂNSITO É CRUZ VIVA”</b> (Carphentier, 2012, p. 40)	Guarda de trânsito	Cristianismo
<b>Comentário da metáfora:</b> A metáfora confere uma dimensão sagrada e sacrificial à profissão. Utilizando a teoria conceptual da metáfora, o poema de Max Carphentier associa o domínio do guarda de trânsito ao domínio da crucificação de Cristo, transformando as ruas em um “calvário” e os braços abertos do guarda em uma “viva cruz”. Através dessa correspondência, o guarda deixa de ser apenas um regulador de tráfego e se torna uma figura de redenção e sacrifício, cuja missão é combater o caos urbano e salvar vidas. Seu sofrimento diário sob o sol e a chuva é interpretado como um ato de intercessão, um “sermão de ordem abençoada” que clama pelo respeito e pela segurança, fazendo dele um mártir anônimo do cotidiano.		
<b>“O MOTOBÓI É UM CAVALEIRO ANDANTE”</b> (Carphentier, 2012, p. 41)	Motobói	Literatura medieval
<b>Comentário da metáfora:</b> A metáfora traduz a realidade cotidiana do entregador em uma epopeia urbana. A teoria conceptual da metáfora revela como o autor usa o domínio da cavalaria medieval para dar significado ao trabalho do motobói: a moto é o “cavalo de ferro”, o capacete é o “elmo de plástico” e a mochila é o “alforje”. Através dessa correspondência, o poema reinterpreta a entrega pontual como uma missão heroica de “caridade”, onde o motobói, um guerreiro solitário, enfrenta os perigos da cidade para levar “provisões de bálsamo e de vida”. Assim, a metáfora não só enobrece o trabalho, mas também destaca seu lado trágico, transformando o motobói em um herói moderno que se sacrifica pela dinâmica incessante da cidade.		
<b>“O FEIRANTE É A VOZ DAS FEIRAS”</b> (Carphentier, 2012, p. 42)	Feirante	Pregão
<b>Comentário da metáfora:</b> A metáfora atribui ao feirante a função de porta-voz simbólico do espaço da feira, aquele que traduz e representa sua alma, seus sons, sua vitalidade. Assim, o feirante não é apenas um trabalhador, mas uma encarnação expressiva do espírito da feira – sua fala, seus pregões, sua interação com o público são elementos que dão vida ao espaço e o tornam reconhecível. Essa metáfora, portanto, traduz uma concepção em que o indivíduo representa o coletivo, e o ato de falar se torna metáfora para ser, representar e manter viva uma cultura urbana popular.		

<b>“OS BOMBEIROS SÃO ANJOS ENTRE CHAMAS”</b> (Carphentier, 2012, p. 44)	Bombeiros	Religião
<b>Comentário da metáfora:</b> Carphentier estabelece uma analogia em que os bombeiros são retratados simbolicamente como protetores sagrados, dotando-os de um papel quase divino em meio ao caos representado pelo fogo. A metáfora destaca não apenas a coragem desses profissionais, mas também sua abnegação, presença salvadora e dedicação ao outro, mesmo em ambientes hostis e ameaçadores. Assim, a metáfora mobiliza um imaginário religioso e afetivo para ressignificar o trabalho dos bombeiros, conferindo-lhe dignidade moral e espiritual, e fazendo com que suas ações sejam vistas como manifestações do bem em meio ao perigo.		
<b>“O BALCONISTA É O ANFITRIÃO DAS LOJAS”</b> (Carphentier, 2012, p. 46)	Balconista	Recepção
<b>Comentário da metáfora:</b> A metáfora sugere que a função do balconista vai além da mera transação comercial: ele representa a face humana do comércio, aquele que recebe o cliente como um convidado, oferece atenção, cria vínculos e contribui para a experiência do espaço. A metáfora amplia a compreensão do papel do balconista, atribuindo-lhe qualidades relacionais e afetivas, como cordialidade, presença e cuidado. Assim, a metáfora valoriza o trabalhador do comércio, conferindo-lhe uma função simbólica de mediação entre o ambiente da loja e o cliente, e transformando o espaço comercial em ambiente de interação humana e hospitalidade social.		
<b>“O OLHAR DO URBANISTA É CHEIO DE GEOMETRIA”</b> (Carphentier, 2012, p. 49)	Urbanista	Matemática
<b>Comentário da metáfora:</b> A metáfora conceitual associa a forma de ver e pensar do urbanista ao universo da geometria, construindo uma relação entre percepção (olhar) e ordenação espacial (geometria). Carphentier atribui ao ato de ver do urbanista uma estruturação mental ordenada, capaz de enxergar formas, padrões, conexões e proporções onde outros veem apenas ruas, edifícios e fluxos caóticos. A metáfora sugere que o urbanista lê a cidade como um campo de forças espaciais que podem ser analisadas, planejadas e transformadas com base em princípios técnicos e estéticos. Assim, o olhar do urbanista não é apenas contemplativo, mas analítico e projetivo. A metáfora destaca a capacidade do urbanista de articular razão e sensibilidade na leitura da cidade, transformando o caos urbano em desenho, lógica e composição espacial.		
<b>“O COZINHEIRO É O ARTESÃO DAS OFERTAS”</b> (Carphentier, 2012, p. 51)	Cozinheiro	Artes manuais
<b>Comentário da metáfora:</b> A metáfora estabelece uma analogia entre o fazer culinário e o trabalho manual artístico, destacando o cozinheiro como alguém que cria com cuidado, técnica e intenção simbólica. Ao afirmar que “ <i>o cozinheiro é o artesão das ofertas</i> ”, Carphentier vai além da visão utilitária da alimentação. Ele sugere que o ato de cozinhar é um gesto de doação elaborada e que a comida, nesse contexto, é uma “oferta”, um presente, um gesto de hospitalidade, um símbolo de cuidado. A metáfora confere ao cozinheiro uma dimensão estética e ética: ele transforma ingredientes brutos em presentes sensoriais, com afeto, técnica e intenção. Essa metáfora também evoca o caráter ritualístico e comunitário da comida, como algo que se compartilha, que aproxima e que comunica. Assim, o cozinheiro não apenas nutre: ele oferece, com as mãos e o espírito, algo que carrega valor simbólico, tornando-se um artesão da convivência humana.		
<b>“O GUIA DE TURISMO É O PASTOR DAS RUÍNAS”</b> (Carphentier, 2012, p. 53)	Guia de turismo	Pecuária
<b>Comentário da metáfora:</b> Carphentier atribui ao guia um papel de mediação e cuidado: ele conduz os visitantes por entre os escombros do tempo, dando sentido àquilo que está quebrado, esquecido ou silenciado. As ruínas, que por si só não falam, ganham voz e narrativa por meio da presença do guia, que as interpreta, reanima e reinscreve na memória coletiva. Essa metáfora sugere ainda que o guia protege o valor simbólico da história, cuida do legado material e imaterial do passado, conduzindo os turistas com reverência por espaços que carregam dor, glória, beleza ou decadência. Ele não apenas apresenta ruínas: ele pastoreia significados, oferecendo uma travessia interpretativa que transforma pedras em história viva. Portanto, a metáfora realça a função quase sacerdotal do guia de turismo diante do patrimônio, revelando sua importância como guardião e intérprete da memória.		
<b>“OS DROGADOS SÃO ESCRAVOS DAS PAPOULAS”</b> (Carphentier, 2012, p. 60)	Drogados	Escravidão
<b>Comentário da metáfora:</b>		

A metáfora traduz a complexa realidade da dependência química em um conceito histórico e compreensível, utilizando a teoria conceptual da metáfora. O poema de Carphentier mapeia o domínio da escravidão para o do vício, retratando o dependente não como alguém que faz uma escolha, mas como um indivíduo subjugado por uma força que o domina completamente. As “papoulas” (as drogas) são os senhores que roubam a liberdade e a dignidade, e a vida do dependente é uma existência de subserviência e degradação. A metáfora não só ilustra a perda de controle e o sofrimento, mas também estabelece o vício como uma forma de maldição, que só pode ser quebrada por um apelo a uma força divina, a única capaz de “seduzir com teu apelo os que perderam o rumo”.		
<b>“OS MENDIGOS SÃO CREDORES DE DEUS”</b> (Carphentier, 2012, p. 61)	Mendigos	Economia
<b>Comentário da metáfora:</b> Carphentier subverte as representações tradicionais da pobreza. Em vez de enxergar os mendigos como aqueles que precisam da caridade ou da piedade dos outros, ele os coloca na posição de quem tem direito a algo que lhes foi negado, inclusive diante do próprio Criador. Trata-se de uma metáfora profundamente ética, que responsabiliza o mundo – e por extensão, os homens – pela desigualdade, e posiciona os indigentes como ícones do déficit moral da humanidade. Nesse sentido, a metáfora traz uma crítica social implícita: os mendigos, despossuídos de tudo, são justamente aqueles a quem o mundo mais deve, em justiça, dignidade, cuidado e solidariedade. E se são credores de Deus, é porque sua existência clama por uma resposta que transcende a caridade individual e aponta para uma dívida estrutural da sociedade com os marginalizados. Portanto, esta metáfora reconstrói a imagem dos mendigos não como passivos, mas como portadores de um direito moral radical, cuja simples presença denuncia a falência ética do sistema e convoca todos a um olhar mais fraterno, justo e corresponsável.		
<b>“AS PROSTITUTAS SÃO FILHAS DA NOITE”</b> (Carphentier, 2012, p. 66)	Prostitutas	Filiação
<b>Comentário da metáfora:</b> Carphentier mobiliza um campo simbólico complexo. A noite, tradicionalmente associada ao que escapa à ordem diurna – ao oculto, ao marginal, ao indesejado ou ao não reconhecido –, é aqui tratada como uma mãe simbólica que abriga e gera essas figuras sociais. A metáfora sugere que as prostitutas habitam o limiar entre a visibilidade e a sombra, sendo filhas de um tempo e espaço que a sociedade geralmente nega, esconde ou marginaliza. Entretanto, ao usar o termo “filhas”, Carphentier também humaniza e resgata certa dignidade: essas mulheres não são coisas ou funções, mas sujeitos com origem, história e pertencimento, ainda que em um território marcado pela exclusão. A metáfora também pode ser lida como um gesto de empatia, ao reconhecer que elas são produtos e vítimas de estruturas maiores, da noite simbólica de desigualdade, violência e abandono. Portanto, a metáfora denuncia a condição marginalizada das prostitutas, ao mesmo tempo que confere a elas humanidade e pertencimento, inscrevendo suas existências num universo simbólico que merece ser compreendido, e não apenas julgado ou silenciado.		
<b>“OS DESEMPREGADOS SÃO ÓRFÃOS DO SALÁRIO”</b> (Carphentier, 2012, p. 67)	Desempregados	Filiação
<b>Comentário da metáfora:</b> Carphentier usa a figura do órfão para expressar a perda de pertencimento, dignidade e propósito. O salário não é apenas sustento, mas o símbolo de uma conexão com a criação divina; a sua ausência faz com que o desempregado se sinta “esquecido” por Deus, sem um lugar em seus “andaimes”. Essa metáfora traduz a dor do desemprego em uma dor da alma, uma sensação de abandono que murcha os “dons” e pesa mais que a própria fome, pois nega a oportunidade de participar e fazer a sua “oferta” ao mundo.		

Quadro 5 – Metáforas dos tipos humanos que esculpem a fisionomia das cidades.

Fonte: A Pesquisadora.

O Quadro 5 demonstra como *Contemplação das cidades* (2012) oferece uma abordagem poético-filosófica da urbanidade, na qual as cidades não são apenas espaços físicos, mas expressões vivas de uma coletividade. Um dos recursos centrais para essa construção simbólica é o uso de metáforas conceptuais, compreendidas aqui à luz da teoria de Lakoff e Johnson (2002) como estruturas cognitivas que permitem compreender uma coisa em termos de outra. Carphentier emprega essas metáforas para lançar luz sobre

os diversos tipos humanos que habitam e moldam a fisionomia das cidades, conferindo-lhes sentido, forma e identidade.

As metáforas conceptuais utilizadas pelo autor associam funções sociais a imagens arquetípicas, éticas ou simbólicas. A partir do mapeamento dessas metáforas, observa-se que Carphentier organiza o espaço urbano como uma rede interdependente de atuações simbólicas. O feirante, ao ser chamado de “voz”, remete à oralidade, à vitalidade popular, ao comércio como espaço de encontro e expressão coletiva. O bombeiro, comparado a um “anjo”, introduz a ideia de proteção, sacrifício e transcendência em meio ao risco e à destruição. O urbanista, com seu “olhar cheio de geometria”, sintetiza a racionalidade projetiva que molda o espaço. São imagens que ressignificam o trabalho cotidiano, elevando-o a uma condição quase mítica.

Por outro lado, Carphentier não negligencia os sujeitos marginalizados. Ao dizer que OS MENDIGOS SÃO CREDORES DE DEUS ou que AS PROSTITUTAS SÃO FILHAS DA NOITE, o autor ativa metáforas que, embora profundamente simbólicas, são também críticas. Essas imagens denunciam a exclusão social e ética, mas ao mesmo tempo conferem a esses sujeitos dignidade ontológica, inscrevendo-os em uma dimensão espiritual ou genealógica que os reconecta à cidade e à humanidade. Trata-se de uma forma de subversão do olhar normativo: o que é visto como descartável torna-se essencial para compreender a verdadeira fisionomia urbana.

As metáforas de Carphentier, portanto, operam como ferramentas de revelação e pertencimento. Elas não apenas descrevem, mas também modelam uma ética do espaço urbano, onde a cidade é reconhecida como um lugar compartilhado, múltiplo e frágil. Os tipos humanos não estão apenas na cidade: eles “são” a cidade, moldando-a com seus gestos, olhares, saberes e ausências. Dessa forma, a metáfora conceptual torna-se não só uma figura de linguagem, mas um instrumento de justiça poética e epistêmica. A oficina poética de Carphentier demonstra como as metáforas conceptuais podem funcionar como estratégias de humanização do espaço urbano, ao atribuir valor simbólico aos diferentes papéis sociais. Ao fazer isso, o autor contribui para uma visão de cidade que é, ao mesmo tempo, território e texto; mapa e corpo; arquitetura e ética.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta Dissertação, ao pesquisar sobre *Contemplação das cidades*, de Max Carphentier, pretendeu cumprir seu compromisso de divulgar a literatura do Amazonas no âmbito acadêmico e fora dele, abrindo caminhos para novas pesquisas, principalmente no que diz respeito à teopoética e ao neossimbolismo no Clube da Madrugada, tópico ainda pouco conhecido. Pretendeu também contribuir para o estabelecimento de um diálogo produtivo entre diferentes áreas do conhecimento acadêmico, como a teopoética, a concepção baudelairiana de flâneur, a cidade como matéria poética e a escrita metafórica. Estes saberes fundamentaram os capítulos iniciais sobre a cidade como objeto literário e suas interfaces com poesia e espiritualidade.

Desse modo, o trabalho atingiu o objetivo geral de analisar como se dá a metaforização dos espaços urbanos, entre o concreto e o transcendente, à luz do diálogo entre cidade e literatura, poesia e teologia, meditação e crítica social. Foi possível concluir que Max Carphentier é um competente metaforista, representante do neossimbolismo no Amazonas, uma vez que, em seus poemas, as imagens poéticas revelam sua visão lírica sobre a cidade, que é Manaus, mas que também são todas as cidades do mundo, e de modo inteligente constrói a metaforização dos espaços e das vivências humanas por meio das interfaces entre poesia e teologia.

Essas interfaces, metaforizadas nos poemas, fazem emergir na leitura a tríade poesia / cidade / religiosidade, desvelando as tensões e os encantamentos do existir humano. A cidade é o espaço do movimento, do concreto e do ruído, mas também da solidariedade ou da solidão e do mistério. A poesia, por sua vez, é a linguagem que tenta ouvir o que se cala entre prédios, que procura sentido nas frestas do asfalto e devolve humanidade à paisagem urbana. E a religiosidade, como experiência do sagrado, habita o mesmo território, como uma busca silenciosa por transcendência em meio ao caos.

Entendo não ser exagerado afirmar que Carphentier soube articular esses diálogos com precisão cirúrgica. Fez com que o sagrado ganhasse novas formas e expressões, fazendo os templos conviverem com as penitenciárias, as delegacias com os aeroportos, as procissões com o trânsito. O poeta percebe essa convivência paradoxal e a transforma em imagem: um tribunal pode ser um altar das profissões; o som de uma sirene, um chamado à oração. A poesia urbana de Carphentier, portanto, não nega a materialidade da cidade, antes a transfigura. O que é cimento torna-se metáfora e o que é pressa vira prece.



Há, nesses diálogos, uma dimensão profundamente espiritual. Mesmo em tempos de descrença como o nosso, o ser humano continua a procurar símbolos que o liguem a algo maior. A cidade, com seus contrastes, torna-se o novo deserto dos profetas, lugar de revelação e perda, de fé e dúvida. Carpentier produz uma poesia que emerge como liturgia desse cotidiano: um ato de resistência diante da dessacralização do mundo. Assim, fazendo ecoar outros poetas como Drummond, João Cabral e Adélia, reafirma que o sagrado não se exila do urbano.

As interfaces manuseadas pelo poeta são, assim, um espaço de reinvenção. Ele traduz o invisível no visível, o espiritual no concreto, o divino no humano. A cidade, por um instante, volta a ser lugar de alma e de revelação, de epifania. O eu-lírico, poeta, convertido em flâneur, é o mediador dessas perambulações que mesclam a dor, o gozo e a glória de ser profundamente humano, mesmo mergulhado no marasmo do mundo urbano. Sim, porque *Contemplação das cidades* é uma travessia lírica pelo espaço urbano e pela condição humana diante do tempo e da modernidade, convidando-nos a perceber e sentir o que há de humano por trás das paisagens de pedra e cal.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1973.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os Pensadores).

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Tradução de Equipe de tradutores. 15. ed. São Paulo: Paulus, 2011.

CARPENTIER, Max. *Contemplanção das cidades*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERRARI, Lilian. *Introdução à linguística cognitiva*. São Paulo: Contexto, 2011.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães. *A Metaforização da Amazônia em textos de Euclides da Cunha*. 2013. Tese (Doutorado em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

JOYCE, James. *Stephen Hero*. Tradução de Elton de Andrade. Rio de Janeiro: Siciliano, 1992.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras: retratos teológico-literários*. Tradução de Paulo Astor Soethe et al. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Tradução de Mara Sophia Zanotto. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: WDU, 2002.

LOPES, Edward. *Metáfora: da retórica à semiótica*. 1. ed. São Paulo: Atual, 1986.

MANZATTO, Antônio. *Teologia e literatura: bases para um diálogo*. Interações: cultura e comunidade, Belo Horizonte, v. 11, n. 19, p. 8-18, 2016.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. A propósito da metáfora. *Revista de Estudos da Linguagem*, v. 9, n. 1, p. 31-70, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOURA, Heronides Maurílio de Melo. *Vamos pensar em metáforas?* São Leopoldo: UNISINOS, 2012. (Coleção Aldus).

NASCIMENTO, Luciana de Abreu. *Normas e práticas promovidas pelo Ensino de Ciências por Investigação*. 2011. 182 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de Ciências) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade*. Porto Alegre: Editora Universidade, 1999.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

ROLNICK, Raquel. *O que é cidade*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

TELLES, Tenório. *Clube da Madrugada – Presença modernista no Amazonas*. 2. ed. Manaus: Valer, 2019.

TELLES, Tenório; GRAÇA, Antônio Paulo. *Estudos de literatura do Amazonas*. Manaus: Valer, 2021.

VILLAS BOAS, Alex. A ideia de poiésis na Teologia cristã. *Teoliterária*, São Paulo, v. 2, n. 4, jul./dez. 2012, p. 264-290.