

**"EU, QUE VOU MORRER, QUIS
DIZER ISTO": ARQUIVOS DE UMA
CARTOGRAFIA URBANA EM
UBI SUNT DE MANUEL DE FREITAS E
NOS MURAIIS DE
MARIANA DUARTE SANTOS**

**"I, WHO AM GOING TO DIE, WANTED
TO SAY THIS": ARCHIVES OF AN URBAN
CARTOGRAPHY IN *UBI SUNT* BY
MANUEL DE FREITAS AND MURALS BY
MARIANA DUARTE SANTOS**

Clarisse Dias Pessôa¹

RESUMO

Este artigo propõe uma leitura da obra *Ubi sunt* (2019), do poeta Manuel de Freitas, posto em diálogo com os murais pintados no bairro Dois de Maio, em Lisboa, pela artista visual portuguesa Mariana Duarte Santos. A questão central que conduz a leitura é a relação dos arquivos individuais e coletivos e a produção da arte na e sobre a cidade. As múltiplas redes de significações que são criadas na contemporaneidade a partir de seus restos estabelece uma ética que perpassa as relações tecidas no espaço urbano. As complexas relações e interações entre o material e o imaterial da cidade constituem uma intrincada rede que afeta aqueles que habitam e transitam seus espaços, transformando-o e sendo transformado por ela em um jogo em que visibilidade e invisibilidade ganham forma. Discutem-se os sentidos e a complexidade dos sujeitos e dos espaços que articulam diferentes tempos, bem como o caráter fragmentário do urbano e sua relação com a produção da arte. Contribuem para a leitura reflexões de Jacques Derrida, Walter Benjamin, Michel Foucault, Celia Pedrosa *et al*, que de diversos modos estudam a relação entre arquivo e memória, fundamentais para as análises aqui propostas.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel de Freitas. *Ubi sunt*. Mariana Duarte Santos. Arquivo. Cidade.

ABSTRACT

This article proposes a reading of the book **Ubi sunt** (2019), by the poet Manuel de Freitas, placed in dialogue with murals painted in the neighborhood called Dois de Maio, in Lisbon, by the Portuguese visual artist Mariana Duarte Santos. The main question that drives the reading is the relation between individual and collective archives and the production of art in and about the city. The multiple networks of meanings that are created in contemporary times from the city's remains establish an ethics that permeates the relationships woven in urban space. The complex relations and interactions between the material and the immaterial of the city establish an intricate network that affects those who inhabit and transit its spaces, transforming it and being transformed by it in a game in which visibility and invisibility take place. The meanings and complexity of subjects and spaces that articulate different times are discussed, as well as the fragmentary character of the urban and its relation with the production of art. Reflections by Jacques Derrida, Walter Benjamin, Michel Foucault, Celia Pedrosa et al contribute to the reading, as they study in different ways study the connections between archive and memory, providing the basis for the analyses proposed here.

KEYWORDS: Manuel de Freitas. **Ubi sunt**. Mariana Duarte Santos. Archive. City.

*Escrevia à mão a cidade
e a cidade escrevia-se
sobretudo
no cinzento
no esquecimento.
(Felipa Leal)*

Aos sete dias após a celebração dos cinquenta anos da Revolução dos Cravos, outro festejo cinquentenário toma conta das ruas de um bairro na freguesia da Ajuda, em Lisboa. Longe de ser uma coincidência, o nascimento do Bairro Dois de Maio, se deu logo após o 25 de abril de 1974, quando centenas de pessoas, oriundas de outras localidades da cidade ocuparam os prédios que estavam sendo construídos pela Fundação Salazar, destinados a membros da PIDE. Para celebrar a criação do bairro batizado com a data de sua ocupação, desde 2021 um projeto de intervenção artística com a participação dos moradores foi desenvolvido pela Galeria de Arte Urbana (GAU), a Gebalis² e o Museu de Lisboa, inspirado em uma experiência realizada na Holanda³, e consistiu em retratar pessoas, que se destacaram simbólica e historicamente na comunidade, nas empenas dos prédios ocupados.

A partir de depoimentos e fotos de arquivos pessoais dos primeiros moradores do bairro, a artista visual Mariana Duarte Santos criou três murais em diálogo com pinturas portuguesas do século XX. No período subsequente à Revolução dos Cravos, os edifícios encontravam-se em fase de construção, ainda como esqueletos, sem paredes, portas ou janelas, assim foram pouco

a pouco sendo finalizados pelas pessoas que os ocuparam. Aqueles foram tempos desafiadores. Atualmente, o bairro é uma comunidade onde outros prédios foram acrescentados. Alguns moradores dos primeiros tempos continuam a viver em seus logradouros e ainda são desafiados por contratempos usualmente encontrados em bairros populares de grandes metrópoles.

Dessa forma, a artista busca nos arquivos individuais a história coletiva de uma comunidade e a pinta em seus prédios, dando visibilidade àqueles cidadãos comuns, seguindo os vestígios de sua história para que ela não se perca. Partindo dos rastros que se manifestam nos arquivos selecionados, possibilita a criação de novos arquivos. Segundo Jacques Derrida, “nem todo rastro é um arquivo, mas não há arquivo sem rastro” (Derrida, 2012, p.121). Todo rastro é uma sobra, alguma coisa que fica e o arquivo se inicia nesse ponto, justamente na tomada de consciência do possível desaparecimento do rastro.

O espaço público das cidades tem sido marcado por zonas de negociação de pertencimento, sendo palco para debates e diálogo, onde noções como cultura e identidade, são constantemente desafiadas e ressignificadas. As cidades são localidades de embates complexos, a partir da concepção de que são simultaneamente espaços “reais” e “imaginados” já que são tanto vividos, quanto narrados. As complexas relações e interações entre o material e o imaterial da cidade estabelecem uma intrincada rede que afeta aqueles que habitam e transitam seus espaços. Os textos que compõem a cidade a transformam e são transformados por ela em um jogo onde visibilidade e invisibilidade ganha forma.

Um arquivo, para existir, segundo Jacques Derrida (2001), necessita de um suporte, de um meio de impressão e de um poder que o tenha sob sua guarda. Nesse sentido, as obras aqui acessadas, de maneira marcadamente diferente, têm origem em outros arquivos, que foram selecionados, manipulados e armazenados anteriormente e se tornam elas mesmas arquivos reconfigurados. Os rastros que as obras perseguem são remontados e retornam ressignificados. Derrida, em suas proposições, remonta a origem da palavra arquivo que em sua etimologia traz o *Arkhé* do grego e designa concomitantemente começo e comando, em outras palavras, origem e lei. Dessa maneira, essas seriam as premissas para sua configuração: qualquer que seja o seu formato, o arquivo partiria de uma origem e também de uma autoridade. Baseado na ideia de autoridade, o filósofo estabelece a função arcôntica do arquivo, que deriva do sentido de *Arkheions*, casas habitadas pelos magistrados responsáveis pela guarda, seleção, classificação e ordenação dos documentos oficiais, os arcontes. Estes foram os primeiros guardiões dos arquivos e exerciam o poder de interpretação destes. O princípio arcôntico teria também um sentido de consignação, não somente em um sentido corrente da palavra, de designar uma residência ou confiar, mas no sentido de reunir. Percebe-se, desse modo, que o arquivo está inevitavelmente permeado por um processo de seleção que pressupõe exclusões, assim, o arquivo é essencialmente uma falta. Um arquivo não é neutro, já que parte da seleção do poder arcôntico.

Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória, nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar na falta originária e estrutural da chamada memória. (Derrida, 2001, p. 22)

No século XXI, diversos são os suportes para a impressão de arquivos urbanos. Uma década antes da pintura dos murais de Mariana Duarte Santos tomar corpo, Manuel de Freitas se dedicava a uma escrita que revela o trânsito pelo cenário urbano em busca dos rastros daqueles que viveram e possibilitaram a sua cotidianidade. É no encalço destes rastros que surge **Ubi sunt**, livro de poemas, em que o próprio título apresenta o caráter de busca daquilo que já não mais está, explicitando a transitoriedade da própria cidade. Em entrevista à revista **Em tese**, o poeta português parece corroborar essa possível busca também na poesia: “Parece-me implícito em cada poema, ao longo das gerações, a asserção ‘eu, que vou morrer, quis dizer isto’” (Freitas, 2014, p. 256).

Nesse sentido, **Ubi sunt**, obra que carrega em seu título a expressão que em latim se complementa na frase *Ubi sunt qui ante nos fuerunt?* e que se traduz por “Onde estão aqueles que foram antes de nós?”, estabelece redes de significações que desvelam um enorme senso de nostalgia e ressaltam o caráter de transitoriedade de toda existência. Esse desejo de memória, que vai perpassar todo o livro, fica evidente não somente no título, mas também na epígrafe que carrega versos do poema “Cors de chasse” de Guillaume Apollinaire: “Passons passons puisque tout passe/ Je me retournerai souvent//Les souvenirs sont cors de chasse/ Dont meurt le bruit parmi le vent” (Apollinaire *apud* Freitas, 2019, s/p). Dessa maneira, um sentido de que até a memória é transitória perpassa os poemas em **Ubi sunt**. Ao pressentir a inevitabilidade da transitoriedade e do apagamento da memória surge a urgência de preservação da ruína, que também é a cidade, procurando olhar os restos daquilo que foi, resignificando-a. A potência da ruína consiste, sobretudo, nos pequenos fragmentos, nos restos que são lidos pela imaginação, permitindo a construção não linear do que não mais é.

Em um processo de deambulação, o sujeito poético em **Ubi sunt** transita pela cidade em um percurso em busca daqueles que a compõem e que em breve estarão esquecidos no tempo. Nesse sentido, a própria divisão interna da obra marca essa inquietação quanto ao desaparecimento e a morte. O livro se divide em três partes “*Hic*”, “*et nunc*” e “*et semper*”, que transpostas do latim podem ser lidas como aqui, agora e sempre. Manuel de Freitas resalta, em entrevista, as razões porque entende a resistência da poesia na contemporaneidade.

A poesia é uma realidade histórica no exacto sentido em que cada poeta deve ter um conhecimento, o mais alargado possível, das vozes todas que o precederam; mas é-o também no sentido em que o poeta faz parte de um tempo concreto, ao qual tem de responder. Mesmo tentativas admiráveis de

acronia (Hölderlin, Saint-John Perse, algum Herberto Helder) foram motivadas por um tempo histórico preciso. A questão do «resto» (ou dos «restos») prende-se com a secundarização a que a poesia tem sido votada. Sendo o que «não interessa» (comercial ou estatisticamente), a poesia é, no entanto, uma energia imparável. Assiste-lhe, ao contrário de outros géneros literários, uma imensa desrazão – e por isso continua viva e actuante. (Freitas, 2014, p. 255)

Complementarmente ao pensamento de Freitas, a divisão que encontramos na obra nos remete a algumas reflexões estabelecidas por Walter Benjamin, em **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (1955). Para o filósofo, o *hic et nunc* (o aqui e agora) de uma coisa está diretamente relacionada a sua autenticidade, e assim tudo que nela seria transmissível, incluindo o seu testemunho histórico, estaria ligado a essa característica essencial, pois a partir do momento em que ela se torna reprodução, mesmo a mais perfeita, altera as condições de recepção e atualiza aquilo que é transmitido.

Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do expectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. (Benjamin, 2021, p. 57-58)

A conexão ao aqui e agora da cartografia desenvolvida em **Ubi sunt** desnuda as angústias do desejo e a inevitável impossibilidade de arquivamento da cidade, que paulatinamente se dissolve sob o olhar do sujeito poético, revestindo os poemas de um carácter nostálgico e elegíaco. Este carácter encontrará no poema em prosa a forma propícia para a articulação da subjetividade no espaço urbano a partir do seu carácter fragmentário e maleável. Em “Coimbra”, poema dedicado à memória de Tomaz Figueiredo, o sujeito poético revela o que se transforma na cidade e sua própria relação com tais mudanças.

Pude amar esta cidade pela mais rude e simples das razões: a Rua Direita. Nunca vira tantas tabernas seguidas, sendo por vezes difícil perceber onde terminava o público e começava o privado. Insinuações de bordel? Também, embora eu disso já não tenha provas concretas. Era, em todo o caso, a rua que mais gostava de descer, colocando-me à escuridão de portas e janelas. Semi-abertas ou semi-fechadas, pouco importa.

Uma cidade que extermina uma rua inteira não merece, de todo, o nome de cidade, por mais que se roce, puta envergonhada, nos seus brasões carcomidos. Posso agora detestar-te sem remorsos, antro vil de capas bolorentas e de fatos rançosos que apenas cativam a inépcia de doutores que preparam, a preços módico, novas formas de barbárie. (Freitas, 2019, p.19)

Ainda seguindo os pressupostos de Benjamin (2021), o arquivo não se define por aquilo que guarda, mas por sua relação com o sujeito que o mantém. Nesse sentido, o domínio público e o privado constantemente se mesclam suscitando novas formas de interação entre o público e a intimidade. Para Pedrosa *et alli* (2018), na produção da arte contemporânea há uma tensão de forças entre as lembranças pessoais e a memória coletiva ou, como ressalta Derrida, um jogo que se estabelece entre “a casa” e o “museu”. A obra de Manuel de Freitas e os murais de Mariana Duarte Santos proporcionam um jogo onde a arqueologia e a psicanálise se enredam, associando perspectivas em que a forma de lidar com os arquivos do passado inspire a memória pessoal e onde as memórias pessoais também possam lançar luzes às memórias coletivas. Complementarmente, Pedrosa *et al.* (2018) retomam Michel Foucault, em **A arqueologia do saber** (1969), ressaltando que a potência do arquivo está no seu “ter lugar”, na positividade do gesto e não no acúmulo de dados que contém. O arquivo, dessa forma, estaria entre a possibilidade de dizer e o que já foi dito.

O arquivo, a partir dessa definição, não recolheria a poeira dos enunciados, sua materialidade, mas definiria a sua (in) atualidade. Em outras palavras, ele é o sistema, a louca lei, que nos permite achar espectros, elementos significantes, na poeira, naquilo que restou de uma experiência irre recuperável. (Pedrosa *et al.*, 2018, p. 21)

Ao ler o poema “Santarém, 12 de fevereiro de 2013” (Freitas, 2019, p. 26-27), toda a experiência irre recuperável da cidade se exprime em seus versos em que o aqui e agora da cidade se esvai em uma alegoria que transita entre dois tempos irreconciliáveis em sua transitoriedade. O sujeito poético em sua angústia absorve apenas os fragmentos que surgem de um passado enquanto espectros e que vão ao encontro da impossibilidade de narrá-lo no presente que, inevitavelmente, também se tornará passado. “É pela angústia — volto a pensar,/inutilmente — que se chega ao conhecimento,/ essa “realidade arbitrária” e talvez impartilhável”. (Freitas, 2019, p. 26) A impossibilidade de narrar o passado é apontada pela inexorável presença de muitos passados entrelaçados na cidade do qual só deslumbramos fragmentos nas ruínas de um “carneval solitário”. A confusão feita pelo sujeito poético entre os vocábulos “solitário” e “solidário” aponta para o fato de que a cidade está no olho de quem a vê, ideia que se torna mais premente ao acessar a janela manuelina avistada por Pero Coelho, narrador de “Teorema”, de Herberto Helder (1997). “Por baixo da janela aonde assomou há uma outra, em estilo manuelino, uma relíquia, delicada obra de pedra que resiste ao tempo” (Helder, 1997, p.117). Dessa maneira, ao acessar a janela de Helder, Freitas abre outra janela em que diversos tempos vão se entrecruzando criando uma rede em que as fronteiras entre tempos se esmaecem em arquivos que se sobrepõem revelando certa anacronia, própria da contemporaneidade, conforme postula o filósofo Giorgio Agamben, em **O que é o contemporâneo?** (2008). Segundo o filósofo, o artista lança seu olhar para um passado recuperando-o para o seu tempo e ressignificando questões sensíveis às sociedades atuais que tem origem na forma como lidamos com tais memórias.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. (Agamben, 2009, p.59)

De forma marcadamente diferente, os murais de Mariana Duarte Santos também abrem janelas que interrogam o passado esmaecendo as fronteiras entre tempos distintos. Na obra **Memórias da invasão** (Santos, 2021), inspirada na pintura **O Sufrágio**, de Veloso Salgado (1913), a artista interroga o passado em busca de respostas no presente. Se na alegoria de Salgado o povo é liderado às urnas pela República, na figura de uma jovem mulher, no mural de Santos é a figura de uma velha moradora do bairro que toma a cena em meio a fotografias da época de sua ocupação e notícias de jornais que, pela primeira vez, em muitos anos, anunciavam livremente o fim de um longo período ditatorial em Portugal. Nesse sentido, o interrogar de arquivos diversos — a pintura de Salgado, as fotografias, as notícias de jornais e os moradores ainda vivos e seus depoimentos — possibilitam questionar o aqui e o agora da cidade em um desejo de memória que entrecruza arquivos públicos e privados.

Imagem 1: Detalhe de O Sufrágio (1913) e Imagem 2: Memórias da invasão (2021)



Fonte: <https://marianaduartesantos.com/project/3-mural-in-bairro-2-de-maio-lisboa-portugal/>

Ao inscrever nas paredes do bairro fotografias do tempo da ocupação dos primeiros moradores, Santos proporciona um encontro entre tempos, histórias e sujeitos que cruzaram suas ruas com aqueles que ainda aqui estão. Dessa maneira, segue os rastros do poeta Manuel de Freitas, que em **Ubi sunt** proporciona ao leitor um encontro com pequenas imagens de um antigamente que vai esmaecendo na cidade. Nesse sentido, o presente

interroga o passado, proporcionando esse breve encontro entre aqueles que a habitaram e foram responsáveis por sua construção e aqueles que transitam e habitam-na no aqui e agora da contemporaneidade, que, segundo Agamben (2009) só se pode predizer no tempo presente e se singulariza por ser um constante retorno que se repete incessantemente. De certa forma, esse retorno é também adiamento, um Jano bifronte que ora olha para o passado e ora para o futuro. Assim, o sujeito da contemporaneidade é aquele que pode ver a luz inalcançável do escuro, que lida com o tempo entre o “não-mais” e um “ainda não”. Para o filósofo, seria impossível o retorno às circunstâncias perdidas na história, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (Agamben, 2009, p.62). A identidade do contemporâneo, portanto, pode ser refletida nessa luz que não alcança o sujeito totalmente, e que está sempre em movimento.

Imagem 3: detalhe de Memórias da invasão



Fonte: <https://marianaduartesantos.com/project/3-mural-in-bairro-2-de-maio-lisboa-portugal/>

Ao garimpar e pintar fotografias nos muros da cidade, a artista visual subverte o suporte do arquivo e a própria relação com o tempo. Nesse trabalho, a artista tensiona as associações entre memória individual, memória histórica e memória coletiva. A memória histórica, fria e estática, é aquela contada pelos documentos e, como tal, atravessada por dinâmicas de poder que vão desde a preservação dos papéis até os órgãos que os detêm. A memória coletiva, por sua vez, é fragmentada e composta por múltiplas lembranças construídas socialmente. A instância da memória individual, segundo os pressupostos do sociólogo Maurice Halbwachs, é sempre atravessada por narrativas que não pertencem a uma única pessoa:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos (...) sempre levamos em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem. (Halbwachs, 2006, p. 30)

Assim, Santos utiliza as fotografias dos moradores como forma de tensionar a memória individual e a memória coletiva sobrepondo os registros pessoais às notícias de jornais. É dessa forma que a artista reconstrói a memória coletiva de maneira crítica e ressignifica os arquivos acessados. Nesse sentido, as fronteiras dos suportes utilizados também vão sendo forçadas, Mariana extrapola as técnicas da fotografia passando aos muros da cidade com pinturas em tinta acrílica para exterior em preto e branco. Manuel de Freitas também explora as fronteiras da poesia, quando nos apresenta poemas em prosa ao longo de **Ubi sunt**. O encontro entre o dinamismo dos espaços urbanos e a subjetividade lírica foi marcadamente ressaltado por Baudelaire através desse gênero literário, e é nessa articulação que os poemas da obra de Manuel de Freitas atravessam a experiência da grande cidade. É na tensão das formas que o poema em prosa possibilita a sensibilidade do humano desvendar a irreversibilidade da transfiguração da cidade.

Em seu livro **Le poème en prose de Baudelaire à nos jours** (1959), Suzanne Bernard ressalta a liberdade inerente a essa forma poética que se revela na livre versificação, tendo como premissa a sua brevidade. De acordo com os pressupostos da autora, há no poema em prosa uma abertura temática e uma liberdade formal que a relacionam com a estética do fragmento. Assim como a cidade, o gênero se apresenta como descontínuo e fragmentário, ambos são compostos por imagens que livremente se articulam. Dessa maneira, o fragmento surge como característica da obra — mesmo que nem todos os poemas se apresentem nessa forma de escrita — onde cada poema, apesar de existir separadamente, se relaciona livremente com outros fragmentos para a construção de sua própria complexidade.

Totalidade de efeito, concentração, gratuidade, intensidade: tantas expressões nos confirmam a ideia de que o poema é um mundo fechado, suficiente em si mesmo, e ao mesmo tempo uma espécie de bloco irradiante, carregado, sob um volume débil, de uma infinidade de sugestões, e capaz de abalar profundamente nosso ser. Esse universo, como em toda obra de arte, é um universo de relações (Bernard, 1959, p. 439-440, tradução nossa)⁴.

As múltiplas redes de significações também irão ser evidenciadas na projeção e realização de outro mural desenvolvido por Mariana Duarte Santos no Dois de Maio. A obra **A leitura** (2021) foi pensada partir da pintura homônima de Abel Manta, de 1955. A pintura que serve de inspiração apresenta um caráter político evidente, já que representa um grupo de personalidades que militavam politicamente em diversos setores contra o Salazarismo e se reuniam diariamente em uma tertúlia antirregime em um consultório na Rua Garret, em Lisboa. Além das personalidades que acompanham atentamente a leitura, o livro surge como um dos pontos de atenção da obra. Na sua releitura, Mariana pinta crianças e adolescentes da comunidade que participam de um projeto que acontece no contraturno escolar, legitimando nelas o papel de agentes de transformação política. O encontro também se dá através da leitura, entretanto o suporte que as crianças utilizam não é mais o livro e sim um aparelho telefônico móvel.

Imagem 4: Detalhe de A leitura (1955) e Imagem 5: A leitura (2021)



Fonte: <https://marianaduartesantos.com/project/3-mural-in-bairro-2-de-maio-lisboa-portugal/>

Não é apenas o encontro com a leitura que a pintura revela, mas o encontro entre pessoas através da leitura que também se dá através da pintura. Nesse encaixe, o poema “Comovidos a oeste” também acessa o encontro na cidade que se dá pela arte. Para o sujeito poético a função da poesia só pode ser a partilha do espaço e do tempo no encontro com o outro.

Partilhámos afinal, em tempos e modos diferentes, muitas destas terras: Caldas da Rainha, Foz do Arelho, Óbidos, Tornada — e a baía outrora calma de São Martinho do Porto. Foi uma tarde de regressos, mas de exorcismos também. E é estranho perceber que nada disto teria acontecido se não fosse a poesia. Foi ela que uma tarde me levou até à tua livraria, em Coimbra (ficava, então, num discreto primeiro andar da Ferreira Borges), sem que nenhum de nós pudesse adivinhar os projectos e viagens comuns que viriam a acontecer.

Refiro-me, pois, à utilidade da poesia; não necessariamente num sentido político ou social (aspectos em que ela se revela, quase sempre, uma arma inoperante) — e muito menos num plano estético, uma vez que a beleza não é para o poeta uma conquista, mas sim uma exigência prévia, um compromisso tenso e inadiável. A utilidade fundamental da poesia consiste, para mim, na sua vocação de aproximar pessoas e de diluir falsas fronteiras. O resto — não me levem a mal — é apenas história da literatura. (Freitas, 2019, p. 37)

Dessa maneira, sua poesia surge marcada pela ideia de encontro. Importante ressaltar que Manuel de Freitas, além de poeta, também é tradutor, crítico, editor da Averno e sócio de uma livraria. No encontro com as palavras seus poemas se constituem, mas este encontro também se

realiza na materialidade do livro. Simultaneamente, a poesia de Manuel de Freitas também aponta para o próprio esmaecimento da poesia, em uma “crise de versos sem precedentes” (Freitas, 2021, p.79). A Averno, editora que mantém em conjunto com a poeta Inês Dias, publica poemas e crítica em duas revistas de poesia: **Cão celeste** e **Telhados de vidro**. As publicações da editora seguem um projeto quase artesanal e bastante particular, com pequenas tiragens, em volumes pequenos e exemplares numerados e assinados pelo autor. Nesse sentido, a editora vai na contramão das grandes marcas editoriais empenhadas em lançar best-sellers e maximizar suas vendas. Todo esse seu envolvimento com a materialidade do livro acaba se refletindo em sua escrita.

A mão, enquanto está viva, assina. Outra coisa, mas também alheia a preocupações mercantis ou fetichistas, é tentar que o livro seja um objecto único, irrepetível e aliciante. Na poesia, por enquanto, ainda é possível aspirar a esse tipo de dignidade. Como editor, experiência que partilho há 12 anos com a Inês Dias, tenho perfeita consciência de que o público de poesia foi diminuindo de forma drástica. A nossa tiragem média na Averno (250 exemplares) é hoje mais do que suficiente. Em suma, editar poesia em Portugal será tudo menos uma actividade lucrativa. Mas gostamos de o fazer — e basta-nos, para já, essa grande e silenciosa razão. (Freitas, 2021, p. 79)

Retomando os pressupostos de Foucault (1987), o arquivo é um território em disputa, pois a construção de uma realidade está vinculada à possibilidade de enunciação e esta ao controle do arquivo. O arquivo são os rastros que possibilitam a construção do passado. “O arquivo não é uma realidade pronta e acabada; ao contrário, em certa medida ele é construído pelo olhar do sujeito que, ao cumprir nele um itinerário, deixa suas pegadas, instituindo um certo roteiro de viagem” (Marques *apud* Pedrosa *et al*, 2018, p. 23). Assim, **Ubi sunt** estabelece uma cartografia daquilo que se perde na cidade do século XXI. No poema “VGM”, o sujeito poético revela esta perda que se conecta com sua própria subjetividade.

Não gostaria de parecer nostálgico, mas houve um tempo em que Lisboa me aliciava sobretudo pelas livrarias, cafés e lojas de discos que permitiam o luxo de adiar a morte. Tudo isso se perdeu, obviamente. [...]

Foi por mero acaso que hoje lá passei, e vi a porta aberta de mais uma loja fechada. Trouxe comigo alguns discos a saldo e a firme certeza de que Lisboa é hoje um deserto rudemente povoado por quase ninguém. (Freitas, 2019, p. 53)

A impossibilidade do encontro na cidade se revela pela angústia de um desejo de encontro na poesia. Os poemas de **Ubi sunt** se revelam como uma travessia do eu para o outro através de seus endereçamentos. Muitos dos poemas têm um destinatário e em seus versos há um recorrente uso de vocativos e da segunda pessoa que sugerem um senso de comunicabilidade, em uma constante busca por um outro que, apesar de compartilhar a mesma época de incertezas, invariavelmente escapa. Como, por exemplo em “*Minus Habens*”, último poema do livro.

Boa noite, Bruno, estejas em
que perdida guerra estiveres.
As tabernas fecharam, é demasiado
tarde para voltarmos a pôr palitos
na próxima sala de aula. Tu ainda tinhas
angústias concretas; eu, nem isso.
Unia-nos a vocação do abandono.

[...]

Tínhamos, porém, a mesma idade.
Espera-nos, agora, a mesma morte (Freitas, 2019, p. 74-75)

A terceira obra de Mariana Duarte Santos nomeada **Neighbours**, dialoga com a aquarela de Roque Gameiro, **Rua do arco do Marquês d'Alegrete**, de 1910. Nesse mural, o encontro entre aqueles que pertencem a um mesmo momento histórico e contribuem para a construção de um tempo e espaço comum surge como ponto primordial. As personagens retratadas são pessoas que pertencem ao bairro e Mariana capta a atmosfera do cotidiano das interações entre vizinhos que transitam nas escadarias dos prédios. Juntamente com os outros dois murais, enfatiza que a cidade é um palimpsesto de histórias e narrativas que se apresentam para o observador que se depara com a multiplicidade de textos que a compõem.

Nesse sentido, interior e exterior têm suas fronteiras subvertidas e as imagens se fundem a fragmentos de memória na cidade. Assim, a percepção do olhar para a cidade vai se desestabilizando criando um jogo de aproximação e distanciamento revelando a tensão da necessidade e da impossibilidade de capturar sua totalidade.

Imagem 6: Rua do arco do Marquês d'Alegrete (1910) e Imagem 7: Neighbours (2021)



Fonte: <https://marianaduartesantos.com/project/3-mural-in-bairro-2-de-maio-lisboa-portugal/>

As complexas relações que compõem o urbano são problematizadas, seja na poesia de Freitas ou nos murais de Santos, a partir do olhar de seus próprios tempos. Apesar dos dois artistas convocarem a cidade de modo bastante distinto, os fragmentos e os restos desta vão sendo acumulados nos murais de Mariana Duarte Santos e nos arquivos cartográficos de Manuel de Freitas, dando-lhes uma sobrevida, ainda que espectral em **Ubi sunt**. Dessa maneira, é da possibilidade da falta de memória que o arquivo surge, é no sentido da inevitabilidade do esquecimento que ele se origina. E é justamente na relação do arquivo com a origem, com o olvido e com a falta que suas obras surgem enquanto arquivos da e na cidade do século XXI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Trad: Gabriel Valadão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2021.

BERNARD, Suzanne. **Le Poème em prose de Baudelaire à nos jours**. Paris: Nizet, 1959.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad: Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)**. Trad: Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad: Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FREITAS, Manuel de. Roteiro de variações, entrevista com Manuel de Freitas. [Entrevista concedida a] Cleber Araújo Cabral e Sérgio Henrique da Silva Lima. **Em tese**, Belo Horizonte, v.20, nº 3, p. 250-257, set-dez, 2014.

FREITAS, Manuel de. **Ubi sunt**. Juiz de Fora: Macondo, 2019.

FREITAS, Manuel de. Não antevejo um grande futuro para a poesia, entrevista com Manuel de Freitas. [Entrevista concedida a] Carolina Anglada, Célia Pedrosa, Fabiano Calixto e Laís Araruna de Aquino. **Ouriço**, Juiz de Fora, v.1, p. 76-87, 2021.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. Tradução: Laurent Léon Schaffer. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

HELDER, Herberto. **Os passos em volta**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

LEAL, Felipa. **A cidade líquida**. Belo Horizonte: Moinhos, 2022.

PEDROSA, Celia *et alli*. (org). **Indicionário do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

IMAGENS

GAMEIRO, Alfredo Roque. **Rua do Arco do Marquês d'Alegrete**, 1910. Pintura. Aquarela. Dimensões: 400x563 cm. Disponível em: <https://picryl.com/media/roque-gameiro-rua-do-arco-do-marques-do-alegrete-aguarela-c114ea> Acesso em: 26/08/2024

MANTA, Abel. **A Leitura** - Grupo do Consultório do Professor Francisco Puli-do Valente, 1955. Pintura. Óleo sobre tela. Dimensões: 151x181 cm. Disponível em: <http://acervo.museudelisboa.pt/ficha.aspx?sugestao=1&ns=216000&i-d=1028&museu=2> Acesso em: 26/08/2024

SALGADO, Veloso. **O sufrágio**, 1913. Pintura. Óleo sobre tela. Dimensões: 258x339 cm. Disponível em: <https://www.museudelisboa.pt/pt/colecoes/pintura/cidade-de-lisboa-elege-sua-primeira-vereacao-o-sufragio> Acesso em: 26/08/2024

SANTOS, Mariana Duarte. **Neighbours**, 2021. Pintura, tinta acrílica para exterior. Disponível em: <https://marianaduartesantos.com/project/3-mural-in-bairro-2-de-maio-lisboa-portugal/> Acesso em: 26/08/2024.

SANTOS, Mariana Duarte. **Memórias da invasão**, 2021. Pintura, tinta acrílica para exterior. Disponível em: <https://marianaduartesantos.com/project/3-mural-in-bairro-2-de-maio-lisboa-portugal/> Acesso em: 26/08/2024.

SANTOS, Mariana Duarte. **A leitura**, 2021. Pintura, tinta acrílica para exterior. Disponível em: <https://marianaduartesantos.com/project/3-mural-in-bairro-2-de-maio-lisboa-portugal/> Acesso em: 26/08/2024.

*Recebido para avaliação em 27/11/2024.
Aprovado para publicação em 10/02/2025.*

NOTAS

1 Doutoranda em Literatura Comparada no programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestra em Estudos Literários- subárea em Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, com bolsa CNPq, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Atualmente, atua como professora substituta no setor de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Orcid: <https://orcid.org/0009-0005-7537-9697>

2 Criada em 1995, a Gebalis, é uma empresa de promoção do desenvolvimento local que tem como objetivo a gestão de imóveis de habitação municipal. Pretende assegurar uma política de gestão integrada, que visa à administração dos bairros, a qualidade de vida das populações residentes e a conservação do patrimônio nas localidades em que atua.

3 A exposição de fotografia Dutch Masters Re-visited, ocorreu em 2020 no Museu de Amsterdã, onde foram recriados quadros do 'período dourado' (séc. XVII e XVIII) da pintura holandesa, com figuras da atualidade multicultural da sociedade holandesa, de modo a destacar a ideia dos invisíveis do passado, dando-lhes visibilidade nos dias de hoje, a partir de obras clássicas, sublinhando a importância da valorização do patrimônio municipal e da descentralização da oferta cultural no espaço público.

4 No original: Totalité d'effet, concentration, gratuité, intensité: autant d'expressions qui nous confirment dans l'idée que le poème est un monde clos, fermé sur soi, se suffi sant à soi-même, et en même temps une sorte de bloc irradiant, chargé, sous un faible volume, d'une infinité de suggestions, et capable d'ébranler notre être en profondeur. Cet univers, comme toute oeuvre d'art, est un univers de relations.