



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

**A COLEÇÃO DOS AFETOS: CARTOGRAFIA DE TEMPORALIDADES SENSÍVEIS  
EM *FRAUTA DE BARRO*, DE LUIZ BACELLAR**

**MANAUS – 2016**



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

**A COLEÇÃO DOS AFETOS: CARTOGRAFIA DE TEMPORALIDADES SENSÍVEIS  
EM *FRAUTA DE BARRO*, DE LUIZ BACELLAR**

**FABIO FADUL DE MOURA**

Dissertação apresentada à banca examinadora, constituída pelos professores posteriormente citados, como requisito para aprovação em defesa de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, sob orientação do professor Dr. Allison Leão.

**MANAUS – 2016**

Catálogo na fonte  
Elaboração: Ana Castelo CRB11ª -314

**M929c**    **Moura, Fábio Fadul de**  
A coleção dos afetos: cartografia de temporalidades sensíveis em Fruta de Barro, de Luiz Bacellar. / Fábio Fadul de Moura. – Manaus: UEA, 2016.  
122fls. il.: 30cm.

Dissertação, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Allison Leão

1. Literatura brasileira - poesias 2. Literatura amazonense 3. Luiz Bacellar – Fruta de Barro. I. Orientador: Prof. Dr. Allison Leão. II. Título.

CDU 82-1(811.3)

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – [www.uea.edu.br](http://www.uea.edu.br)  
Av. Leonardo Malcher, 1728 – Ed. Professor Samuel Benchimol  
Pça. XIV de Janeiro. CEP. 69010-170 Manaus - Am



GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS  
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

PPGI&A  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

Ata nº 05/2016

Aos vinte e oito dias do mês março do ano de dois mil e dezesseis, às nove horas, na sala Benito D'antona, da Escola Normal Superior da Universidade do Estado do Amazonas, reuniu-se a quinta Comissão de Avaliação de Dissertação de Mestrado em Letras e Artes para arguir o candidato **Fábio Fadul de Moura** em sua dissertação "**A coleção dos afetos: cartografia de temporalidades sensíveis em fruta de barro, de Luiz Bacellar**". A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos professores Dr. Allison Marcos Leão da Silva, presidente da sessão, Dra. Nícia Petreceli Zucolo, da Universidade Federal do Amazonas, Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. A Comissão de Avaliação **aprovou** o candidato neste requisito parcial e último para obtenção do grau de **Mestre em Letras e Artes**, na área de concentração Representação e Interpretação, linha de pesquisa Representação e Interpretação Literária. Nada mais havendo a constar, o Presidente lavrou a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão de Avaliação e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, aos vinte e oito dias do mês de março de dois mil e dezesseis.

Prof. Dr. Allison Marcos Leão da Silva

Prof. Dra. Nícia Petreceli Zucolo

Prof. Dr. Marcos Frederico Krüger Aleixo

Visto:

Prof. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes

À minha mãe, Amayzen, em afeto não dito,  
mas sempre presente.

## AGRADECIMENTOS

Aos professores que eu conheci no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, com cujas aulas eu pude *ver* melhor. Cada sessão ou capítulo desta dissertação nasce em uma disciplina-etapa cursada: Maurício, Márcio, e, principalmente, Luciane, que determinou um novo caminho de estudos e permitiu a abertura fundamental do escopo da pesquisa.

À Astrid, pela concessão da entrevista que, a mim, foi muito cara.

Ao Marcos Frederico, de quem nunca fui aluno, mas ousei discordar, agradeço por estar na qualificação e, principalmente, pela *homenagem* prestada na defesa. Suas leituras cuidadosas foram cruciais. Estas palavras são a forma de respeito ao mestre dos meus mestres.

Ao Allison, professor e orientador, com cujos silêncios me fez pensar sempre a mais...

Por último, mas temporalmente antes de todos, à Nícia, a primeira a me *abrir* os olhos. Mais que professora e orientadora na graduação... quase mãe, por assim dizer... O agradecimento em forma de texto-afeto.

MOURA, Fadul. *A coleção dos afetos: cartografia de temporalidades sensíveis em “Frauta de Barro”*, de Luiz Bacellar. (2016) 122fls. Il.: 30cm. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas. Manaus. 2016.

**Resumo:** A pesquisa que se apresenta versará sobre um livro de um autor brasileiro nascido no Amazonas. Trata-se de do livro de poesia com que estreia Luiz Bacellar, chamado *Frauta de barro* (1963). Acredita-se que o procedimento poético de composição e organização internas ao livro pode ser compreendido como uma forma coleção. Por tal motivo, analisa-se a trajetória do Poeta de *Frauta de barro* pela perspectiva de um estudo cartográfico sobre a poesia, com o objetivo de delinear territorializações e desterritorializações de afetos, responsáveis pela construção e pela destruição de mundos. Dessa maneira, projeta-se a ideia de que a coleção é composta por instâncias-território a serem cartografadas, em que não só o espaço, mas, principalmente, o tempo, é um fator determinante para a apresentação dos segmentos da coleção. Nesse sentido, serão avaliadas as duas formas de temporalidade no interior do livro. A saber: infância e velhice, que no jogo entre os tempos formam uma síntese de seus valores. Essa síntese é a própria efabulação lírico-épica de *Frauta de barro*, responsável não só pela criação do mundo, mas também pela manutenção da vida do Poeta.

**Palavras-chave:** Literatura Brasileira – Poesia Brasileira – Literatura Amazonense – Luiz Bacellar – *Frauta de barro*

MOURA, Fadul. *A coleção dos afetos: cartografia de temporalidades sensíveis em “Frauta de Barro”*, de Luiz Bacellar. (2016) 122fls. Il.: 30cm. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas. Manaus. 2016.

**Resumé:** La recherche présentée se concentrera sur un livre d'un auteur brésilien né en Amazonie. Il s'agit de Luiz Bacellar. De son travail, le livre de poésie choisi est surnommé *Frauta de barro* (1963). On croit que la composition poétique de la procédure et l'organisation interne de l'ouvrage peut être comprise comme une forme de collection. Pour cette raison, la trajectoire du poète de *Frauta de barro* est analysée par la perspective d'un étude cartographique sur la poésie afin de délimiter des territorialisations et déterritorialisations de l'affection responsable de la construction et la destruction des mondes. Ainsi, il est prévu l'idée que la collection est composée d'instances-territoires à cartographier, dans laquelle non seulement l'espace, mais surtout, le temps est un facteur décisif pour la présentation des segments de la collection. En ce sens, les deux formes de temporalité à l'intérieur du livre seront évaluées. À savoir: l'enfance et la vieillesse, dont il est montré le jeu parmi les temps qui forment une synthèse des valeurs. Cette synthèse est l'affabulation lyrique et épique de *Frauta de barro*, qui est responsable non seulement pour la création du monde, mais aussi pour tenir la vie du Poète.

**Mots-clés:** Littérature Brésilienne – Poésie Brésilienne – Littérature Amazonienne – Luiz Bacellar – *Frauta de barro*

## SUMÁRIO

<b>1. PÓRTICO-HORIZONTE</b>	<b>09</b>
<b>2. ROSA DOS VENTOS</b>	<b>11</b>
2.1. Cartografia: a bússola do tempo	11
2.2. Da coleção imaginada como um teatro possível	16
2.3. Por uma escritura em saudação aos mestres	23
2.3.1. Atrás das cortinas: cenário e encenação de reflexos	28
2.3.2. Paródia: a harmonia no desafino	37
<b>3. DE BRINCADEIRAS E BRINQUEDOS</b>	<b>44</b>
3.1. Desenho animado: a pintura (in)vestida em um corpo possível	44
3.1.1. Limiar sensível e sereno	52
3.1.2. Limiar geográfico do sonho	57
3.2. Ludismo feliz: as armas de barro envelhecido	60
3.2.1. Três paixões em marca d'água: barquinho, tempo e dança	65
<b>4. ESPAÇOS DE GRAVIDADE FLUTUANTE</b>	<b>75</b>
4.1. Da vertigem em três estações movediças	75
4.1.1. Primeira estação: das lascas murmurantes	80
4.1.2. Segunda estação: pela nostalgia alegórica	86
4.1.3. Terceira estação: à suspensão no ar	95
4.2. Em estações cruzadas por espectros	100
<b>5. ARESTA DE UM TEMPO DE POESIA</b>	<b>111</b>
<b>6. REFERÊNCIAS</b>	<b>113</b>
<b>7. ANEXO: ENTREVISTA COM ASTRID CABRAL</b>	<b>119</b>

## 1. PÓRTICO-HORIZONTE

Luiz Bacellar (1928-2012) é um poeta brasileiro nascido em Manaus. Tem sua primeira obra, *Frauta de barro*<sup>1</sup>, lançada em 1963, após ter sido laureado com o Prêmio Olavo Bilac, em 1959, pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro (à época, Distrito Federal). Em 1973 publica *Sol de Feira*, após o livro ter recebido outro prêmio de poesia, em 1968, do Governo do Estado do Amazonas. Em 1975, lança *Quatro movimentos: sonata em si bemol menor para quarteto de sopros*, o qual é publicado posteriormente com o título de *Quatuor*. 1985 é o ano em que faz uma parceria com Roberto Evangelista para escrever um livro de haicais chamado *Crisântemo de cem pétalas*. Esse será publicado isoladamente sob o título *Pétalas do crisântemo* mais tarde. Anos depois da publicação de *FB*, sai uma série de poemas em uma edição de sua poesia reunida em *Quarteto* (1998). Assinando com o pseudônimo de Katsüo Satsumà também lança *Borboletas de fogo* (2004). Como última publicação em seu nome verdadeiro, uma das sessões de *FB* foi retirada, a fim de ser publicada sob o título de *Satori* (2000).

Pela trajetória que se apresenta, é visível que Luiz Bacellar não possui uma obra tão reduzida. Se for levado em consideração que *FB* recebeu alterações a cada vez em que foi republicado, poder-se-ia pensar que o campo de estudos que ela oferece seria maior que aquele elencado anteriormente. Sua variedade de temas está de acordo com o amadurecimento de seus estudos de música, antropologia, literatura, entre outros, que permitiram ao poeta escrever uma obra com referências universais.

Neste trabalho, a pesquisa será voltada para apenas um livro de Luiz Bacellar, a saber, *FB*, pela sua forma de estruturação interna, que leva o pesquisador a considerá-lo uma coleção composta por territórios a serem cartografados. Para tanto, perfaz-se, inicialmente, uma trajetória teórica, buscando esclarecer os conceitos de *cartografia* e *afetos* (ROLNIK, 2003), além da ideia de *coleção* (BENJAMIN, 2007), vinculada à categoria da *memória* (BERGSON, 2011; RICŒUR, 2008). Em seguida, será iniciada a análise de alguns poemas, a fim de cerzir as ideias propostas pela pesquisa com a apresentação dos segmentos selecionados no interior do livro, assim como com algumas das referências citadas por Bacellar. No decorrer do caminho, procura-se elucidar a construção de uma faceta infantil do Eu lírico, como uma matéria simbólica a ser recuperada pela memória em seus versos, a (re)criar o mundo em que a criança brinca e se diverte. Além dela, nota-se uma segunda

---

<sup>1</sup> As demais referências ao título do livro serão feitas com as iniciais *FB*, alusivas à última edição publicada em 2011 pela Editora Valer.

faceta, a da velhice, que está resistindo à destruição dos traços do mundo conhecido, mobilizando-os e reorganizando-os, muitas vezes ironicamente. À luz dessa dialética entre facetas que expressam temporalidades distintas, aqui serão definidas as quatro partes em que a pesquisa divide *FB*: o corpo, os objetos, a cidade e as formas artísticas.

Como uma coleção com quatro áreas, a primeira é a coleção que se inscreve no corpo, tendo a natureza como base para uma investitura poética, no momento em que o Poeta<sup>2</sup> a utiliza como peças de vestuário (por ela é possível reconhecer o ponto de partida que permite chegar às demais coleções); a segunda é a coleção dos objetos, iluminados pela visão poética que os retira de suas funcionalidades referenciais; a terceira coleção é a da cidade, a qual tem espaços, costumes e histórias selecionados na viagem que faz o Poeta; por fim, a última instância-território é a da coleção artística, cuja compreensão abarca autores, estéticas e outras formas de arte (Música e Artes Visuais) com referências encontradas em *FB*.

Convencionou-se chamar a divisão aqui realizada de “instância-território” por haver, dentro no livro, quatro estágios, compreendidos como níveis de presença, correspondentes aos territórios que eles representam. A justaposição das palavras busca unir seus sentidos, uma vez que se pensa geralmente o território como espaço físico horizontal, enquanto a palavra instância prevê uma hierarquia, vertical. No caso em questão, coadunam-se seus sentidos com a expressão de palavras combinadas.

Compreendendo, ainda, que o Poeta realiza uma viagem no desenvolver da obra, admite-se o fato de que ele, como figura central do livro, reúne todos os elementos colecionados ao fazer poético. Isso quer dizer que essas coleções não estão rigorosamente separadas. Adverte-se, assim, por uma questão metodológica, que elas serão progressivamente trabalhadas, acolhendo variados momentos de comunicação, os quais asseguram a estrutura da obra alvo de estudo. Nesses momentos, delineiam-se duas configurações, ou máscaras, assumidas pelo Poeta em sua viagem: a da infância e a da velhice. Assinala-se que suas presenças se desenvolvem por meio dos laços temporais que os poemas oferecem ao leitor e que, por eles, tornam-se sensíveis as ações/territorializações de tais máscaras criadoras de coleções. Ao fim, a investigação lança – pelo contraste que se constrói – as bases para a faceta da velhice, em relação antípoda e dialética à criança.

Crê-se, então, que a dialética das temporalidades é algo possível no ambiente em que a poesia é a forma de traduzir a vida.

---

<sup>2</sup> Doravante, as referências feitas ao Poeta de *FB*, enquanto categoria ficcional, serão escritas com inicial maiúscula, a fim de distingui-lo de outros autores que serão citados, assim como do próprio Luiz Bacellar.

## 2. ROSA DOS VENTOS

### 2.1. CARTOGRAFIA: A BÚSSOLA DO TEMPO

Naquele Império, a Arte da Cartografia logrou tal perfeição que o mapa de uma única Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos Adictas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra relíquia das Disciplinas Cartográficas. (*Do rigor na ciência*, de Jorge Luís Borges)

A proposta que aqui se lança tem o objetivo de cartografar o desenvolvimento poético encontrado em *FB*, considerando sua poética como uma forma de coleção. Com isto, busca-se entrelaçar o livro a um conjunto artístico-cultural, previamente selecionado pelo autor, com o objetivo de afirmar a diferença/autenticidade de sua obra-prima.

A epígrafe de Jorge Luís Borges ironiza a prática cartográfica tradicional, pois demonstra que mesmo a cartografia exata das localizações desejadas exigiria – para ser precisa e real – um mapa que fosse do tamanho da região mapeada. Não apenas por esse motivo, mas, principalmente, por se trabalhar com paisagens não físicas, a pesquisa se encaminha para o abandono da cartografia tradicional, a fim de dar vazão ao aspecto delineador da realidade dinâmica dos afetos, verdadeiros compositores de imagens/mundos.

O caminho metodológico proposto, que também se faz teórico para a execução desta pesquisa, é aberto à luz do conceito cartográfico de Suely Rolnik, o qual prevê uma diferença entre cartografia e mapa. Enquanto o último vincula-se à representação de uma totalidade fechada, acabada, e, portanto, sem possibilidade de alteração (devido à sua caracterização estática), a primeira afirma-se como uma forma representacional distinta, pois “[...] acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem. [...]” (2011, p. 23). Isso significa que, em oposição ao mapa, a cartografia realiza-se como um desenho de um espaço, simultaneamente, em construção e desconstrução. A concomitância permite, para a pesquisa, que o delineamento aconteça na execução: 1) da prática da coleção artística; e 2) da criação da paisagem psicossocial interna ao livro. Logo, é intrínseca à cartografia a característica analítica de uma mutabilidade capaz de elucidar “[...] o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos

que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornam-se obsoletos” (2011, p. 23).

Tendo isso em mente, a cartografia estará voltada para o esboço do desenvolvimento dos afetos que modulam as imagens propulsoras em/de memórias. Isso acontece pela proximidade proposta pela autora entre desejo e afeto<sup>3</sup>, uma vez que desejo é “processo de produção de universos psicossociais” (ROLNIK, 2011, p. 31), os quais geram no outro, afetado, sensações que lhe trarão imagens/percepções particulares.

No livro de Bacellar, há, de um lado, o trabalho de (re)escritura poética, cuja dimensão é necessário perscrutar, analisando suas referências e a forma como elas são operacionalizadas na elaboração do que se compreende como coleção do Poeta; de outro, o paradoxo entre memória e realidade, uma vez que ambas são atravessadas pelos espaços por onde vazam traços culturais, visualizáveis à medida que se realiza a conjuntura da ruína. Nesse segundo momento entra em jogo o reconhecimento do Eu lírico sobre a transformação do espaço conhecido: é por meio do reconhecimento que sucede a abertura de consciência em que há a identificação e afetação com o que está diante dele, apreendendo a matéria figurada uma segunda vez.

À luz da leitura de Paul Ricœur (2008), depreende-se que o reconhecido no presente tenha sobrevivido e persistido do passado até o agora, assim sendo reavivado. Em alguns poemas sobre Manaus ocorre um choque simultâneo ao processo, pois o Poeta sente dor à medida que tem seu desejo mobilizado pela memória. A ruína surge como uma paisagem a ser experimentada: no que tange aos tempos vividos, ocorrem aproximação e distanciamento simultâneos no plano de decorrência da ação. Dessa forma, destaca-se que Bacellar elabora um Eu lírico capaz de cerzir a sua escritura da memória poético-cultural, conforme instrumentaliza e converge para seu texto – como um catalizador – as referências de leituras de nomes da literatura brasileira e estrangeira. Isso quer dizer que, extrínseco ao texto, há uma experiência de leitura do próprio Luiz Bacellar expressa no livro por epígrafes, alusões e intertextos. Essa experiência é concentrada na linguagem e aparece não só pelos paratextos, mas também pelos passos seguidos pelo Poeta-narrador. A personagem lírico-épica avança em sua viagem igualmente pelo campo simbólico, ao passo que emerge do invisível da memória. As suas lembranças (virtualizações) retornam como matéria de criação (intrínseca

---

<sup>3</sup> Em *Cartografia sentimental* (2013), Suely Rolnik compreende que “[n]o encontro, os corpos, em seu poder de afetar e serem afetados, se atraem ou se repelem. Dos movimentos de atração e repulsa geram-se efeitos: os corpos são tomados por uma mistura de afetos” (p. 31). Nesse sentido, *afetar* é correlacionado à identificação, ao reconhecimento – alteridade que se abre, tanto para o compartilhamento de algumas características quanto para o afastamento de outras.

ao texto). Nesse sentido, o Poeta equivale à própria poesia, e suas experiências denotam formas de acesso aos afetos em relação ao mundo poético.

É por esse motivo que a impossibilidade de uma imagem estática, exata e total confirma-se no tratamento das memórias encontradas no livro: os conteúdos dos poemas apresentam *flashes* de imagens em que se concentram ressignificações das lembranças (da literatura lida, num plano, e do tempo vivido, noutra), o que determina uma análise detida aos momentos em que o Eu lírico evoca suas memórias enquanto é sensibilizado pelo que compõe a paisagem. Como exemplo do primeiro caminho a ser traçado, faz-se menção à sessão intitulada “Três noturnos municipais”, um dos momentos-chave do livro, em que a paisagem se conjuga com o Eu lírico. A recuperação de uma memória poética, em caminho paralelo, permite a consagração do autor, quando ele aproxima o seu Poeta da experiência vivida por outros poemas de seus autores prediletos, como é o caso de “Soneto para Charles Chaplin”. Esses exemplos compõem partes diferentes do livro, e o seu uso neste momento busca ilustrar as duas linhas a serem seguidas nesta pesquisa.

Cabe, agora, direcionar o olhar para o norte que a bússola aponta: com base na proposta cartográfica dinâmica, considera-se o texto de Luiz Bacellar passível da análise delineadora de *uma* Manaus antiga que se desdobra em *outra*, a qual é revestida ora pelo humor da sensibilidade infantil, ora pela perspectiva de um velho voltado à dor, que se desencadeia pelo choque entre o passado e o presente. Ter em mente essas duas atitudes temporais é necessário para a compreensão das perspectivas que revelam o(s) espaço(s) dentro do livro. Dessa forma, no plano da ação, a possibilidade de fazer o espaço plural diz respeito à investidura da máscara infantil, responsável por engendrar um território afetivo, em relação antípoda à face envelhecida, que se abre ao efeito de desterritorialização que o Poeta conhece. Assim, a imagem do homem envelhecido vela a presença da criança, ao passo que o contrário também acontece. Num sentido sincrônico, a imagem da criança demonstra os jogos e efeitos estéticos constantes nos poemas do livro, enquanto, num sentido diacrônico, a velhice sempre paira, a devorar o deslumbramento para com o mundo imaginado.

Destaca-se, novamente, que para Rolnik a concepção de desejo consiste no movimento dos afetos, assim como na transformação deles nas máscaras que são geradas no encontro de corpos vibráteis que se encantam e se desencantam: o encantamento erige mundos possíveis; o desencantamento, porém, aniquila esses mundos, deixando aberta a possibilidade de que novamente o processo continue a se efetuar. O acompanhamento dessa construção – seguida da desconstrução – permite a cartografia dos rastros de territórios inteligíveis, desenhados no espírito do Poeta que deambula e opera as intensidades afetivas de sujeito poético; que

caminha pelas ruas “reais”, as quais contrastam com as mnemônicas – respectivamente num primeiro e num segundo plano de execução da ação. Se for levado em consideração que o choque com a lembrança é uma base temática da poesia bacellariana, estar-se-á diante de uma crise do Poeta, na qual ele terá suas presenças (da velhice e da infância) em estágios afetivos diferentes. Logo, será possível cartografar as subjetividades que a memória do Poeta está por construir em suas matérias poetizadas em paradoxo.

Entendendo que a construção da imagem é procedente de uma tomada de consciência, como propõe Daniel-Henri Pageaux (2004), abstrai-se que a memória reenvia valores sensíveis para o momento da enunciação do poema, conferindo à voz lírica o tom doloroso, cujo caráter é fundamental para o significado do sofrimento, convertido em ruína, posto que “[...] a imagem é representação, mistura de sentimentos e de ideias de que é importante captar as ressonâncias afetivas e ideológicas. [...]” (PAGEAUX, 2004, p. 137).

Elucidando o proposto: em sua realização, a imagem poética é uma forma vibrátil, na qual os valores do real são conjugados e transmitidos por traços, nuances de cor e oscilações dos tons visualizáveis nos poemas. Tais valores sensíveis, que por ela são liberados, devem ser capturados pelo pesquisador e decodificados em forma cartográfica do imaginário social de cada cultura. À esteira de Rolnik, a *cartografia sentimental* que aqui se lança é uma cartografia de uma sensibilidade, que se apresenta em forma de emoção, isto é, na forma de afetos (subjetivação) do Poeta para com os objetos encontrados e para com espaço urbano de Manaus, convergindo-os, concomitantemente, em reflexo sensível e representável na imagem que se deseja cartografar: a das paisagens.

Compreendendo, assim, *FB*, é possível considerar que a obra apresenta a reconfiguração do real em forma de destruição, o que é evidenciado pelo próprio tempo presente em contraste com o tempo passado. À luz dessas considerações: entre a reconstituição e o apagamento, a ruína é a síntese que atualiza a paisagem de Manaus. O Poeta confere à cidade o caráter ambíguo, à medida que desvela a sensação presente de um tempo anterior que simbolicamente decanta. A poesia estabelece um laço entre tempos, construindo o lugar da ruína, em que objetos, cidade e memória flutuam e inscrevem-se em única forma de representação.

Verifica-se que as atitudes do Poeta retratam um *quiasmo*<sup>4</sup> na construção da imagem arruinada, pois a poesia “[...] proporciona à memória um modo formular, pelo verso e pela

---

<sup>4</sup> Segundo Roberto Vecchi, a poesia “institui muito mais uma relação cruzada entre o mundo e o espírito, [...] porque, nela, é como se se manifestasse a espiritualidade da carne e a carnalidade do espírito, numa brusca inversão que se afasta, de imediato, da transposição direta de um real sensível. Seria portanto uma excrescência

rima, de conservação e transmissão do que modernamente chamaríamos a experiência, que através de mecanismos sofisticados de repetição e variação confere uma forma – uma moldura – à matéria mnésica, fixando-a e configurando-a. [...]” (VECCHI, 2010, p. 320). Dizendo de outro modo: a experiência do real converte-se em experiência poética. Os poemas se abrem para o leitor, o qual visualiza como a mobilidade dos afetos do Poeta provoca a recuperação do momento passado, fazendo-se presente num cruzamento de planos temporais emersos do âmbito poético.

Dessa maneira, ainda segundo Roberto Vecchi, “[a] poesia, [...] desde seus inícios surgiria como uma forma mnemônica especializada que, combinando som e imagem, retém ou procura conter a dispersão e a perda do que de outro modo se dissolveria por inteiro. [...]” (VECCHI, 2010, p. 320), recuperando, através da experiência estética, as representações do corpo, dos objetos e da cidade, que afetam o Poeta-personagem do início ao fim da obra, lançando o contraste e o cruzamento da realidade que se faz presente pela lembrança, acionada no contato com o atual estado de ruína do próprio Poeta, envelhecido.

Recapitulando: a arte é capaz de produzir uma série de sensações, as quais vêm afetar aqueles que a contemplam, fazendo com que os afetos daqueles que se sensibilizaram transbordem diante dela.. Assim, na obra artística há não apenas uma função de conservação da cultura, mas também a atualização do evento que ela quer trazer para o “contínuo” momento presente de sua apresentação.

\*

As considerações que até aqui foram feitas apontam para uma cartografia dos elementos que compõem a paisagem da memória bacellariana, além de pôr em evidência que este estudo não diz respeito ao mapeamento de uma realidade física, mas, sim, à tessitura poética que o livro encerra. Ainda é necessário, todavia, esclarecer algumas considerações sobre o segundo item constante no título deste trabalho, isto é, a coleção. Essa, por sua vez, acompanhará o desenho que aqui se enceta, tendo em vista a divisão do livro em quatro instâncias afetivas, que serão percorridas. Trata-se da instância-território do corpo, da instância-território dos objetos, da instância-território da cidade e da instância-território das formas artísticas.

---

que se torna voz, corpo, e que não encontra palavras” (2010, p. 329). Esse desconforto pela ausência de palavras alude ao traço residual mnemônico anteriormente comentado.

Cabe anunciar que a última dessas instâncias se subdivide em três: a da tradição temática, sobre a qual serão desenvolvidas observações de aspectos estéticos que não se centram em autor único, mas expressões de um gênero ou de uma época; as marcas autorais, em que serão pontuadas tópicos e estilos de autores, para os quais Luiz Bacellar dedica diretamente alguns de seus poemas, ou, ainda, dialoga com outros; e, por último, a instância-território de presenças oblíquas, elaborada no momento em que Luiz Bacellar estabelece eixos interartísticos, fazendo pontes entre literário e o visual e literário e o musical.

## 2. 2. DA COLEÇÃO IMAGINADA COMO UM TEATRO POSSÍVEL

De qualquer modo, era a opinião de Dorian Gray. Ele costumava se espantar com a psicologia rasa dos que concebiam o Ego no homem como uma coisa simples, permanente, confiável e dotada de uma única essência. Para ele, o homem era um ser com uma miríade de vidas e uma miríade de sensações, uma criatura multiforme e complexa que carregava em si legados estranhos de pensamento e paixão, e cuja própria carne era manchada pelas enfermidades monstruosas dos mortos. (*O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde)

Ao falar sobre a prática de colecionar coisas, Walter Benjamin destaca uma característica por ele chamada de *completude*. Para ele, a coleção “[...] [é] uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim [...]” (2007, p. 239). A *completude* encerra a atitude colecionadora em um círculo que a fecha em si mesma, uma vez que a tentativa do colecionador diz respeito ao esforço de colocar em prática a sua vontade de possuir determinada peça. Essa vontade é modelada em desejo muitas vezes obsessivo, pois gera uma irracionalidade que envolve a criação das coleções.

Sobre essa compulsividade, Philipp Blom destaca que, no século XVI, “[...] a consciência da mortalidade dos esplendores do mundo apenas os estimulava [os homens colecionadores da época] a fazerem de suas coleções testamentos para futuras gerações” (2003, p. 38). Isso significa dizer que o acúmulo de materiais ordenados por características que o criador identifica como afins não se limita a um inventariado de coisas preciosas, mas extrapola essa noção, quando essas coisas carregam – aos olhos do colecionador – parte de uma memória daquele que foi o dono anterior do objeto, e, ainda, de traços da cultura em que estava inserida a coisa (e que – por ela – tem sua evocação metonimicamente realizada). A

compulsividade prevê o valor do objeto; o colecionador reconhece isso em seu desejo; sem esse item encontrado no receptor do objeto, não haveria o objeto do desejo nesses termos.

Na literatura judaica, a prática colecionadora tem uma de suas primeiras aparições com a figura de Noé, no Antigo Testamento, quando a personagem Deus afirma, em “A arca de Noé”, Gn 6: 13-21:

– Resolvi acabar com todos os seres humanos. Eu os destruirei completamente e destruirei a terra, pois está cheia de violência. Pegue madeira boa e construa para você uma grande barca. Faça divisões nela e tape todos os buracos com piche, por dentro e por fora. As medidas serão as seguintes: centro e trinta metros de comprimento por vinte e dois de largura por treze de altura. Faça uma cobertura para a barca e deixe um espaço de meio metro entre os lados e a cobertura. Construa três andares na barca e ponha uma porta num dos lados. Vou mandar um dilúvio para cobrir a terra, a fim de destruir tudo o que tem vida; tudo o que há na terra morrerá. Mas com você eu vou fazer uma aliança. Portanto, entre na barca e leve com você a sua mulher, os seus filhos e as suas noras. Também leve para dentro da barca um macho e uma fêmea de todas as espécies de aves, de todas as espécies de animais e de todas as espécies de seres que se arrastam pelo chão, a fim de conservá-los vivos. (2005, p. 8)

O julgamento leva a figura divina à execução de seu desejo no ato de destruição do território do mundo. Antes disso, porém, ele seleciona Noé para ser o responsável por seguir as suas ordens específicas na construção de um espaço cuidadosamente dividido. As medidas anunciam uma atitude separadora que deverá ser exercida pela personagem humana, com a qual é feita uma aliança. Esse gesto de união da divindade declara uma nova atitude que deve ser arrolada: a reunião criadora de um novo território, menor, a partir de alguns traços daquele que será extinto. Tudo o que fora ordenado no interior da barca passará pela clivagem de Deus, o qual pratica, dessa forma, um método de seleção, escolhendo quais seres vivos estarão destinados a dar continuidade às raças, ou seja, repovoar a terra. Isso quer dizer que Deus escolhe aqueles que serão capazes de conservar aquilo que lhe apraz do antigo mundo conhecido, pois eles são portadores da herança gênica da primeira criação. Nota-se que o processo de construção genesíaca é retomado pelas ações da personagem sagrada: reunião, segregação, seleção e conservação colocam o leitor diante das bases de um recurso de ensinamento da criação de mundos. A arca, portanto, ensaia a formação de um novo Éden, cuja expansão será possível após a tormenta que destruirá o que estiver fora dela. Como um *theatro totale*, ou, ainda, um *theatrum memoriae*,<sup>5</sup> no qual, a disposição dos objetos, animais e

---

<sup>5</sup> Philipp Blom aponta que o Mosteiro de San Lourenzo, perto da Vila do Escorial, criado pelo rei Rodolfo de Habsburgo e conservado pelo príncipe Felipe II, era um *theatro totale*, isto é, um espaço dividido em residência e complexo eclesiástico, projetado para simular “a unidade e a hierarquia do governo, do estudo e da fé. [...] [era] um microcosmo do mundo cristão. Deveria abrigar uma grande biblioteca, enriquecida por uma doação real ao mosteiro de cerca de quatro mil volumes da própria coleção do rei; a coleção de relíquias; e, na própria

pessoas diz respeito à ilustração da forma de pensamento da mente divina, a arca é o grande objeto que remonta às origens da criação.

Oscar Wilde mencionara a compulsividade pelas palavras do narrador de *O retrato de Dorian Gray*, construindo uma personagem colecionadora de conhecimentos sobre artes, filosofia e, ainda, elaborando uma psicologia de perfumes. O autor revela a paixão depositada sobre as peças de uma coleção, consideradas, cada uma delas, preciosas. Embora os colecionadores não possuam sempre objetos de mesma ordem funcional, a integração entre eles é promovida no interior da coleção pela evocação da similitude determinada pelo sujeito que criteriosamente a organiza. O processo crítico-criativo elaborado por Luiz Bacellar alicerça-se, como em Dorian Gray, em suas próprias atitudes e palavras. Dessa forma, não se pode considerar gratuita a declaração encontrada em “Leituras e formação literária”, entrevista que se encontra em *Quarteto: obra reunida* (1998). Na abertura dessa entrevista, Bacellar utiliza uma citação do poema épico-lírico de Fernando Pessoa, *Mensagem* (1934), para exemplificar o início de sua carreira literária. Para o autor, “Todo começo é involuntário / Deus é o agente. / O heroe a si assiste, vario / E inconsciente” (PESSOA apud BACELLAR, 1998, p. 277). A prática de citação por ele realizada não é exclusiva ao momento em que é entrevistado. Pelo contrário, o livro aqui analisado possui uma série de alusões, com vários fragmentos, diretos e indiretos, capazes de desnortear o leitor pela quantidade de hipotextos localizados na composição de seu trabalho. Em outro texto crítico, intitulado “Luiz Bacellar além da poesia”, de *Ensaaios ligeiros* (2014), encontra-se um novo dado curioso: uma declaração do poeta, na qual expõe *ler* com o seguinte objetivo: “[...] manter a mente ocupada. É mais que um mero prazer; tem efeito terapêutico” (PINTO, 2014, p. 155).

Vale ressaltar que, longe de querer subsidiar uma análise psicológica do autor, as informações aqui trazidas são encaradas como dados que não explicam totalmente as razões da escritura, mas direcionam o estudo para a compreensão da utilização das inúmeras referências amalgamadas em sua obra poética. Em uma associação entre o autor e a personagem, verificar-se-á que o ato do primeiro, de “devorar livros”, assemelha-se ao desejo compulsivo de Dorian Gray pelo conhecimento sobre artes. Quando Bacellar se declara um

---

residência, os quadros de Filipe” (2003, p. 46). Essa concepção, desdobrada sobre a figura da arca, ilustra a unidade entre os seres e a aplicação da lei divina, por meio de sua avaliação cuidadosa sobre o mundo, além da fé de Noé, ao seguir as instruções. Em outras palavras, a memória passa a ser algo dramático/perfomático em representação. O *theatrum memoriae*, por sua vez, era uma espécie estranha de móvel, encomendada pelo colecionador Felipe Hainhofer, da Suécia, representada alegoricamente, em cada uma de suas gavetas “os mundos animal, vegetal e mineral, os quatro continentes, e a amplitude das atividades humanas” (BLOOM, 2003, p. 51), o qual funcionava como uma enciclopédia de objetos, a representar o mundo, dominado por ideias de metamorfoses e significados ocultos.

“leitor incansável”, isto é, sem qualquer sinal de exaustão pelo labor da leitura, as posturas dos sujeitos seguem estreitamente as atitudes descritas por Philipp Blom, para quem,

[o] ato de colecionar, como projeto filosófico, como tentativa de dar sentido à multiplicidade e ao caos do mundo [...] também sobreviveu até nossa época, e encontramos ecos da elaborada alquimia de Rodolfo [de Habsburgo] em todas as tentativas de capturar a maravilha e a magnitude de tudo para incluí-las no reino dos bens pessoais. [...]” (2003, p. 61)

Esse trazer o mundo para si, seguido da conversão dos elementos tragados, na criação de outro mundo, metonímico, é encarado como caráter principal da poética bacellariana em relação aos demais autores referendados. A utilização das referências literárias até aqui ordenadas ilustra os passos encontrados no decorrer dos poemas. De um lado, Dorian Gray já figurou a compulsividade. De outro, no tocante ao texto bíblico e à reorganização criadora de sentido, pode-se dizer que o Poeta prepara o barro, elemento denotador da noção originária, numa atitude demiúrgica, a fim de que o transforme em matéria de expressão melódica de um mundo arcaico. Aqui se reitera que o desdobramento da atitude criadora de Deus é operado uma segunda vez no episódio que divide com Noé. A arca funciona como expressão/linguagem duplicada, que se faz verbo novamente para erguer a Terra; a fruta, escolhida em sua terminologia arcaica, igualmente duplica (pela etimologia e pela matéria de que é feita) a noção originária no plano da expressão, ao passo que antevê, desde o título, o retorno a um tempo arruinado. Em ambos os casos, a destruição permeia os objetos e o mundo como realidade inexorável.

À luz do agenciamento das três referências (o episódio da arca, a obsessão de Dorian Gray e a alquimia de Rodolfo de Habsburgo), a atitude da leitura colecionadora, portanto, pode ser encarada como um processo de ressignificação do sentido referencial das coisas, transladadas para o sentido íntimo no âmbito da coleção. É assim que o poeta amazonense pode recuperar o que – para ele – há de mais precioso em outros autores, levando isso para dentro de seu livro, na apresentação de seu espaço de vivência. Tal atitude permite pensar que o autor elabora uma tensão entre o particular (cultural) e o universal (lítero-artístico), a qual irá ser desdobrada em diversos níveis no interior das instâncias-território anteriormente mencionadas.

O aspecto principal a ser tratado sobre o ato de colecionar é o estabelecimento de “[...] uma relação intrínseca com a memória, ao possibilitar a reconstituição (ainda que precária e arbitrária) de um passado disperso, em cacos, como um dos recursos plausíveis para salvar as coisas do esquecimento” (MACIEL, 2009, p. 77). As palavras de Maria Esther Maciel, por

sua vez, coadunam-se com as práticas realizadas nas quatro instâncias mencionadas na sessão primeira deste capítulo (corpo, objetos, cidade e formas artísticas).

Noutro âmbito, segundo a abordagem fenomenológica de Paul Ricœur (2008), memória e esquecimento são duas categorias que se interagem de tal maneira a realizar uma sistematização das lembranças, permitindo que elas sejam recordadas à luz da carga afetiva depositada em cada evento. A memória é um ato de resistência; o esquecimento, por sua vez, um apaziguamento da ação da memória. Nos interstícios de suas atividades encontra-se o elemento que se manteve conservado em uma imagem virtual daquilo que um dia foi. No livro de Bacellar, à poesia é conferida a liberdade de não registrar factualmente as marcas do tempo: existe uma ideia essencial sobre uma possibilidade de que, ao caminhar ao largo dos grandes monumentos históricos, há uma percepção literária para outros (pequenos) eventos populares relacionados a eles e ao tempo. Isso permite a ela relatar, por exemplo, as igrejas, sem o caráter triunfal com que elas são, geralmente, concebidas. Assim, histórias como as encontradas nos poemas “Santa Etelvina” e “Receita de tacacá” são retiradas da banalidade das coisas comuns para receber outro olhar (o que não significa, necessariamente, que elas sejam cantadas em tons grandiloquentes).

A formação da lembrança passa por um caminho circular até a sua apresentação final: “[...] é a percepção presente que determina a orientação de nosso espírito; mas, conforme o grau de tensão que nosso espírito adote, segundo a altura onde se coloque essa percepção desenvolve em nós um número maior ou menor de lembranças-imagens” (BERGSON, 2011, p. 59). O evento inicial, e real, é iluminado pela carga afetiva que toca o sujeito na realização primeira, ou seja, é percebido pela consciência. Há o contato com algo que ative a ação do espírito e desperte a atividade mnemônica do sujeito que reconhece o que vê/sente diante de si e, ainda, percebe que o visto/sentido, evocando a matéria virtual por ele guardada. Assim, sobrepõe-se a lembrança à matéria real e consegue-se notar as distinções entre ambas. É nesse contraste em que há o regozijo e/ou a decepção, isto é, o choque dos afetos, responsáveis pela manutenção e/ou esvaecimento da lembrança que se fez presente. A nova carga afetiva pode, dessa maneira, alterar o fato lembrado, tornando-o ameno ou doloroso para o sujeito, engendrando outra lembrança.

A ação da memória estaria diretamente ligada à possibilidade de articular os eventos passados de acordo com a percepção de que se tem deles. Isso permite entender que, assim como propunham Ricœur e Bergson com suas fenomenologias da memória, os eventos pretéritos são modelados antes de serem apresentados ao presente; ou, pelo menos, no mesmo ato de sua apresentação ao que se compreende como presente. Segundo Bergson, perceber é

um ato de imobilização: “[...] perceber consiste em condensar períodos enormes de uma existência infinitamente diluída em alguns momentos mais diferenciados de uma vida mais intensa, e em resumir assim uma história muito longa. Perceber significa imobilizar” (2011, p. 88). Explicando: no ato da percepção, apreende-se algo que transcende a percepção, uma vez que o universo material se diferencia essencialmente da representação que temos dele. A percepção é interior e está em mim, contraindo uma infinidade de movimentos externos. Todavia, também é possível não só contrair, mas também escandir os momentos apreendidos pela percepção, mobilizando-os e imobilizando-os à vontade criadora.

Essa consciência da percepção, como a seleção dos eventos do passado popular, histórico, e como possibilidade torná-lo plural, é encontrada na poesia de Luiz Bacellar. Nas diversas edições de sua obra, o poeta converge a memória para a forma de linguagem poética, traçando o caminho do Eu lírico que se torna Poeta-narrador de sua trajetória; explorando, dessa maneira, os espaços coincidentes da história da cidade de Manaus – na era da *decadência*<sup>6</sup> do período conhecido como *Belle Époque* – com os espaços de sua infância, que, em lembrança, é revisitada pelo Poeta com o auxílio dos objetos que manuseia.

A disposição dos poemas, por esse caminho de leitura, é entendida como produto da organização do pensamento, elaborando um arquivo artístico unitário em linguagem poética, a ordenar os interstícios entre memória e esquecimento: não aparece, por exemplo, no livro de Bacellar, a Ilha de São Vicente nem imagens de uma natureza grandiosa (trabalhada por muitos autores do Amazonas), mas há recorrência às igrejas ou ao bairro dos Tócos. Essa escolha acontece porque Bacellar não seleciona a época de fundação da cidade, mas o momento saudosista e amargo daquilo que um dia ela foi – gravitando, agora, entre alegria e melancolia profundas. Isso significa, ainda, que o livro não quer se preocupar com uma precisão histórica, mas, sim, com o valor da Literatura, enquanto ramo interpretativo da cultura, que permite manusear certas informações ditas como factuais de uma maneira enviesada, o que pressupõe um direcionamento do foco e um limite ao campo de atuação do texto. Não se trata de um desrespeito ao caráter científico das pesquisas históricas, mas de uma outra possibilidade de tratar e de dizer o real.

---

<sup>6</sup> Segundo Otoni Mesquita, a época conhecida como *Belle Époque* amazonense está dividida em três fases: a instalação, o desenvolvimento e a decadência. A primeira fase corresponde ao período em que “[...] se instalaram vários melhoramentos urbanos e se realizaram as obras arquitetônicas mais importantes do período; a segunda fase pode ser localizada nos primeiros anos do século 20, quando a capital do Amazonas apresentava-se como uma cidade graciosa, próspera e com vida cultural efervescente; contudo, ao finalizar a primeira década desse século, vislumbra-se a terceira fase, quando a situação financeira da região encontrava-se em franco declínio, encerrando uma era de sonhos e extravagâncias.” (MESQUITA, 2008, p. 22)

Pensando por esse viés, lembrem-se, agora, das palavras que Walter Benjamin escreve sobre a atitude de colecionar coisas, vista por ele como uma arte: “[é] decisivo [...] que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. [...]” (2007, p. 239). Explicando de outro modo: o desligamento de que fala Benjamin diz respeito ao afastamento progressivo da abordagem inicial com que o objeto é tratado, para assumir uma nova carga simbólica e, muitas vezes, afetiva dentro do âmbito novo. A relação íntima com as demais peças é revestida pela marca subjetiva do colecionador, e o que ilumina a coincidência entre as coisas é o próprio olhar do sujeito que as reúne. Ocorre, ainda, por exemplo, que na morte, os haveres podem perder seu valor ou encarecer, mediante seu novo dono. Assim, é engendrado um sistema que se quer fechado, completo em si mesmo, pois todas as coisas dentro desse espaço ordenado têm valor único e são responsáveis pela autossustentação e pela vida, próprias à coleção.

Em *FB*, nota-se que o Poeta criado pelo autor assume a postura de um colecionador lúdico diante dos elementos encontrados no interior do texto, pois tudo o que encontra diante de si acaba por fazer parte do elenco que realiza em seu ato poético: objetos, costumes, lembranças e até mesmo sentimentos (afetos) são coligidos, abstraindo-lhes um novo valor pelo tratamento poético que lhes é conferido. Nesse sentido, a sensibilidade lírica atribui valor de memória sobre as coisas: Bacellar aduz poemas que adquirem, devido à sua disposição interna, os efeitos por essa disposição criados, isto é, o *estado poético* (VALÉRY, 2007), que inquieta e perturba leitor e Poeta. Esse estado assume, conforme é dissertado por Paul Valéry,

[...] uma importância tal que se imponha e faça-se respeitar; e não apenas observar e respeitar, mas desejar e, portanto, retomar – então alguma coisa de novo se declara: estamos insensivelmente transformados e dispostos a viver, a respirar, a pensar de acordo com um regime e sob leis que não são mais de ordem prática – ou seja, nada do que se passar nesse estado estará resolvido, acabado, abolido por um ato bem determinado. Entramos no universo poético. (2007, p. 201)

O *estado poético* delimita o espaço alcançado pelas marcas presentes na coleção, enquanto o desejo apõe-se como força flutuante que lança mão sobre novas peças a serem analisadas em cotejo com as existentes. Aquilo que é novamente declarado, isto é, a sistematização outra – no caso de Bacellar, a da memória poética –, coloca o eu lírico diante de um lenço, um relógio de bolso, um porta-níqueis, dentre outros objetos, os quais por ele têm suas funcionalidades evocadas para que sirvam de pontes até as categorias que eles agora acionam. Uma vez ativadas essas categorias, responsáveis pela elaboração do caráter

mnemônico do texto, entram em detrimento as relações utilitárias, e os objetos recebem nova significação. O relógio de bolso, por exemplo, tem a funcionalidade prática de marcar as horas; no texto intitulado “Soneto do relógio de bolso”, entretanto, ele deixa de ser visto como mero informante de minutos para evocar a categoria do tempo (antigo) da memória, a qual, por sua vez, resiste ao tempo cronológico. Ao adentrar os caminhos do Poeta – e aqui se destacam “Variações sobre um prólogo”, poema de abertura; “O poeta veste-se”; e “10 sonetos de bolso” –, o leitor estará imergindo noutra realidade viva, cuja criação se fundamenta não apenas na retirada do poético de pequenas coisas, entendidas muitas vezes pelo mercado de consumo como produtos banais; mas também da rememoração das lembranças afetivas do Eu lírico.

Logo no poema inicial, o Poeta (re)encontra o primeiro objeto do livro: a fruta. O instrumento musical apresenta-se para ele em um momento anterior, a infância; e, agora, em seu dizer da palavra poética, ele expõe fruta e som, conservados em memória, para o leitor. Pela matéria de argila rústica é entoada “[...] rude e doce melodia [...]” (BACELLAR, 2011, p. 21), e “[...] com ar de magia / sai o canto do cantor [...]” (BACELLAR, 2011, p. 22). Os fragmentos selecionados trazem marcas presentes no texto: o misto de aspereza e doçura da canção é o que a põe em evidência e, na estrutura sintática, sobrepõe-na à figura do sujeito que a produz.

### **2.3. POR UMA ESCRITURA EM SAUDAÇÃO AOS MESTRES**

Gosto de dizer. Direi melhor: gosto de palavrar. As palavras são para mim corpos tocáveis, sereias visíveis, sensualidades incorporadas. Talvez porque a sensualidade real não tem para mim interesse de nenhuma espécie – nem sequer mental ou de sonho –, transmutou-se-me o desejo para aquilo que em mim cria ritmos verbais, ou os escuta de outros. Estremeço se dizem bem. Tal página de Fialho, tal página de Chateaubriand, fazem formigar toda a minha vida em todas as veias, fazem-me raivar tremulamente quieto de um prazer inatingível que estou tendo. Tal página, até, de Vieira, na sua fria perfeição de engenharia sintáctica, me faz tremer como um ramo ao vento, num delírio passivo de coisa movida.

*(Livro do desassossego, de Bernardo Soares)*

Uma vez expostos os critérios analíticos da cartografia e o elemento cartografado, cabe explicar as categorias da coleção analisada. Para tanto, o estudo direciona-se para o terceiro movimento: o de detalhamento da assimilação das estéticas de outros autores.

É necessário lembrar as ideias de T. S. Eliot como uma advertência inicial para o trajeto que a partir daqui será percorrido. O ensaísta lança o argumento de que o leitor deve se aproximar de um poeta sem o preconceito que o afasta de seus antecessores, ou seja, sem a

busca de uma individualização que o dispa das referências muitas vezes pelo poeta, ainda, saudadas. Em suas palavras: “[...] se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. [...]” (ELIOT, 1989, p. 38). Esse olhar para o passado permite pensar a literatura como um sistema entrelaçado não apenas entre tempos distintos, mas também entre espaços simultâneos, em que revigoram uma série de *tópoi*, à medida que eles são ditos uma vez mais. A avaliação do tratamento dado a esses temas é feita por meio da apreciação do poeta em relação aos poetas mortos, ou, ainda, em relação àqueles que estão vivos e compartilham do mesmo tempo histórico.

A inserção da obra do poeta novo implica um alinhavo na ordem conhecida. Ainda conforme T. S. Eliot, “[...] para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser [...] alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados [...]” (ELIOT, 1989, p. 39). Assim, antigo e novo terão pontos entrelaçados harmoniosamente na costura desse tecido sistêmico. Isso não quer dizer, porém, que, necessariamente, será dada a continuidade a tudo o que já fora elaborado. A negação da continuidade também é uma forma de dar prosseguimento ao sistema, dilatando-o, e direcionando-o para outro rumo. De todo modo, a observação consciente do todo permitirá perceber que a negação não surgiu sempre isoladamente. Em outros lugares de um mesmo tempo ou de um tempo anterior, ela adquiriu força para introduzir-se. E mais uma vez houve o reajuste no sistema literário.

O conjunto desses entrelaçamentos forma uma tradição poética que vem sendo traduzida através das épocas. Pensar dessa maneira é inclinar-se para a ideia posteriormente mencionada por Antoine Compagnon, o qual, ao comentar a noção de tradução sobre categoria do leitor lançada por Proust, afirma que tanto escritura quanto leitura convergem e coincidem para o mesmo processo: a tradução. Enquanto a escritura é vista como “tradução de um livro interior”, a leitura, por sua vez, é “uma nova tradução de outro livro interior” (COMPAGNON, 2010, p. 142). Ambos os processos tradutores amalgamam-se no contato entre leitura e escritura. Eles se esvaecem num horizonte de um ato criativo de reconhecimento, produção de sentidos e avaliações, isto é, na interpretação. É dessa forma que um novo texto poderá ser gerado, assim como um texto antigo poderá ser recuperado em uma obra do presente e, ainda, atualizado e reconhecido por um novo leitor.

Esse tipo de tradução do escritor pressupõe a imersão da consciência daquele que escreve no *sentido histórico* de suas palavras. A essa consciência é imprescindível um “[...]”

sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. [...]” (ELIOT, 1989, p. 39). Dizendo de outro modo: ele carrega a mentalidade de seu tempo, mas isso não o faz ser um produto isolado do presente. Pelo contrário, a escritura revela o lastro cultural daquele que a engendra, dando a ela, com base nesse lastro, a configuração coetânea. Essa passagem de um modo ou tom para outro revela uma consciência do presente estreita à consciência do passado, logo, evidencia a modulação de um *topos* coletivo contemporaneamente ressignificado na nova escritura.

Luiz Bacellar evidencia essa consciência em “Leituras e formação literária”, depoimento encontrado em *Quarteto* (1998). Nesse texto, declara sua admiração por uma série de poetas (dentre eles, Jorge de Lima é considerado por Bacellar o mais marcante sobre sua obra). Bacellar menciona uma lista de autores (prosadores e, principalmente, líricos) sem fazer distinção sobre aqueles que escrevem em vernáculo. O autor vale-se das palavras de Bernardo Soares ao dizer que sua pátria *é a língua portuguesa* e deixa porosa a fronteira entre aqueles que possuem a mesma língua. Pela enumeração de predileções claras, o admirador reduz as distâncias entre as poéticas, na medida em que amplia o caráter de sua poética com trechos, alusões (a Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Casimiro de Abreu, por exemplo),<sup>7</sup> estendendo-se a dedicatórias a nomes como Fernando Pessoa, Rainer Maria Rilke e João Cabral de Melo Neto. Destarte, o poeta brasileiro concentra as obras de seus mestres na própria escritura de *FB*, no momento em que referenda – seguindo também a concepção latina – aqueles que considera grandes autores. Essa atitude de imitação transforma-o em um emulador estético-autoral-artístico, o qual modula a leitura de textos anteriores para assimilá-la à maneira de dizer desses poetas-referência.

Na literatura latina, uma das principais obras que tratam da imitação na cultura romana chama-se *Tratado de imitação* (século I a.C.), de Dionísio de Halicarnasso, em que a noção de *imitatio* (tradução latina da palavra grega *mímesis*) é encontrada para além da tradução literal, adquirindo uma nova concepção. A *imitatio*, entre os latinos, tinha o poder de refundar os modelos à medida que seguisse seus princípios teóricos. Como título dessa categoria, estava a *æmulatio*, considerada como esforço realizado para alcançar e/ou superar o antigo modelo. O imitador não poderia apenas copiar as ações de seu mestre, mas deveria saber fazer o que o

---

<sup>7</sup> Vale ressaltar que Luiz Bacellar lança sua obra prima, em 1963, após ter sido laureado com o Prêmio Olavo Bilac, em 1959, pela Prefeitura do antigo Distrito Federal (Rio de Janeiro). Naquele ano, duas de suas influências poéticas estiveram na banca de avaliação do concurso. Trata-se de Manuel Bandeira e de Carlos Drummond de Andrade. Isso quer dizer, simbolicamente, que Bacellar é consagrado *poeta* por dois autores considerados por ele como mestres em poesia.

mestre tinha de melhor em sua produção. Nesse trabalho, a *æmulatio* guardava em si dois valores. Trata-se de certa rivalidade e superação, as quais formavam um misto de admiração e inveja.

A palavra grega denotadora da noção de inveja na tradução de *æmulatio* é *zélousis*. Ela concentra as noções de cuidado ou proteção ao ser traduzida, no português, por “zelo”; no francês, *jalousie*, e, no espanhol, *celo*, por “ciúmes”. Isso difere da concepção de inveja que se tem em vernáculo, vista de forma negativa (ao contrário da latina, positiva). A palavra grega que carregava o sentido negativo de inveja, na realidade, era *phthónesis*, utilizada de maneira diferente da emulação latina. Sob esse aparato semântico esclarecido por Saltarelli (2009), pode-se dizer que a *æmulatio* gesta um estímulo ao respeito e à admiração tamanhos, a ponto de fazer o poeta imitador rivalizar com seu anterior, no objetivo de ser equiparado ou obter prestígio ainda maior. Apenas com o labor apurado da imitação da técnica é que o imitador poderia ganhar respeito, à proporção que fosse aperfeiçoando as diversas técnicas de produção. A essa ideia acrescenta-se também a destituição da carga negativa do plágio, pois não se tratava disso. Ocorria, para Dionísio de Halicarnasso, uma ação mimética que permitia aos poetas engrandecerem suas produções até alcançarem o patamar de um poeta almejado, transformando-se, após o longo trajeto, em um novo mestre.

Ao lançar as bases para o procedimento de criação de sua *Poética*, Aristóteles distancia-se na noção platônica de cópia, além de evidenciar a representação mimética de uma realidade verossímil. Primeiramente, concebe a imitação como atitude formuladora da *mímesis*. Sob essa perspectiva, a *mímesis* era utilizada como critério de distinção do humano, possuidor de uma capacidade de aprendizado particular, e capturador das ações de outrem por meio daquilo que via; e, por consequência, reproduzia essas ações. Ao imitador cabe a possibilidade de reproduzir o real da forma que lhe aprouver, pois a natureza alcançara o patamar de realidade independente, distanciada da *idéa*. Isso acontece porque a obra literária passa a resultar da aprendizagem de suas regras associadas à livre expansão das capacidades naturais, isto é, da operacionalização da *technê* sobre a *physis*. Sendo deslocado o olhar para a *práxis* humana, a verossimilhança permite ao poeta imitar outros poetas, posto que a atitude do imitador se torna muito mais operacional e técnica, além de destinada a outras formas artísticas consideradas *exemplum*. Conforme Thiago Saltarelli,

[...] desde que alguns escritores foram consagrados pela tradição como exemplos de excelência artística e agrupados num cânone, tornaram-se paradigma para as gerações futuras, as quais passaram a imitar tais modelos. Com isso, a *mímesis* ganhou também o estatuto de imitação de escritores canônicos, cujos gêneros, linguagem e estilo foram mimetizados por muitos artistas. [...] (2009, p. 254).

Com o passar das épocas, o que se visualiza é que a atitude modelar de imitação e superação dos anteriores permite a inserção de novos modelos, assim como também a revalidação da noção de *mimesis* de um autor sobre outro. Não se trata de apagamento na concepção latina, mas da afirmação de si pelas leituras que possui. Os poetas mais antigos vão gradativamente cedendo lugar aos poetas mais modernos, o que não significa que aqueles sejam esquecidos; entretanto, evidencia-se a possibilidade de um poeta moderno formar o seu conjunto de autores-referência. Essa formação – longe de ser unilateral – legitima a autoridade do leitor crítico como aquele que seleciona nomes para construir o cânone, na esteira de Harold Bloom (2001) e T.S. Eliot (1989), como também o reconhecimento dos poetas que, àquela altura, foram elencados. Esse é o ponto em que Luiz Bacellar se faz catalisador de *loci similes* de escritores, pintores e músicos, os quais são trasladados em novas formas poéticas, recriando suas particulares maneiras de escrever no ato inventivo de erguer imagens, isto é, de dizer, pela escritura da memória, uma Manaus antiga.

Nesse sentido, a ação da memória sobre as imagens de Manaus poder ser assemelhada à ação da memória sobre a seleção de autores. Para Harold Bloom, “[a] arte da memória, com seus antecedentes teóricos e suas florações mágicas, é em grande parte uma questão de lugares imaginários, ou de lugares reais transmutados em imagens visuais. [...]” (2001, p. 45). Dessa maneira, o crítico continua dissertando sobre o cânone literário ocidental como “um sistema de memória”, cuja função é “[...] lembrar e ordenar as leituras de uma vida. Os grandes autores tomam o lugar dos ‘lugares’ no teatro da memória do Cânone, e suas obras-primas ocupam posição preenchida pelas ‘imagens’ na arte da memória. [...]” (p. 45). É assim que a individualidade de um autor pode concorrer com as produções ideológicas do presente, as quais também são exteriores às obras. A originalidade supera as formas rígidas e abre espaço no seio do sistema, quando se é inegável a presença de um novo autor. Machado de Assis, por exemplo, não é reconhecido no primeiro momento de sua produção; posteriormente, é consagrado um dos maiores autores da Literatura Brasileira devido à observação aguda que faz do seu momento histórico.

Conforme, mais uma vez, Harold Bloom:

[...] [o] valor estético é por definição engendrado por uma interação entre artistas, um influenciamento que é sempre uma interpretação. A liberdade de ser artista, ou crítico, surge necessariamente do conflito social. Mas a fonte ou origem da liberdade de perceber, embora mal conte para o valor estético, não é idêntica a ele; [...] (2001, 31).

É assim que se compreende a originalidade de *FB* enquanto uma obra que abarca outras obras do cânone de diversos países: no modelar de suas estéticas consagradas, *FB* ultrapassa-as quando as reúne num único livro; mas não em favor da depreciação de si ou do elemento local contido em seu texto. Ao contrário, Bacellar eleva o espaço de Manaus, e fazendo-o flutuar poeticamente como uma Buenos Aires, Dublin ou Lisboa, isto é, como qualquer outro lugar do mundo. Onde equivocadamente poderia ser vista uma cópia estética, o que se marca é a autenticidade da escrita.

### 2. 3. 1. ATRÁS DAS CORTINAS: CENÁRIO E ENCENAÇÃO DE REFLEXOS

Ao continuar o projeto cartográfico, direciona-se a pesquisa para o canto. Recuperam-se as palavras em *Antiapresentação para Frauta de Barro*, texto encontrado na reunião *Quarteto* (1998), em que Antônio Paulo Graça afirma que Luiz Bacellar possui um “talento épico”. Segundo a proposta do autor,

[h]á um evidente talento épico em Luiz Bacellar. É a comunidade que encontra sua expressão, sua linguagem, sua fala, através de seus versos. Assim, Bacellar recria, fundando-a na história dos tempos, a função do poeta. A memória que cimenta seus poemas é ao mesmo tempo um culto ao passado e uma denúncia contra a insanidade de um presente que se autoflagela, que se autodestrói impunemente. (BACELLAR, 1998, p. 212)

Ao caracterizar *FB* como um possível épico, as palavras de Paulo Graça corroboram a análise feita sobre a presença da frauta como matéria originária. Além disso, fica clara a noção fundadora que o objeto-brinquedo confere amplamente às memórias no livro evocadas. Numa aproximação com *Os lusíadas*, de Camões, verifica-se que Bacellar se utiliza da referência para fundar a própria comunidade.

O que chama atenção é o fato de os versos de Camões não serem os únicos manuseados antes do início do poema. Sobre a edição de *FB* publicada em 2011, é necessário destacar duas observações: a primeira é a presença de um fragmento de *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Trata-se exatamente da trigésima sétima estrofe, no “Canto XXXIV – Regresso à superfície da terra”, do Inferno<sup>8</sup>, momento em que Dante e Virgílio visualizam as três faces de Lúcifer, na subida das personagens pelas rochas até a saída do nono Círculo. Ela

---

<sup>8</sup> *Oh, quanto parve a me gran meraviglia,  
Quand'io vidi face ala sua testa!  
L'uma dinanzi, e quella era vermiglia...*  
(ALIGHIERI *apud* BACELLAR, 2011, p. 6)

evoca a ideia da elevação progressiva de Dante, como um elemento-chave a anunciar a presença épica, lançando a ideia da viagem temporal que tangencia todo o livro.

Ao lado dessa epígrafe, ainda há outra: um fragmento de *Travel into several remote nations of the world*, de Jonathan Swift. Esse longo fragmento é encontrado na primeira edição, separando “O poeta veste-se” de “10 sonetos de bolso”. Como uma importante informação sobre o que o leitor vai encontrar no livro de Bacellar, o deslocamento do meio do livro para o início, antes mesmo das duas citações, respectivamente de Dante Alighieri e Luís Vaz de Camões, já lança a ideia da viagem – discussão inaugurada por Marcos Frederico Krüger Aleixo –, e agora encarada como um cenário a ser composto em planos ou camadas, também espaciais. Dessa forma, a ideia da viagem prefigura e abarca um plano inicial, no qual está inserida a presença do épico classicista italiano, para que, dentro dele, seja encontrada a referência épica em língua portuguesa com *Os lusíadas* e, por fim, adentre-se no espaço remoto de Manaus – a considerar a proposta de Swift. Essa trajetória pelas epígrafes remete a um *mise en abyme*, desdobramento de narrativas que se espelham e refletem suas construções em camadas menores, como se houvesse dois espelhos planos um diante do outro. Destarte, o que acontece em uma camada maior, vai tocar, ficcionalmente, uma camada inferior, em direção ao infinito. Explica-se: a história da comunidade de que fala Paulo Graça alcança um fundamento universal pelos reflexos que aludem a toda tradição literária do Ocidente. Se for levado em consideração que o livro de Bacellar, na primeira edição, era encerrado com uma série de haicais, os quais, mais tarde, foram separados e transformados em *Satori* (1999), livro ao estilo japonês,<sup>9</sup> a trajetória de Bacellar será ainda maior, perfazendo uma viagem estética em escala que ultrapassa nacionalidades precisas (assim como toda a literatura europeia), para obter um patamar global.

A função do poeta, dessa maneira, é reinventada junto com seu poema “na história dos tempos” e dos livros – acrescenta-se. Não só a fala e a linguagem, mas também a expressão da comunidade “remota” (em tempo e espaço) é traduzida poeticamente para que alcance visibilidade, como acontece com os traços de oralidade encontrados em “Balada do bairro do céu”. É tarefa do Poeta, pois, cantar o seu povo pelo hino que entoar; da poesia, por sua vez, é cristalizar a presença do povo na memória cultural da civilização.

Para compreender esse procedimento, vale retornar à ideia do *canto* em seu texto. Destaca-se, além do canto de *A divina comédia*, sua presença com os quatro primeiros versos

---

<sup>9</sup> Antes de *Satori*, em *Crisântemo de cem pétalas* (1985), livro escrito em parceria com Roberto Evangelista, ambos os autores já trabalhavam com 50 haicais escritos por Bacellar e 50 por Evangelista.

da quinta estrofe do Canto I de *Os lusíadas*.<sup>10</sup> Trata-se da invocação às Tágides, ninfas do rio Tejo, com cuja ação de *mirabilia* inspiram o poeta camoniano e impulsionam-no a inscrever na memória do povo português os grandes feitos de Vasco da Gama e daqueles que o acompanhavam. Nesse fragmento, Camões apresenta a função do poeta como o vaticinador de uma história grandiosa, cantada com “fúria” para que seja ouvida por outros povos como uma tuba de guerra, fazendo suscitar a percepção de suas palavras, na nuance de matizes desdobrados nas personagens, conferindo cores, espaço, sons, força e, enfim, vida aos heróis depositados na memória de Portugal.

Ao selecionar o fragmento em questão, Bacellar evoca essa tradição épica e recupera em seu livro as figuras do Poeta e do Narrador camonianos,<sup>11</sup> conjugando-os em categoria única, responsável pelo laço entre os poemas líricos que, lidos de uma única vez, assumem um caráter narrativo, isto é, o “talento épico”. Além de vate, o Poeta-narrador bacellariano torna-se porta-voz da experiência da memória fundada; a função do poeta é reinventada, pois ele assume parcialmente o valor do épico tradicional, enquanto a memória presentifica o passado – transformado – por ela.

Após a sua encenação com a voz camoniana, o Poeta afirma recomeçar o tema cantado em sua música. Considerando a mudança no alvo na música que se quer apresentar, visualiza-se que a grandiloquência tem o tom altivo e grave perdido em desconcertos de notas. Elas rompem a harmonia apoteótica do canto beligerante, invertendo-o, em simulacro, um som de improviso; arranhado nos frisos das lembranças de um velho, que se recorda do descobrimento da ruda fruta em sua infância. A música bacellariana joga com noções inversamente refletidas àquelas encontradas na música de Camões, o que se dá até pelo reflexo das narrativas espelhadas anteriormente mencionadas. O descompasso também do ritmo dos versos de Luiz Bacellar (sonetinhos em redondilha maior) em relação ao ritmo dos versos de Camões (decassilábicos) abre espaço para uma observação sobre categoria do

---

<sup>10</sup> Dai-me uma fúria grande e sonora,  
E não de agreste avena ou fruta ruda,  
Mas de tuba canora e belicosa,  
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;  
(CAMÕES, s/d, p. 70).

<sup>11</sup> A divisão aqui mencionada está à luz dos estudos de Cleonice Berardinelli, em texto intitulado *Os excursos do poeta n'Os lusíadas*. Para a autora, a divisão das vozes no interior de *Os lusíadas* dá-se não apenas entre os Narradores. Sua divisão ganha maior complexidade quando ela menciona os “excursos – reflexões, exortações, queixas – nos quais situamos, evidentemente, as partes iniciais do poema – Proposição, Invocação e Dedicatória – e a exortação final a D. Sebastião. São eles explícita ou implicitamente expressos pelo Poeta (assim chamaremos ao locutor não narrador), por sua voz ou pela voz interposta de um de seus personagens. Caber-lhe-á iniciar e concluir o poema, fechar todos os dez cantos, retornar quatro vezes à invocação à(s) Musa(s) e tecer comentários de vária ordem” (Cf. BERARDINELLI, Cleonice. “Os excursos do poeta n'Os lusíadas”. In: BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Disponível em: [http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem\\_17.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_17.html). Acesso em 08 de Janeiro de 2012.).

tempo. Para tanto, é necessário ter em mente que a perspectiva do homem adulto (no texto camoniano) é duplamente invertida por escorços, isto é, pelos efeitos de perspectiva que apresentam os objetos menores do que o natural, quando os mesmos objetos são vistos de frente ou à distância. No caso de *FB*, em que o tempo é direcionado para a esfera da memória, o Poeta-narrador conta a seu leitor a experiência da descoberta de seu brinquedo (a fruta) e redescobre uma segunda vez as canções-lembranças, transmutando ludicamente a infância perdida em matéria de poesia.

Pela categoria do tempo, Bacellar recupera outra tópica do poeta clássico, evocando, assim, a *Lei Leteia* mencionada pelos versos da Ode VII<sup>12</sup>, os quais são analisados por Eduardo Lourenço, sob a ótica da filosofia, com as seguintes palavras:

Texto precioso, pois nos confirma na ideia de que a Epopeia nasceu sob o signo da reminiscência, epopeia no passado mais que no presente. Mas texto mais precioso ainda porque nos revela sem ambages a *função vital* do canto camoniano: esse canto é a única defesa contra a noite da memória, o único gesto mágico que suscita a luz capaz de vencer essas trevas em que se perdem para sempre os ecos dos actos e dos pensamentos dos homens. (LOURENÇO, 1983, p. 41)

Nesse texto, fica clara a resistência da memória em relação à força do esquecimento. Na tensão engendrada pelas duas forças, o canto transmuda-se em síntese produtora de uma materialização possível no âmbito poético; a existência da música garante o fundamento da vida, a qual será projetada em figuras abstratas, capazes de subsidiar a própria memória oferecida ao presente. Assim, a *poiésis* camoniana torna-se responsável pela imortalidade daquilo que ela mesma carrega em “som alto e sublimado”. Em Bacellar, essa iluminação é reforçada quando seu texto alude a outro escrito do autor português: “Sobre os rios”, texto em que a imagem da fruta é transformada em objeto com valor menor.

[...]  
Ficareis oferecida  
à fama, que sempre vela,  
fruta de mim tão querida,  
porque, mudando-se a vida,  
se mudam os gostos dela.  
Acha a tenra mocidade  
prazeres acomodados,  
e logo a maior idade

---

<sup>12</sup> O rudo canto meu, que ressuscita  
As honras sepultadas  
As palmas já passadas  
Dos belicosos nossos lusitanos  
Para tesouro dos futuros anos,  
Convosco se defende  
Da lei Leteia, à qual tudo se rende.  
(CAMÕES, 1998. p. 10)

já sente por pouquidade  
aqueles gostos passados.  
[...]  
(CAMÕES, 1998 p. 113)

Compreendendo que a esfera musical carrega em si a categoria do tempo, a imagem da fruta concentra melodia e matéria bruta em único símbolo, e, assim, passado e presente são conjugados em máscaras antípodas (de criança e adulto). Uma vez acionado o símbolo, ele desperta da consciência do sujeito, a fim de iluminar sua própria história. Nesse jogo, a melodia atinge o plano mais íntimo do eu lírico e traz à consciência uma explosão de imagens afetivas revestidas de melancolia. A temporalidade relativa entre as esferas criança/adulto permite pensar que a fruta não é apenas um objeto qualquer nas mãos do eu lírico envelhecido, mas um brinquedo igualmente envelhecido, em que são reunidas suas lembranças. Ainda que a mocidade seja tenra, o afeto denota seu afastamento; a acomodação dos prazeres, em relação paralela, denota que os vestígios dos “gostos passados” já se esvaecem.

Diferentemente da “tuba canora” de *Os lusíadas*, a fruta bacellariana assume o valor rústico de avena ao flutuar da grandiloquência à gradação melódica diminuta. Em Luiz Bacellar, a temporalidade também age de forma ambígua, investindo-se poeticamente da relação antípoda velho/criança. Onde, em Camões, era encontrada uma fissura temporal, nasce um quiasmo flutuante na poesia do poeta brasileiro. Dizendo de outro modo: Bacellar abre um lugar possível por meio do qual a sensação eclode em sensibilidades que se territorializam, marcando uma vez mais, à frente do Poeta, aquilo que lhe era distante. Esse processo tem efeito duplo pelo fato de que, ao assumir a máscara da criança, a da velhice afasta-se de si, sendo transferida para um segundo plano; ao despertar, entretanto, a consciência do velho, a máscara da criança recua; o que se realiza na síntese é um malabarismo lúdico-poético, pois ambas as máscaras se fazem próximas e distantes.

O motivo de fazer o trajeto pelo símbolo “fruta” em Camões é mostrar o trabalho poético de Luiz Bacellar em relação ao clássico camoniano, um de seus mestres em poesia. Pela trajetória, verifica-se o domínio de leitura e o manejo do estilo do poeta português; agora, a expressar o canto do espaço “remoto” brasileiro.

Esse ludismo poético encontrado em *FB* aponta para um pensamento antigo, em que o fazer poético nunca estivera desvincilhado da ideia de jogo. A respeito disso, são aludidas as palavras de Hans Huizinga, para quem

[...] a função do poeta continua situada na esfera lúdica em que nasceu. E, na realidade, a *poiésis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica

do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que apresentam na "vida comum", e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade. Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. Para compreender a poesia precisamos ser capazes de envergar a alma da criança como se fosse uma capa mágica, e admitir a superioridade da sabedoria infantil sobre a do adulto. (2000, p. 88)

Como força capaz de cativar, a poesia desestabiliza o apreciador quando o leva para fora da realidade por meio do encantamento. A ruptura com a sisudez pode, inicialmente, provocar certo desconforto, entretanto, a mágica da poesia permite o acesso novamente ao sonho, revivendo no adulto a "lógica infantil", despreocupada com as fixações e a rigidez do mundo externo. O efeito que parece absurdo, na realidade, rende o sujeito envelhecido, a ponto de despi-lo, para que, outra vez, ele possa retornar o olhar para si e *ver-se* a criança que não morreu. A ascendência da criança, desse jeito, preenche o espaço dominado pelo velho, nutrindo-o com aquilo que ele acredita ter perdido. A capacidade de sonhar, portanto, medra mais uma vez a vida.

À luz dessas palavras, a poesia torna-se campo para que a haja a conversão de duas matérias naturalmente opostas. E entendê-la atravessada pelo ludismo poético de que fala Hans Huizinga esclarece a organização interna que forma o Poeta-narrador. Sendo a *poiésis* uma forma inerente de ludismo, Bacellar evidencia tal evento em sua engenharia textual, ao encenar em metalinguagem a figura do Poeta em seu livro, dizendo repetidas vezes "*É o tema recomeçado / na minha vária canção*". O Poeta direciona o texto para o próprio fazer poético, modalizando as tópicas camonianas em sua música desconcertada. Abre-se o espírito do leitor, concausante da trajetória que será percorrida, fugindo à lógica tradicional linear aparente, a qual acompanha o trajeto pelos espaços de *uma* Manaus posteriormente apresentados no livro. Assim, o Poeta envereda pela memória, esquadrinhando paisagens com base no que vê e no que se recorda. Elas serão (re)conhecidas pelo Poeta, e o tempo da memória oferecerá os elementos, à medida que o próprio leitor – possivelmente também envelhecido – compartilhar da "capa mágica" e admitir a "sabedoria infantil".

Mais adiante, essa sabedoria ganhará espaço, a fim de que o eu lírico se apresente como colecionador quando diz:

[...]

Se vires, leitor, o que há de  
agreste no que aqui trouxe  
com estas canções que colhi.

sentirás minha saudade  
provando o gosto agridoce  
das amoras que escolhi...

[...]  
(BACELLAR, 2011, p. 21)

O direcionamento para um interlocutor sugere que o evento pretérito se torne narrativo, a fim de que o leitor possa compreender/experimentar o que é contado. Na apresentação das lembranças em forma de linguagem escrita ficam mais claras as noções que iniciam a construção da coleção bacellariana. Primeiramente, o Poeta quebra os padrões tradicionais de poesia, em que o tom confessional não é correspondido, para direcionar-se em busca de um leitor imaginário, capaz de viver com ele no mundo que está sendo outra vez percorrido. Trata-se de uma insinuação do Poeta, como um convite informal, no qual o Eu lírico assume, conjuntamente ao Poeta, a prévia “colheita” de canções-memórias, com o objetivo de que seu leitor possa sentir os afetos por ele experimentados no tempo da infância.

Poder-se-ia dizer, assim, que a criança está para o Eu lírico assim como o velho está para o Poeta. Pela perspectiva dela seriam vistas as pausas, os detalhes de cada território descrito; pela dele, a cronologia que avança com a marca do tempo. Essa proposta é sustentada pela atitude lírica da qual se reveste a voz infantil ao mencionar o seu mineral representativo: a argila. O ofício de modelar o símbolo mineral para criar a fruta com água e sopro verte-se na forma lírica da *canção*, isto é, na “[...] fusão do subjectivo e do objetivo, a autorrevelação de uma disposição interior [...]” (KAYSER, 1968, p. 231). A marca originária do mineral é transmitida ao canto, a penetrar os ouvidos do leitor, e às amoras, a fim de que o ele sinta o *sabor* da saudade. A origem é símbolo que ilumina o fruto-estória-sensação oferecido. A estória, como evento do passado a ser extraído de dentro do fruto, não se separa do afeto, todavia, não deixa de prefigurar o distanciamento dos tempos, o qual é combinado com o outro mineral que só vai aparecer no terceiro sonetinho de “Variações sobre um prólogo”: o carvão. Como símbolo do fogo escondido (CHEVAILER; GHEERBRANT, 2009, p. 196), em oposição à água, o carvão que risca o muro, outro elemento rígido, contrapõe-se à argila. Os minerais solidificados pressupõem a transformação irreversível, seja pelo fogo, como transmutação ou ritual de passagem, seja pela mistura de outros minerais para a construção do muro. Sua aglutinação produz uma inscrição anárquica, isto é, que se rebela contra a lógica regente e assume arbitrariamente outra atitude. Ambos os significados sustentam a antítese formada pelo signo da velhice. Ao se afastar cada vez mais do ponto originário para narrá-lo, a velhice emparelha-se à atitude tradicional da épica: [...] um

narrador conta a um auditório alguma coisa que aconteceu. O ponto de vista do narrador encontra-se, pois, em frente do que vai contar [...]. A clara expressão linguística disto é o pretérito, em que a narração se apresenta como passada, isto é, como qualquer coisa de imutável, de fixo. [...] (KAYSER, 1968, p. 243). O pretérito surge na tentativa de fixação por meio da linguagem. Ao materializar seu canto pela escrita, o Poeta inscreve seus traços na memória do leitor e na própria.

Essas presenças, entretanto, oferecem-se imbricadas o suficiente para que não sejam dimensionadas com precisão, tendo em vista que a presença de um não se limita ao seu território. Dessa forma é possível pensar que não só o Poeta (velho) observa o Eu lírico (criança), como também o inverso acontece, e o leitor está a ver durante todo o tempo também a criança que observa o velho a inscrever o seu canto no muro da velhice. Na realidade, um invade o espaço do outro, e ambos os territórios são erigidos e desconstruídos quase simultaneamente. Isso permite a convivência dessas esferas em pontos de concomitância. Dessa maneira, a memória que anima o livro recupera as marcas subjetivas que há muito foram depositadas sobre as coisas, fazendo com que elas despertem no Poeta a ação imaginativa que permita o traslado do passado para o momento vivido no agora. O que é encontrado dentro do livro está longe de partir unilateralmente do presente, tendo em vista que o ludismo é versado à maneira de como se dá a (re)descoberta do passado: as lembranças são trazidas pela força afetiva da recordação e desdobradas sobre as coisas em um doloroso amálgama de amargura e nostalgia. Num entrecruzamento de planos temporais, a matéria lírica apresenta ao leitor um encontro de eventos que se chocam em “cápsula[s] de incêndios” e explodem em “estrelas de dor”, conforme o “Soneto da caixa de fósforos” (BACELLAR, 2011, p. 33), isto é, em iluminações violentas sobre consciência do sujeito lírico, redimensionando e pondo à vista a segregação criadora do *Fiat Lux* genesíaco. De um lado, fica encerrada a impossibilidade de recuperação total por parte da memória, e, de outro, o seu caráter seletivo de coleção. Sobre esse segundo sentido, pensa-se sobre a atitude da memória como um ato de colecionar eventos, coisas, momentos, pessoas e, antes de tudo, objetos; todos tornados fictícios por sua ação, destinando-os à formação de um arquivo imaginário com a capacidade de preservá-los após a prévia recordação que compõe o elenco daquilo que será mantido nesse espaço.

Aponta-se que, ao escrever, antes de tudo, em “Variações sobre um prólogo”, que suas lembranças serão “*temas recomeçados na minha vária canção*” (BACELLAR, 2011, p. 23 – grifo meu), Luiz Bacellar diminui as tensões das diferenças entre as estéticas de outros autores e permite a seleção criadora de seu livro. A fruta apreendida pelo Eu lírico será responsável

pela modalização das coisas em imagens e sons, para que, mais tarde, o sujeito contemple-as. A matéria é transformada em tema, ideia, como bem mostram os versos que fecham “Balada da rua da Conceição”, em que o próprio sujeito se indaga: [...] (Mas será mesmo que existe / essa rua na cidade? / ou é rua da concepção / no velho Cais da Saudade?)” (BACELLAR, 2011, p. 50). Os afetos que despertam as ideias acabam por torná-las consolidadas, autônomas. Nesse caminho, retoma-se mais uma vez o que diz Valéry sobre a criação desse *estado poético*:

[n]osso pêndulo poético vai de nossa sensação em direção a alguma ideia ou a algum sentimento, e volta em direção a alguma lembrança da sensação e à ação virtual que reproduziria essa sensação. Ora, o que é sensação está essencialmente *presente*. Não há outra definição de presente além da própria sensação, completada talvez pelo impulso de ação que modificaria essa sensação. E, ao contrário, o que é propriamente pensamento, imagem, sentimento é sempre, de alguma maneira, *produção de coisas ausentes*. A memória é a substância de qualquer pensamento. [...] (VALÉRY, 2007, p. 205-6)

Depreende-se, assim, das palavras de Valéry, que as coisas ausentes se fazem presentes mediante o desejo do Eu lírico. A vontade de presentificação da imagem mnemônica faz com que ele busque recursos que possam torná-la sensível. Na própria sessão “O poeta veste-se”, observa-se que as vestimentas do homem se (con)fundem com elementos do cenário de maneira iconográfica, como se Bacellar construísse uma tela para que o leitor pudesse visualizar seu Eu lírico, numa aproximação íntima dessa figura com o que está ao seu redor: o paletó é feito de brumas; as calças, de pedra; a camisa, de neblina; e a gravata, de arco-íris, por exemplo. O vestir-se de materialidade acaba por investi-lo de subjetividade. Isso acontece porque a base da obra está na experiência infantil conservada/colecionada pela memória, todavia, não se limita ao evento dessa fase, pois diz respeito à *poiésis* e, antes de tudo, à forma pura com a qual a criança pode ver o mundo. A linguagem tem, segundo propõe Maria Esther Maciel, “[...] dupla (e contraditória) potencialidade de restituir a presença das coisas ao mesmo tempo em que as faz desaparecer enquanto realidade bruta” (MACIEL, 2004, p. 97-8). Isso quer dizer que as materialidades reais serão atravessadas pela subjetividade, a fim de que, num segundo momento, possam ser absorvidas, redimensionadas e reorganizadas pelo sujeito que as contempla. Ao fim deste passo, pode-se dizer que essa forma de ludismo da memória colecionadora é responsável por formar a mesma memória estética em seus poemas.

### 2. 3. 2. PARÓDIA: A HARMONIA NO DESAFINO

Neste momento, é necessário fazer uso do esclarecimento de Linda Hutcheon, a qual menciona que, no século XX, as formas de arte têm mostrado desconfiança para com a crítica, “a ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro de suas próprias estruturas” (HUTCHEON, 1985, p. 11). Essa incorporação traz como resultados efeitos metalinguísticos muitas vezes interartísticos, numa autorreflexão que traduz as próprias intenções da arte pelas instâncias criadas dentro de sua matéria de expressão. Visualiza-se a reflexividade de que fala Hutcheon na própria estrutura narrativa em *mise en abyme* construída pelos recursos que espelham outros textos como um estatuto do livro. Ao lado disso, poder-se-ia citar, também, a corporificação do Poeta em personagem em “O poeta veste-se”. Tais procedimentos direcionam a pesquisa para a aproximação entre Hutcheon (1985) e Eliot (1989), no que diz respeito ao leitor, pois, diante de *FB*, este último é obrigado a recuperar toda a herança literária do livro. Embora exija um arcabouço de leitura enorme, isso, por sua vez, não deve fazê-lo um investigador de referências. O olhar do leitor crítico deve ser direcionado para o procedimento de autorreflexão, pois nesse procedimento ocorre a transformação do texto referendado, convertendo-o em matéria elementar, a ser colecionada na construção do mundo possível. Nesse sentido, *FB* conjuga textos e estéticas de muitas épocas literárias no momento presente, tal como faz o Eu lírico com as memórias durante a recordação.

Por esse efeito de metalinguagem é alterado o alvo do autor-referência para o procedimento do texto, no momento de sua dicção. Hutcheon denomina esse processo como *paródia*, voltando o conceito para a arte do século XX. Para ela, “[a] paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado [...]” (1985, p. 17), o que quer dizer que o foco/alvo é o novo texto; não, o antigo. E continua dizendo que “[n]ão se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (1985, p. 19). Em Bacellar, isso pode ser visto logo na primeira das sete sessões do livro, chamada “Variações sobre um prólogo”.

Advindo dos estudos de piano, o caráter musical das variações consiste no que é apontado por Arnold Schoenberg pela ideia de *variação em desenvolvimento*, como uma contínua transformação da ideia inicial em fragmentos. Trata-se de uma estrutura inicial, geradora de material temático suficiente, sobre o qual são aplicadas pequenas alterações de seus elementos composicionais, o que se desenrola em pequenos segmentos formais subsequentes. No caso de Bacellar, verifica-se que o primeiro grupo de poemas é composto

não apenas pelo poema mencionado, mas também por “O poeta veste-se”. Intimamente, ocorre uma simetria entre os procedimentos adotados nesses textos, os quais podem ser descritos da seguinte maneira: “Variações sobre um prólogo” é composto por três poemas, em que a irregularidade do tom opera o contraste com a regularidade trina do conjunto, gerando a primeira tensão do livro na elaboração do canto, o qual segue a fórmula do próprio texto, encontrada nos versos “sempre com ar de magia / sai o canto do cantor”. Após essa etapa de execução, será, de fato, apresentado seu cantor/Poeta como personagem. O que está em evidência não é o compositor, mas a própria música/poesia.

É necessário observar o conjunto dos textos a fim de visualizar graficamente a disposição inicial da simetria. Por essa visão, será possível perceber que compartilham da mesma disposição estrutural de quatorze versos, distribuídos em dois quartetos e dois tercetos, o que evoca a tradição clássica de Petrarca sobre o soneto. Ao final de cada texto, nota-se, ainda, um conjunto de dois versos, a romper o tradicionalismo classicista quando acrescenta uma pequena estrutura conhecida como *strambotto*, forma medievalista.<sup>13</sup> Entre tradição popular e culta, abre-se espaço para um elemento intervalar ao final de cada poema, responsável por recuperar a ideia desenvolvida no sonetinho e lançá-la para o poema subsequente, a fim de que seja dilatada a narrativa inicial e levemente desenvolvida no sonetinho posterior. O mesmo procedimento estrutural acontecerá com o segundo poema até que seja alcançado o terceiro. No último, a força concentrada pelos lançamentos dos poemas anteriores catapulta os temas para fora da sessão e alcança as outras seis partes do livro. Todos esses quesitos encontram no trabalho cuidadoso que gera o isomorfismo do poema.

Leia-se o conjunto:

Em menino achei um dia  
bem no fundo de um surrão  
um frio tubo de argila  
e fui feliz desde então;

Jorre a módulo toada  
com seu churriante humor  
que sempre com ar de magia  
sai o canto do cantor.

Nos longes da infância paro;  
há uma inscrição sobre o muro:  
Fruta clara, arroio escuro,  
fruta escura, arroio claro.

rude e doce melodia  
quando me pus a soprá-lo  
jorrou límpida e tranquila  
como água por um gargalo.

Canto como u'a menina  
colhendo amoras no mato  
(com medo de estar sozinha)  
num tom faceto e gaiato.

E esse cavalo capenga?  
E esse espelho espedaçado?  
E a cabra? E o velho soldado?  
E essa casa solarenga?

<sup>13</sup> Conforme aponta M. Rodrigues Lapa, em *Lições de literatura portuguesa* (1970), no seu confronto entre formas medievais de composição poética, parece haver indícios da existência, na velha România, do que ele chama de “um cantarzinho de conteúdo lírico, galhofeiro ou sentencioso, de que, por um processo de reelaboração mais ou menos culto, mais ou menos popular, se tiraram em diversos tempos e lugares, as *carjas* mozárabes, as cantigas paralelísticas galego-portuguesas e os *strambotti* italianos” (1970, p. 90). Com base nessa observação, ratifica-se o conteúdo popular inserido em *FB*, como representante de uma literatura europeia que, tendo proximidade linguística da nacionalidade lusitana, remete ao pensamento de que Bacellar estaria manuseando elementos de cantigas medievais galego-portuguesas conjuntamente ao modelo clássico do século XVI.

E mesmo que toda a gente  
fique rindo, duvidando  
destas estórias que narro,

não me importo: vou contente  
toscamente improvisando  
na minha fruta de barro.

*É o tema recomeçado  
na minha vária canção.*

Se vires, leitor, o que há de  
agreste no que aqui trouxe  
com estas canções que colhi,

sentirás minha saudade  
provando o gosto agridoce  
das amoras que escolhi...

*É o tema recomeçado  
na minha vária canção.*  
(BACELLAR, 2011, p. 21-3)

Tudo volta do monturo  
da memória em rebuliço.  
Mas tudo volta tão puro!...

E, mais puro que tudo isso,  
essa anárquica inscrição  
feita no muro a carvão.

*São temas recomeçados  
na minha vária canção.*

No primeiro poema, ao falar sobre o dia em que encontrou a fruta, sobressai o improvisado, principalmente pelo aspecto sonoro do texto, em que as rimas intercaladas da primeira estrofe pesam sobre *b*. O tom ascende com o alteamento do timbre também concentrado no intercalar entre *abab*, de forma paralela ao conjunto posterior (contrastam as palavras “surrão” e “então”, oxítonas, com os termos “soprá-lo” e “gargalo”, paroxítonos). Tal contraste, o qual denota o desconcerto, cede lugar para uma oscilação menor, ao passo que as rimas *def* dos dois últimos tercetos harmonizam o quadro sonoro, embora continuem em contraste com o que é dito no conteúdo do poema.

A demarcação do passado em detrimento do presente é vista logo no primeiro verso, seguida da descoberta do instrumento. A matéria do objeto não é requintada, mas grosseira, assim como o lugar de onde foi tirado, porém, a imaginação infantil transmuda o objeto em brinquedo, como fazem as crianças ao brincar de astronautas em foguetes quando, na realidade, estão em uma caixa de papelão, por exemplo. Em “rude e doce melodia”, aspereza e delicadeza são conjugadas, embora opostas, enquanto o sopro se faz matéria criadora de um enorme encantamento (melodia). A relação sinestésica faz ver jorrar limpidez e tranquilidade de um som transparente, a externar aquilo que há de mais puro em nós: assim a fantasia faz recrudescer a matéria viva, ao passo que a ingenuidade e a espontaneidade infantis guardam em si a indiferença para com o mundo adulto. É dessa forma que ela logra o fantasioso que deseja.

O som grave do primeiro poema perde força, e a primeira estrofe do segundo texto, após a posse do objeto-brinquedo, torna-se mais alta. Veja-se que a abertura do fonema /o/ tem menos impacto sonoro que os fonemas nasais em paralelo na primeira estrofe do poema anterior. Nessa primeira estrofe do segundo poema, são marcadas duas palavras que não rimam (“toada” e “magia”), associadas às formas sonoras internas de /o/ seguido de /a/ em “com ar” e “o canto”, as quais quebram o ritmo que vinha sendo desenvolvido no primeiro texto do conjunto. Nota-se, também, que as rimas da primeira e da segunda estrofe são soantes, da mesma maneira que na terceira e da quarta (nesta última, o Poeta orienta o leitor a

seguir a oralidade com a monotongação de “trouxe”, a fim de que coincidir o som com “agridoce”). Essa atitude, combinada à rima preciosa no encontro dos termos “o que há de” e “saudade”, assemelha-se aos toques na fruta pela criança, que, certamente, não tem domínio sobre o instrumento, o que faz, a todo momento, com que ela erre e desafine. Concentra-se, assim, no poema central, a maior tensão que existe entre os três, exatamente no momento em que não há somente a investidura da máscara de menina, mas também em que há o convite ao leitor, para que participe da brincadeira poética. A brincadeira com o interlocutor cava um lugar no meio da progressão temática para remeter à atitude do clássico camoniano em outro poema, do qual são destacados os versos “E sapei que, segundo o amor tiverdes, / Tereis o entendimento de meus versos” (1998, p. 19). Neste momento, o Poeta mobiliza o artifício criado por Camões para legitimar a sua criação. Segundo ambos os poemas, só será possível ao leitor compreender o que está sendo tratado como tema se ele for coparticipante no jogo da representação e no jogo da vida. Não é possível compreender em plenitude a experiência se não houver passado por ela. Em Camões, trata-se de compreender as vontades do Amor; em Bacellar, trata-se de conhecer o movimento da saudade, pelas imagens das canções-lembranças e ser criança novamente.

No último poema, o toque das rimas muda novamente, assumindo, agora, a disposição interpolada para os quartetos, enquanto os tercetos têm rimas *efe*, *fgg*. A situação inverte-se e, neste poema, os quartetos tornam-se regulares enquanto os tercetos, irregulares. Esse é outro exemplo da tensão que vem sendo concentrada e dilatada no decorrer do conjunto, simulando tons baixos e altos em dissonância, a produzir a melodia. Caminha-se, dessa maneira, pelos três poemas, da harmonia para o desconcerto, em idas e vindas. Dessa forma, não seria esperado algo diferente no desenvolver do livro. Veja-se a quantidade de elementos renunciados pelo último poema da tríade: infância, inscrição, fruta, cabra, etc. O “cavalo capenga”, por exemplo, aparecerá em “Noturnos do bairro dos Tócos”; a “casa solarenga” e o “espelho”, por sua vez, fazem alusões prévias a episódios de “Balada da rua da Conceição”. Na sua combinação trina, os textos concentram na esfera musical toda a antevisão ao jogo da memória lúdica dentro do livro. Isso acontece pelo caráter lírico encontrado na forma da canção: nela não se encontram subordinações de termos, mas circulações de termos flutuantes. Nota-se que os episódios elencados no poema recebem a força originária encontrada no primeiro dos três sonetinhos para tornarem-se autônomos. A circularidade lírica reforçada pela repetição do *strambotto* potencializa a energia das palavras-imagens, as quais saltam aos olhos do leitor. Cada interrogação lançada no terceiro poema recebe o movimento circular gerado pela cadência dos versos para reuni-los no “monturro da memória em

rebuliço”, ou seja, voltam-se, pela forma lírica da canção, para a profundidade do ser. Assim, arredondamento, como resolução das ideias do texto, não acontece, uma vez que os temas vazam da primeira sessão do livro para outras partes. Aceito o convite feito ao leitor no segundo poema, agora, nesse terceiro sonetinho, percorre-se-á os espaços do ser do Eu lírico.

Por assim dizer, o ludismo estrutural promove uma insinuação a dois procedimentos formais: o *paralelismo* e o *refrão*, no conjunto dos poemas. Para M. Rodrigues Lapa, esses são recursos que complementam um ao outro: “[s]e o paralelismo exige que, pelo menos no início, as estrofes se assemelhem, o refrã, que é muitas vezes um verdadeiro mote e a alma da cantiga, determina necessariamente um mesmo teor para os versos que o precedem [...] (1970, p. 133). A aproximação entre os poemas é reforçada a todo modo pela repetição da ideia de *canção*, o que redireciona o texto, automaticamente, para uma produção medieval trovadoresca.<sup>14</sup> Dessa forma, em outra instância-território, maior, Bacellar estabelece nova tensão, ao combinar procedimentos formais dos séculos XII e XVI. Logo, acredita-se que um único momento estético assumido na abertura de *FB* não poderia ser afirmado, pois, desde a primeira sessão, o que se evidencia é a tensão entre estéticas fora de suas camadas temporais. Tudo isso na apresentação da *variação* sobre o prólogo de Bacellar – o qual, ao utilizar-se de um fragmento de uma peça teatral (tendo em vista que o prólogo é o momento de abertura do teatro grego), assume a dramaticidade que será posteriormente encenada pelas personagens do pequeno mundo remoto.

Observa-se um recurso linguístico em um verso de destaque no texto, responsável por toda a dramaticidade com que será envolvido o Poeta. Trata-se de “Canto como u’a menina”, em que há duas brincadeiras textuais que o aproximam de cantigas: o primeiro caso é o disfarçar-se de garota, lembrando o fingimento poético utilizado nas cantigas de amigo, e o segundo, mais claro, é supressão da consoante “m”, simulando graficamente a métrica trovadoresca, para manter a regularidade de *arte real*.

Retorna-se às palavras de Hans Huizinga, para quem

[...] [a] criança representa alguma coisa diferente, ou mais bela, ou mais nobre, ou mais perigosa do que habitualmente é. Finge ser um príncipe, um papai, uma bruxa malvada ou um tigre. A criança fica literalmente "transportada" de prazer, superando-se a si mesma a tal ponto que quase chega a acreditar que realmente é esta ou aquela coisa, sem contudo perder inteiramente o sentido da "realidade habitual". Mais do que uma realidade falsa, sua representação é a realização de uma aparência: é "imaginação", no sentido original do termo. (2000, p. 14)

---

<sup>14</sup> Sugere-se como exemplo dessa aproximação as cantigas seriais de Martim Codax (*B* 1278 a 1284 / *V* 884 a 890 / *PV* 1 a 7). Lidas de uma única vez, como uma série, nota-se a narrativa iniciada pelos versos “Ondas do mar de Vigo, / se vistes meu amigo? / E ai Deus, se verra cedo!” (GONÇALVES, 1983, p. 261). Procedimento similar acontece na leitura dos três poemas em questão.

Ao praticar o mimetismo, o Poeta agora encena em sua dicção a investidura de uma máscara, atrás da qual pode esconder, pelo ilusionismo, a face envelhecida, com o objetivo de experimentar as amoras-histórias por ele colhidas. Todo o caráter campestre ensaiado com a metalinguagem levanta um cenário coincidente com o operado pela máscara posta. Ao fim, o “tom faceto e gaiato” deixa vaziar com clareza o procedimento dramático, uma vez que ele foi intencionalmente improvisado. Em vez de o Poeta atualizar com rigor os procedimentos estéticos selecionados, ele diz manipulá-los de modo grosseiro e rude, o que demonstra outra vez a autorreflexão, porém, com caráter fingido. Na observação que vem sendo feita, percebe-se que o Poeta tem plena consciência e domínio dos recursos formais e temáticos, logo, deixar-se iludir pelas palavras ditas toscas seria aceitar o convite à imaginação que ele oferece ao leitor. Dessa maneira, o leitor deixa-se enganar e compactua com a mentira infantil.

Recapitulando o trajeto: entendendo que a simetria acontece exatamente pela apresentação do canto,<sup>15</sup> em toda sua carga melódica tensionada, seguida da exposição visual do sujeito, cuja dualidade interna na forma de tensão se inscreve sobre o território do corpo – tema a ser tratado no capítulo seguinte –, arremata-se a simetria entre os dois poemas, coparticipantes da única sessão sem nome do livro, como prefiguração de todos os temas da viagem bacellariana, dividida em sete etapas-notas-tons. Depreende-se disso que a variação e o Poeta são os grandes recursos de metalinguagem interartística: ela, no manuseio da Música; Ele, das Artes Visuais. Assim, torna-se possível aproximar a imitação e a paródia como recursos formados, respectivamente, pelo cânone dentro do livro e pelo manuseio do mesmo cânone.

Ao fim, retorna-se às palavras de Linda Hutcheon:

[...] tal como a paródia, a imitação oferecia uma posição exequível de repetição e eficaz em relação ao passado, na sua paradoxal estratégia de repetição, como fonte de liberdade. A sua incorporação de outra obra, enquanto construção do espírito deliberada e reconhecida, é estruturalmente semelhante à organização formal da paródia. Mas a distância irônica da paródia moderna poderia muito bem provir de uma perda dessa anterior fé humanista na continuidade e estabilidade culturais que asseguravam os códigos comuns necessários à compreensão de tais obras, duplamente codificadas. A imitação oferece, todavia, um paralelo evidente com a paródia, em termos de intenção. [...] (1985, p. 21)

De tais considerações, desdobradas sobre a dicção do Poeta, depreende-se o ludismo como desestruturação de bases discursivas sólidas, para o rearranjo dos elementos no plano de

---

<sup>15</sup> Hutcheon (1985) aponta em seu estudo sobre a *paródia* que sua natureza discursiva é evidenciada pela palavra grega *odos*, que significa canto, enquanto o grego *para* carrega tanto a noção de ser contrário, como um contracanto que marca a diferença, quanto a noção “ao longo de”, como sugestão de similitude no desenvolvimento do discurso.

execução da música improvisada. Isso sugere a suspensão da realidade não só pela prática da memória pessoal do Poeta, mas também pelo uso da memória literária. É *através* das diversas referências que Bacellar poderá lançar a música lírico-épica de *FB*, expondo os seus dois trajetos a serem percorridos: o da Manaus conhecida e o de suas referências, que, juntos, alçam *uma* Manaus sedimentada além do local real, para levantar as bases de um lugar para a coleção das memórias imaginadas.

Ao fim deste capítulo, a imagem simbólica da rosa dos ventos traduz a cartografia enquanto a bússola do tempo da coleção imaginada, como um teatro possível por uma escritura em saudação aos mestres.

### 3. DE BRINCADEIRAS E BRINQUEDOS

#### 3.1. DESENHO ANIMADO: A PINTURA (IN)VESTIDA EM UM CORPO POSSÍVEL

Quebrar o brinquedo  
é mais divertido.

As peças são outros jogos:  
Construiremos outro segredo.  
Os cacos são outros reais  
antes ocultos pela forma  
e o jogo estraçalhado  
se multiplica ao infinito  
e é mais real que a integridade mais lúcido.  
[...]

(*Ludismo*, de Orides Fontela)

O território da coleção que a partir daqui será mapeado é construído pelo diálogo que a obra estabelece com outro ramo artístico: a pintura. Na malha textual de *FB*, além do diálogo com poetas de diversas nacionalidades, referendados por meio de dedicatórias que aparecem no livro, há outras formas pelas quais se podem detectar outras “presenças” no constructo da obra. Acredita-se que Bacellar aduz diferentes procedimentos que revelam relações intertextuais em seus poemas. Em primeiro lugar, há evidências claras com uso de citações ladeadas ao poema “Balada da rua da Conceição” ou, ainda, a própria sessão intitulada “Poemas dedicados”, que contém textos para cada poeta mencionado. Em *segundo plano*, existem outras formas de colecionar as estéticas presentificadas, permitindo ao leitor um mapeamento de poéticas possíveis, as quais decantam progressivamente sobre a poesia de Bacellar, à medida que a leitura do livro avança.

Uma das coleções encontradas em *segunda camada* – na esteira do pensamento de Omar Calabrese<sup>16</sup> –, pode ser localizada no poema “O poeta veste-se”, em que a descrição da personagem produz um efeito artístico-visual que coloca o leitor diante de um poema que lembra uma tela surrealista. Compreendido como um texto que dialoga com a pintura, o poema traz à memória literária o estilo do pintor belga René Magritte, o qual trabalha em suas produções com objetos e metamorfoses. Tal associação faz-se possível mediante aspectos próprios ao momento da Modernidade: primeiramente, a arte do século XX é marcada por um

---

<sup>16</sup> Omar Calabrese, em *Como se lê uma obra de arte* (1993), analisa o quadro *Embaixadores* (1533), de Hans Holbein, por uma perspectiva intertextual, com base nos estudos de *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989) e *Introduction à l'archetexte* (1979), de Gérard Genette. Em seu texto, Calabrese estabelece a divisão do quadro em “estádios”, os quais podem ser entendidos como “camadas” de aprofundamento das possibilidades de intertexto encontradas na tela. Compreender o livro de Bacellar por “camadas” é uma forma de traduzir o pensamento de que há diferenças no estabelecimento de relações dialógicas e intertextuais dentro do livro, sem que isso recaia sobre taxonomias que engessariam a obra.

desejo de destruição sobre as formas estéticas do passado. Isso traduz uma rejeição da expectativa com que se dirige à própria arte.

No que tange à produção da lírica moderna, Hugo Friedrich comenta que “[a] poesia quer, ao contrário [da produção anterior], uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistérios dos conceitos” (1978, p. 16). O deslocamento dessas forças vibrantes reverbera e racha conceitos e formas de representação. Essas forças são traduzidas pelo que o autor aponta como uma *dissonância*, a qual é responsável não pela simples quebra da harmonia, mas pela destruição de bases sólidas de um paradigma de beleza. A lírica moderna permite a abertura para a convivência de valores anteriormente inconciliáveis: “[...] traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, [...] a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico” (FRIEDRICH, 1978, p. 16). Esse sentido de *dissonância* apontado por Friedrich pode ser encontrado em *FB*, uma vez que as diversas estéticas literárias e não literárias conseguem conviver – cada uma em sua medida – no interior do livro. Além das Artes Visuais, há uma presença musical marcada desde o título do livro, alcançando também formas líricas que se aproximam de formas musicais (balada, canção, noturno, por exemplo). Assim, pensar na associação da arte figurativa com a mensagem poética em caráter verbal apenas corrobora a postura artística do próprio livro.

Da mesma forma que a lírica moderna, o movimento surrealista também foi considerado, conforme delineia Walter Benjamin (1994), como um pensamento enérgico que trabalhava com uma tensão. Sob sua ótica, a proposta dialética pessimista do Surrealismo realizava uma propulsão de imagens que se devoravam em sua relação contígua por meio das imagens que elas mesmas produziam. Dizendo de outro modo: numa atitude destrutiva da proximidade referencial das imagens, os surrealistas buscavam um pensamento fora da lógica convencional, objetivando a abertura, para o alcance de representações que extrapolem o caráter racional da linguagem comum, o qual tolheria o homem, e, assim, abarquem formas que tocavam esteticamente o absurdo. Por fim, seu objetivo era chegar ao sonho.

Nas palavras de Benjamin,

[...] em toda parte em que uma ação produz a imagem a partir de si mesma e é essa imagem, extrai para si essa imagem e a devora, em que a própria proximidade deixa de ser vista, aí se abre espaço de imagens que procuramos, o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer “sala

confortável”, o espaço, em uma palavra, no qual o materialismo político e a criatura física partilham entre si o homem interior, a psique, o indivíduo, ou o que quer que seja que desejemos entregar-lhes, segundo uma justiça dialética, de modo que nenhum de seus membros deixe de ser despedaçado. No entanto, é em consequência dessa destruição dialética, esse espaço continuará sendo espaço de imagens, e algo mais concreto ainda: espaço do corpo. (1994, p. 34-35)

Benjamin confere à destruição a responsabilidade por uma elaboração “do lado avesso”, por meio da qual se desencadeará o despedaçamento, para edificar paradoxalmente o “espaço do corpo”. Destarte, é possível depreender das palavras do autor alemão que o próprio corpo seria uma matéria detentora de um espaço no qual estaria inscrito um conflito. A força dialética realiza-se pela oposição de seus polos, o que permite pensar em suas extremidades como categorias que serão (con)fundidas na criação de seu intervalo, isto é, no intervalo em que nascerá o corpo. É nesse momento em que a lírica de Luiz Bacellar e a pintura de René Magritte assemelham-se. O que seria considerado fragmento de matéria, ou, ainda, parte de um objeto ou de uma realidade, é perfeitamente transportado para outro objeto/outra realidade sem a perda total de sua essência. A permanência da tensão em ambos os artistas é o que chama a atenção em suas produções e, ao mesmo tempo, mantém o seu caráter híbrido.

Observando o quadro intitulado *Magia negra*, de 1945, identificam-se poucos elementos: da esquerda para a direita, há, no primeiro plano, uma rocha acinzentada, seguida do corpo nu da figura feminina. No segundo plano, logo atrás da rocha, há uma parede feita de um material cortado em formato retilíneo, possivelmente retângulos – a considerar que abaixo pareça haver a mesma proporção, além das cores aproximadas. No terceiro plano, verifica-se, abaixo, a presença de água, possivelmente o mar, unido, pelo horizonte, ao céu com nuvens claras, sem a presença do sol na tela.



René Magritte. *Magia negra* (1945), Óleo sobre tela, 73x54cm.

Chama-se a atenção para a incidência da luz, que advém da esquerda para direita, diagonalmente à tela, como primeiro item a compor a forma do hibridismo que está concentrado no corpo feminino. Nota-se que a luminosidade incide sobre a rocha, tornando-a mais clara. Esse efeito aproxima a tonalidade acinzentada da rocha àquela encontrada no horizonte, no último plano do quadro. Da mesma maneira, como mágica a referendar o título, a luz interfere também na cor dos blocos de concreto, favorecendo uma aproximação à cor do corpo da figura feminina. Dessa forma, a tela é construída em uma simetria que engendra a dialética de que falava Benjamin: a associação pelas cores desenlaça a diferença entre concretude e abstração. Os elementos são inversamente proporcionais em sua própria disposição. Observa-se, ainda, a formação de um “L” do lado esquerdo somado à parte inferior, em que predominam as cores terrosas, assim como outro “L”, imaginário, invertido, do lado direito, somado à parte superior, em que se destacam cores celestes. O encaixe dessas formas perpendiculares em “L” gera o *corpo* do quadro, o qual mantém a tensão constantemente concentrada no corpo da mulher, isto é, entre a solidificação do concreto em espaço limitado e a “liquidez” do horizonte formado pela conjugação do céu com o mar.

Ao analisar a figura feminina, verifica-se que a mão direita, apoiada sobre a pedra, encontra-se aberta, em contraposição aos cabelos amarrados. Aqui fica implícita outra forma de oposição: a mão direita é um fragmento do cenário que denota a fixação, rigidez,

entretanto, ela não está impossibilitada de ser movida, embora a sua localização esteja na parte de baixo da pintura; os cabelos, por sua vez, fragmentos do cenário que insinua a liberdade (em desdobramento da limpeza do céu com nuvens claras) estão impossibilitados de qualquer embaraço (veja-se o detalhe dos fios no corte intacto que reforça a antítese com as mãos). Dessa maneira, o corpo feminino torna-se o elemento carregado de maior tensão no interior da tela. Isso é ratificado pela visualização do abdômen da figura feminina, local em que o híbrido se realiza mais claramente, por designar a zona de choque entre as realidades.

É evidente que a mulher é o que chama mais atenção em toda a tela, principalmente por estar posicionada no centro. A zona de encontro entre as cores em seu corpo oferece uma mudança gradativa das colorações, o que denota que o elemento híbrido não está sendo totalmente transformado, mas, sim, que encontra atualizada a tensão dialética irresoluta. Nesse fenômeno de hibridismo é detectada uma metamorfose, a qual atravessa o corpo da figura feminina, transformando progressivamente seu estado. À luz da ideia de que a vanguarda surrealista demonstra uma obsessão pelo absurdo, no corpo faz-se uma clivagem, que, em vez de fortalecer a segregação, abre um intervalo no qual os elementos cambiantes atenuam suas diferenças e sobrevivem à colisão da matéria com a não matéria.

Ainda no que tange à proposta do Surrealismo, Fiona Bradley (1999) informa, no texto intitulado “*Imagens da irracionalidade concreta*”: *a imagem surrealista onírica*, que, mesmo no interior do movimento, não havia uma linearidade de temas e de construção entre seus autores. Ao contrário, no objetivo de conceber a arte a partir das camadas mais profundas da mente humana, o Surrealismo desmembrou-se em *pintura automática* e *pintura dos sonhos*, vertentes que exigiam formas de criação artística bem diferentes uma da outra. Segundo a autora,

[n]a pintura automática, supunha-se que as justaposições inesperadas da imagem surrealista se fixassem na tela de maneira natural e espontânea. Na pintura dos sonhos, a imagem era conscientemente escolhida e pintada com realismo. A fim de “fotografar” imagens da “irracionalidade concreta”, sugestivas de um estado onírico, os pintores mais próximos dessa fase do surrealismo – Dalí, Magritte, Tanguy e Ernest – recorreram a uma técnica de pintura bastante minuciosa. A pintura de sonhos deve muito à colagem e à pintura de colagens. De fato, algumas pinturas de colagens de Ernst têm muito a ver com o sonho e podem ser consideradas precursoras das pinturas de sonhos dos anos 30 ou mesmo pinturas de sonhos propriamente ditas. [...] (BRADLEY, 1999, P. 33)

Tais considerações teóricas refletem um aspecto da *dissonância* também nas Artes Visuais. A diferença no tipo de produção alcançou as chamadas “fases” de alguns artistas, o que permitiu que se tornassem representantes de uma ou de outra vertente interna à arte surrealista, sem deixar de conhecer a técnica de outros pintores. Nesse sentido, a precisão que

Magritte realiza na confecção de sua tela é uma forma de traduzir o sonho, numa recuperação platônica da representação da mulher, conhecida pela ambivalência celestial vs terrestre, reflexo do desejo do observador ficcional, cuidadosamente posicionado em um ponto de perspectiva que se confunde com o do apreciador externo à obra. Assim, a demonstração do desejo em seu caráter igualmente híbrido também se revela, direcionando a representação da metamorfose para fora do quadro, enquanto efeito estético a despertar o desejo.

Na mesma esteira da composição desse efeito estético, Luiz Bacellar apresenta a figura do Poeta em *FB*. Verifica-se a relação intersistêmica entre a lírica e as artes figurativas. O que se vê é a releitura das Artes Visuais a transpor o paradigma do sistema de representação para outra forma artística, havendo a apropriação de conceitos e procedimentos.

O poeta veste-se

Com seu paletó de brumas  
e suas calças de pedra,  
vai o poeta.

E sobre a cambraia fina  
da camisa de neblina,  
o arco-íris em gravata  
vai atado em nó singelo.

(Um plátano, sobre a prata  
da água tranquila do lago,  
se debruça só por vê-lo)

Ele leva sobre os ombros  
a cachoeira do lago  
(cachecol à moda russa)  
levemente debruada  
de um fino raio de sol.

Vai o poeta  
a caminhar pelas serras.  
(pelos montes friorentos  
mal se espreguiça a manhã)

Com seu *pull-over* cinzento  
(feito com lã das colinas)  
com seus sapatos de musgo  
(camurça verde dos muros)

com seu chapéu de abas largas  
(grande *cumulus* escuro).

Mas algo ainda lhe falta  
para a elegância completa:

súbito para, se curva,  
num gesto sóbrio e perfeito,

um breve floco de nuvens

colhe e prende na lapela.  
(BACELLAR, 2011, p. 24-25)

Tal como a tela, o observador encontra um corpo no qual estão sendo cruzados elementos da natureza. O cenário parece invadir a matéria corpórea, imiscuindo seus valores espaciais para o interior da figura antropomórfica. A metamorfose contida em ambos os retratos inflexiona os termos humanos e não humanos para um ponto comum: numa relação dialética, eles encontram-se sem um choque agressivo, mas com pinceladas que denotam precisão e leveza, na tela, e símbolos que avivam o Poeta, na escrita.

A tensão no texto de Bacellar é visualizada desde os versos iniciais, quando o Poeta menciona o uso do paletó e das calças. As vestimentas, destinadas a cobrir as partes superiores e inferiores de seu corpo, estabelecem a oposição de orientações pela presença da natureza: a ideia “alto vs baixo” corresponde à relação “brumas vs pedra”. Em seguida, o menor verso do poema afirma “vai o poeta”, em terceira pessoa verbal, como um eixo entre os polos. Com base nisso, duas situações merecem ser esclarecidas: a primeira diz respeito à existência da simetria entre corpo e natureza; a segunda é a sugestão do investimento da subjetividade lírica, em que o *vestir-se* de materialidade equivale à territorialização da subjetividade que está escondida pela troca da pessoa verbal. Explica-se: o Eu lírico do poema não deixa de ser o mesmo que fora encontrado nos poemas de “Variações de um prólogo”. Na realidade, ele se apresenta em “O poeta veste-se” na terceira pessoa, o que marca o afastamento do Poeta-narrador, que brincava com a oscilação das instâncias de uma primeira pessoa, mascarada com a voz de uma menina. Seu mascaramento era um ensaio a uma terceira pessoa, agora, finalmente, oferecida ao leitor. Esse procedimento lúdico pressupõe a construção da *consciência* criada no poema, a qual, uma vez afastada, ou melhor, disfarçada de distância, abre espaço para uma observação do discurso lírico-épico elaborado pelo próprio Poeta-narrador, a apresentar o herói de sua narrativa.

Entendendo esse procedimento de disfarce com base no *dialogismo* bakhtiniano, visualiza-se que o sujeito não pode ser visto fora discurso que ele produz, posto que seu conhecimento se dá por meio das vozes que ele enuncia. Nesse sentido, o caráter de interação pela palavra construído pelo Poeta, isto é, o seu desdobramento simultaneamente flutuante e reflexivo traduzido no poema, permite que ele evidencie que o procedimento poético com os quais são escritos seus textos é responsável também por externar aquilo que tem em si: o jogo da poesia. Nesse jogo, a flutuação explica-se pela troca de pessoas verbais no formato de apresentação do Poeta; a reflexão, por sua vez, por elucidar a si mesmo no momento de lançamento ao mundo como outro no discurso.

Como uma criança ao sonhar acordada (lembrar a memória infantil que se faz presente em todo o livro), o Poeta cria um desenho de si mesmo, agora projetado, utilizando vestimentas que conferem processo similar àquele encontrado no quadro de Magritte. Tendo em mente a construção dessa *consciência/subjetividade*, depreende-se que a natureza está para a vestimenta assim como a vestimenta está para o corpo. Se a natureza é a base do constructo das roupas do Poeta (os fios da camisa são de neblina, assim como o arco-íris dobra-se em nó de gravata), a mesma natureza também será a base corpórea enquanto organismo. Numa transversalidade dos significados, a matéria de que são feitas suas roupas são também responsáveis pela composição de um corpo que não é descrito em nenhum momento no texto. Não se sabe se o Poeta é pardo ou negro, assim como não se tem ideia da cor de seus olhos ou cabelos. A ausência de descrições não faz de sua indumentária um conjunto de objetos flutuantes. Ao contrário, ela se amolda à ausência que se marca em presença subjetiva, rompendo com a possibilidade da nulidade da matéria corpórea. Indiscutivelmente, há um corpo, uma consciência, a perceber a reverência do plátano – sua extensão natural –, e a caminhar pelas serras e a colher o floco de nuvem. Ele reage diante dos sinais que a ele são enviados, permitindo que o leitor perceba os reflexos que confirmam a sua vivacidade: o direcionamento à árvore, o caminhar e a curva ao floco de nuvem corroboram o fato de que esse corpo se constitui para alcançar um patamar que está para além da própria matéria e ser a natureza. Nota-se que o Poeta, ao ser não um corpo de natureza, mas um corpo-natureza, integra-se ao mundo enunciado. Se, como aponta Wolfgang Kayser, são épicos os poemas quanto ao “[...] caráter descritivo na parte objectiva e à atitude narrativa” (1968, p. 225), o Poeta obedece à atitude épica ao enunciar-se enquanto um fragmento do mundo. O mundo narrado é “um mundo rico, variegado. [...]” (1968, p. 247), forma orgânica que se faz narração de cores e sons, símbolos e ritmos, a serem colocados – por essa terceira pessoa em “vai o poeta” – como fenômeno no presente.

Muito embora não haja convencionalmente a carne, existe uma consciência do sujeito que se lança ante os objetos-natureza, demonstrando *reflexos*, cujos desenhos, à distância, evidenciam “a estrutura do objeto, sem esperar suas estimulações pontuais. É essa presença global da situação que dá um sentido aos estímulos parciais e que os faz contar, valer ou existir para o organismo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 118). Dizendo de outro modo: a projeção da ação dessa consciência é suficiente para que ela exista correlacionada dentro de si mesma e autônoma. Antes mesmo de *ter* um corpo, *é-se* um corpo. No caso em questão, o Poeta *é* um corpo de consciência, cuja subjetividade expande seu território de ação em projeção de possibilidades que, uma vez circunscritas ao mundo poético erigido no interior do

livro, fazem-se em forma orgânica. Nesse sentido, o corpo existe enquanto potência, foco de toda a “fisiologia” surrealista do poema.

O que ainda se destaca no movimento desse corpo é o fato de seu dinamismo conservar a tensão entre a vestimenta sofisticada e a natureza. A matéria de que são feitas as peças de roupa se funde com o cenário, evocando uma postura bucólica tradicional dentro da matéria onírica. O sonho, como elemento que abarca as imagens tradicionais e modernas, é o lugar possível para o *corpo-natureza*. Essa atitude estética direciona a pesquisa para dois passos que serão adotados, com o objetivo de marcar a trajetória cartográfica que agora avança. O primeiro movimento lembra outro poeta que também já havia conceituado sobre o modo de *sentir* a realidade. Em nova camada, a atitude lírica de Bacellar esboça o limiar da interpretação das sensações pela teoria de Fernando Pessoa, o que reforça a fusão dos contrários que vem sendo desenvolvida. Posto que, para ser *corpo-natureza*, é necessário *sentir-se* integrante dela, num movimento de retorno que o faz gravitar para um momento em que nunca houve separação entre as realidades natural e humana, Bacellar traz à tona essa forma de sentir o mundo ao pintar seu Poeta com elementos naturais inseparáveis de si. O segundo movimento, por sua vez, encerra a trajetória sobre a geografia do sonho, para que possa chegar à próxima categoria da pesquisa: os brinquedos de barro envelhecido.

### 3.1.1. LIMIAR SENSÍVEL E SERENO

Embora Fernando Pessoa receba um par de textos chamado “Duas canções”, enquanto seu heterônimo clássico, Ricardo Reis, é presenteado com um poema em seu nome, “Ode a Ricardo Reis”, percebe-se que a atitude lírica de Bacellar aproxima-se da teoria pessoana no limiar da composição corporal de “O poeta veste-se”. Uma vez exposto o movimento lúdico das lembranças, verifica-se que, tal qual a experiência do sentir prevista pelo Sensacionismo pessoano, a existência corpórea em Bacellar mostra a paisagem mediante as vibrações do próprio corpo. As ondas liberadas por ele emanam sinais que, como um ímã, atraem um elemento tradicional campestre, simultaneamente à condução dos sinais da organização ilógica do sonho por meio das sensações. Interessa, no passo aqui lançado, perceber o movimento da linguagem poética enquanto matéria sensível, fazendo a alusão ao Sensacionismo, a fim de ver a *sensação* como forma de reconhecimento do corpo do Poeta.

*FB*, em seu interior, é compreendido como um lírico-épico e apresenta a temática da viagem, observada por uma dupla mirada: em uma interpretação teórica sobre o livro, encontrada em *A sensibilidade dos punhais* (2011), Marcos Frederico Krüger Aleixo utiliza o

mar como elemento de convergência para sustentar um percurso em que “[t]al como os argonautas, o herói começa as façanhas no mar e, depois, atinge a terra. Então, sua fama se espalha num ambiente primitivo, o campo, que, em oposição à cidade, conserva o mito inacessível” (KRÜGER, 2011, p. 142). Em outra perspectiva que se objetiva focalizar, a viagem bacellariana também se faz “autoral”, uma vez que ele caminha por estéticas de autores previamente selecionados até alcançar o seu ponto final no processo de escritura, isto é, o próprio livro.

No que diz respeito à presença de Fernando Pessoa, ilumina-se essa outra forma de viagem pelo Sensacionismo, para o qual a obra de arte é uma “*interpretação objectivada duma impressão subjectiva*” (PESSOA, 1966, p. 177). Na sua interpretação, a obra de arte tem sua tessitura por um processo de criação que será delineado pelos elementos que compõem o mesmo processo: primeiro, o objeto encontrado no mundo é apreendido pela sensação – a máxima de Pessoa; uma vez que fora percebido, o objeto é abstraído do mundo real, pois o sujeito imprime sobre o objeto valores que concernem a si. Dessa maneira, as propriedades do objeto são interseccionadas pelo modo de ver daquele que se lança à coisa e a faz aparecer na sua forma de existência. Logo, o processo interpretativo constitui-se na objetivação de traços impressos do sujeito, pois a objetivação “implica a redução da ideia [...] à categoria de [novo] objeto; isto quer dizer, à categoria de coisa análoga a qualquer coisa que ocupa o mundo exterior” (PESSOA, 1966, p. 177), na mente do poeta. Ainda nas palavras de Pessoa:

As «dimensões» dos objectos não estão neles, mas sim em nós. São condições de sensibilidade, categorias de credibilidade.

[...]

O sensacionismo é a arte das quatro dimensões. As coisas têm aparentemente — mesmo, na sua aparência visualizada, as coisas do sonho — 3 dimensões; essas dimensões são conhecidas quando se trata de matéria espacial. Só podemos conceber coisas com três ou menos dimensões.

Mas se as coisas existem como existem apenas porque nós assim as sentimos, segue que a «sensibilidade» (o poder de serem sentidas) é uma quarta dimensão d'elas. (PESSOA, 1993, p. 146)

Relativizando as dimensões dos objetos à luz da percepção, a ideia pessoana prevê o artista como centro formador de mundos verossímeis, em que as dimensões naturais (largura, altura e profundidade) nada mais são que criações, as quais aproximam o mundo exterior à maneira de interpretá-lo. A quarta dimensão vincula-se à sensibilidade porque a última legitima o que é apreendido e transformado, ao passo que as outras dimensões só podem ser sentidas à iluminação da consciência do sujeito. Assim, a arte pode assumir “uma tentativa de criar uma realidade inteiramente diferente daquela que as sensações aparentemente do exterior

e as sensações aparentemente do interior nos sugerem” (PESSOA, 1966, p. 190), tornando a emoção estética uma realidade que foge ao campo material, uma vez que se trata de uma realidade abstrata, isto é, uma “sensação do abstrato”, conforme aponta Pessoa.

Tendo em mente a leitura de Fernando Pessoa feita por Luiz Bacellar, observa-se que os traços do ortônimo podem ser detectados não apenas na sessão intitulada “Poemas dedicados”. Antes mesmo das dedicatórias, há uma atitude bacellariana que remonta à serenidade do fingimento poético no momento em que se apresenta “como u’ a menina / colhendo amoras no mato” (BACELLAR, 2011, p. 22), em “Variações de um prólogo”. O Poeta assume uma postura lúdica, infantil e bucólica. Nesse sentido, está disposto a sentir o real como uma criança o faria, destituído de concepções que o tornariam uma matéria complexa; ou, ainda, liberto da blindagem que o amadurecimento humano exige do adulto.

Em consonância às ideias de Hans Huizinga (2000) já lançadas no primeiro capítulo, a criança está para o plano original, para o mais primitivo, tal como o animal. Não se trata de uma zoomorfização da criança ou do Poeta, nem se encara essa aproximação como negativa. Refere-se, aqui, à compreensão de que tanto o animal quanto a criança vê e sente o mundo sem as obstruções próprias à racionalidade adulta. Por esse caminho, Huizinga aproxima criança, visionário, animal e selvagem, a fim de destacar que a função do poeta está, desde sempre, voltada à “esfera lúdica” de onde nasceu. Com base nessas observações, é possível pensar que os poetas de Caeiro e Bacellar, antes de pensar o mundo, *sentem* o mundo.

O que chama a atenção em “O poeta veste-se” é o formato de apresentação do Poeta em terceira pessoa, numa projeção de si como imagem mágica, a qual converte natureza e homem num único corpo. O jogo simbólico é feito pela composição poética com simplicidade vocabular que beira à prosa –, entretanto, a atitude lúdica com que manuseia os recursos de criação é resultado da investidura da máscara de menina pelo Poeta, a qual produz sua riqueza imagética. Como a percepção está voltada para o espaço natural, o Poeta também transforma a natureza de suas sensações em brinquedos em sua criação. Assim, “O poeta veste-se” significa o início de sua caminhada física no interior do livro, com os olhos maravilhados pelos os quais pode *sentir* o mundo. Ou, como um pastor no campo, mencionado por Krüger (2011), o Poeta ainda manuseia de forma rude a ocarina que leva consigo.

Nesse momento, é necessário recordar os versos de Caeiro, em que o poeta diz:

O meu olhar é nítido como um girassol.  
Tenho o costume de andar pelas estradas  
Olhando para a direita e para a esquerda,  
E de vez em quando olhando para trás...

E o que vejo a cada momento  
É aquilo que nunca antes eu tinha visto,  
E eu sei dar por isso muito bem...  
Sei ter o pasmo essencial  
Que tem uma criança se, ao nascer,  
Reparasse que nascera deveras...  
Sinto-me nascido a cada momento  
Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no Mundo como num malmequer,  
Porque o vejo. Mas não penso nele  
Porque pensar é não compreender...  
O Mundo não se fez para pensarmos nele  
(Pensar é estar doente dos olhos)  
Mas para olharmos para ele e estarmos de acordo...

Eu não tenho filosofia: tenho sentidos...  
Se falo na Natureza não é porque saiba o que ela é,  
Mas porque a amo, e amo-a por isso,  
Porque quem ama nunca sabe o que ama  
Nem sabe porque ama, nem o que é amar...

Amar é a eterna inocência,  
E a única inocência é não pensar...  
(CAEIRO, 1993, p. 24)

Estabelecendo uma razão entre o olhar da criança e o olhar do velho, ladeados pelo que é visto por cada um deles, tem-se a matéria verbal como ponto coincidente entre os termos, posto que a similitude entre eles é a possibilidade de ver, o que não garante a mesma capacidade para ambos. Ao olhar para os lados com a forma essencial que “reparar ensina”, como diria o heterônimo de Pessoa, nota-se que essa forma de sentir é a força pela qual é liberada a potência dos afetos. Destarte, *pensar* e *sentir* nada mais são que formas de *agir* que definem seus sujeitos. Isso quer dizer que “estar doente dos olhos” afasta o velho da criança, muito embora ambos possam sentir suas criações no momento em que as imaginam. Quando, porém, a “eterna inocência” torna-se a lente pela qual é vista a Natureza, não há diferença entre aquele que vê e o que é visto, e o sentimento do amor é nova forma de apreensão da realidade. Da mesma maneira, no momento em que encontra a “fruta”, em “Variações de um prólogo”, o Poeta toca o seu instrumento de criação musical, cuja melodia suspende sua consciência de adulto para dar lugar à criação infantil. Assim, o paletó pode ser feito de brumas, denotando o mistério que está obscurecido à visão; suas calças, de pedra, material sólido e pesado, que prende o Poeta ao chão – contrapondo-se à camisa feita de neblina (evanescente, mas, ao mesmo tempo, densa). Sua gravata, feita de arco-íris, permite a ligação

vertical entre o natural que se encontra no meio terrestre e o que sobe com as cores à cabeça (imaginação criadora do Poeta).

Leia-se, agora, sem a densidade simbólica de Bacellar, mas com similar atitude sensível, o poema IX de *O guardador de rebanhos* (1993):

Sou um guardador de rebanhos.  
O rebanho é os meus pensamentos  
E os meus pensamentos são todos sensações.  
Penso com os olhos e com os ouvidos  
E com as mãos e os pés  
E com o nariz e a boca.  
Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la  
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.

Por isso quando num dia de calor  
Me sinto triste de gozá-lo tanto,  
E me deito ao comprido na erva,  
E fecho os olhos quentes,  
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,  
Sei a verdade e sou feliz.  
(CAEIRO, 1993, p. 39)

Ao observar a obra do heterônimo de Fernando Pessoa, visualiza-se em Alberto Caeiro uma poética que se apresenta leve e serena. Essa postura, porém, esconde na matéria de sua composição um apurado mascaramento que se faz às avessas: a desconstituição do sentido primeiro das palavras torna-se um fator de desconstrução simultâneo ao engendramento de um novo sentido para as categorias por Caeiro evocadas. Em seu discurso, o poeta opera afirmações que negam ou cruzam constantemente conceitos, num desnudamento progressivo daquilo que é compreendido como real. Ser o guardador-pastor de pensamentos-sensações implica ao sujeito portar a si mesmo. Segundo Caeiro, o pensamento está para a sensação da mesma forma que o sentido (ideia) está para o meio com que o sujeito o (a) captura (seja o olfato, que capta o cheiro da flor; seja o paladar, que capta o gosto do fruto). No quiasmo entre os termos, chega-se ao fato de que o pensamento apreende o objeto real, ao passo que o sentido humano serve como meio de apreensão do sentido abstrato, posto que o elemento central desse cruzamento é o próprio sujeito, o qual pode pensar/sentir/apreender num único golpe. Desdobrando esse raciocínio sobre o dinamismo encontrado em “O poeta veste-se”, aponta-se que, como uma criança guardadora de pensamentos criativos, o Poeta veste a materialidade das coisas, atravessada pela investidura subjetiva que lança concomitantemente ao ato de criação delas em si. Estando preso ao seu pensamento “como o vento preso ao ar” (PESSOA, 1942, p. 141), o Poeta bacellariano também é pensamento em movimento: a cachoeira do lago enrola-se ao seu pescoço em “cachecol à moda russa”; a lã das colinas é entrelaçada em “*pull-over* cinzento”; e a “camurça verde dos muros” são “sapatos de musgo”.

Tanto isoladamente quanto em conjunto, os elementos naturais que enleiam o Poeta permitem dizer que seu corpo *é* o próprio pensamento poético. Assim, o rústico e o sofisticado, enquanto termos dissonantes, tornam-se conjugados em estilo singular com que o Poeta se apronta e se apresenta.

### 3.1.2. LIMIAR GEOGRÁFICO DO SONHO

O outro passo, que encerra esta cartografia da coleção feita no corpo, diz respeito à mudança de posição que o Poeta realiza, quando se inclina da verticalidade para a curva de seu tronco, “num gesto sóbrio e perfeito”, a fim de colher o floco de nuvem e prendê-lo na lapela. Retornando às palavras de Merleau-Ponty, “é evidentemente na ação que a espacialidade do corpo se realiza” (2011, p. 149). Isso quer dizer que a materialidade desse *corpo-natureza* não pode ser observada apenas por um ponto de perspectiva distanciado e estático. É necessário focalizar sua projeção motora, pois, como continua o filósofo, “cada estimulação corporal desperta, em lugar de um movimento atual, um tipo de ‘movimento virtual’; a parte interrogada do corpo sai do anonimato, anuncia-se por uma tensão particular e como uma certa potência de ação no quadro do dispositivo anatômico” (2011, p. 157). Maurice Merleau-Ponty propõe que a “função normal que torna possível o movimento abstrato é uma função de ‘projeção’ pela qual o sujeito do movimento prepara diante de si um espaço livre onde aquilo que não existe naturalmente possa adquirir um semblante de existência” (2011, p. 160). Segundo essa perspectiva, antes mesmo da realização do movimento, há uma consciência espacial do movimento, a qual, na antevisão abstrata, reconhece o mundo real para, finalmente, fazer-se concretude de movimento. O corpo, pois, já é reconhecido junto com o movimento que ele executa. Caminha-se, neste momento, à existência do corpo por meio da existência do movimento conferido ao próprio corpo, com o objetivo de chegar ao espaço que será ocupado pela execução dinâmica, tendo em mente que, se a sensação era responsável pela apreensão do mundo aberto à sensibilidade do sujeito, a projeção é capaz de evidenciar o nascimento da recepção do real e esclarecer o alcance da resposta do sujeito ao mesmo mundo.

Ao abstrair tais ideias e desdobrá-las sobre o corpo do Poeta, verifica-se que o nascimento do movimento acontece na forma de sua tensão: a verticalidade. Dividindo em grupos os elementos que compõem a indumentária onírica da personagem, ter-se-á, acima, o “paletó de brumas”, a “camisa de neblina”, o “arco-íris em gravata”, o cachecol de cachoeira, o chapéu de “*cumulus* escuro”, como representações que advém de matérias fugazes. Brumas,

neblina, arco-íris e *cumulus* designam a não concretude onírica, ou seja, o desprendimento da matéria lógica, auxiliando na leveza depositada sobre o caminhar do Poeta. O “*pull-over* cinzento” é “(feito com a lã das colinas)”, o que denota o intervalo entre o primeiro e o terceiro grupo, não deixando precisa a diferença encontrada na parte central do seu corpo, tal como acontece com a progressão das cores na figura feminina no quadro de Magritte. Em um terceiro grupo, há as “calças de pedra” e os “sapatos de musgo”, elementos voltados para a fixação do Poeta. Todas essas vestimentas são metamorfoseadas em híbridos condensados, os quais já contêm, em pequenas potências, a materialidade destituída de sua essência concreta, a fim de assumir um valor natural-imaginário. Esse processo de transformação abstrai da matéria original as características que fazem dela imutável, com o objetivo de servir como fragmentos que, vistos à distância, permitam enxergar a beleza da imagem poeticamente criada.

Muito embora a análise afaste-se da proposta de Marcos Frederico Krüger quanto à realização árcade no poema bacellariano, corroboram-se as palavras de que “[o] ato de aprontar-se implica uma viagem decisiva” (2001, p. 102). O texto de Bacellar não faz apenas o caminho de *flâneur* dentro da cidade que será apresentada no decorrer do livro. Antes disso, trata-se de uma travessia. Isso significa que o caminho que será percorrido ultrapassa a esfera espacial única, pois trata-se de uma viagem que se desenvolve em espaços. Inicialmente poderia ser destacado espaço do corpo, em sua geografia de brumas, neblina, colinas e muros, assim como a geografia das serras até a cidade de Manaus, que o Poeta posteriormente revisita. Ainda há a travessia do tempo (presente e passado), seguido da travessia entre as estéticas. Tudo isso é apresentado simultaneamente no interior de *FB*. No que se refere ao passo da viagem estética aqui traçado, a elaboração do poema-tela do poeta brasileiro fica mais evidente quando ele demonstra visualmente a travessia do espírito poético no próprio corpo. Uma das figuras mais representativas do intervalo enquanto travessia talvez seja a colina, de onde vem a lã para o *pull-over*, pois confere a ele a atmosfera híbrida. Por ela, visualiza-se que o Poeta advém de um ponto de tensão em que a poesia não pretende uma síntese que a solucione matematicamente. Neste caso, tal como o quadro de Magritte, a resolução sintética poria fim à imagem do sonho. Como elemento central do corpo do Eu lírico desdobrado em Poeta-personagem, a lã carrega parte da abstração dos objetos do primeiro grupo, ao passo que não permite esquecer a terra. A verticalidade da personagem mostra por meio desses sinais de ação que a travessia se inscreve no corpo em movimento (lembrar que o Poeta está a “caminhar pelas serras”), evidenciando que a poesia poderia fazê-lo transitar entre os dois planos (o alto e o baixo). Os passos que ele progressivamente realiza

em sua caminhada agitam águas, vento, terra e todos os elementos naturais que, em resposta, projetam-se cada vez mais fortes, a fim de que ele capture o floco de nuvens, o qual será agregado a seu traje. Nota-se que o corpo se inclina inicialmente para sua caminhada, mas a inércia do sistema orgânico não isola sua geografia em partes condensadoras de forças específicas. O desejo de alcançar o floco de nuvens parte do próprio sistema, ou seja, é o *corpo-natureza* que se projeta como um todo. Não é possível pensar que o floco tenha sido buscado apenas pelas mãos do Poeta (como um elemento separado), mas pelo seu *gesto*.

Também baseado num ilusionismo, o poema revela o cuidado e a precisão (base surrealista de raciocínio) na composição de sua figura na ação final, ao passo que lida com imagens que fogem ao real comum, adentrando o mundo dos sonhos. Isso faz com que Bacellar toque a esfera do objeto cuja

[...] concepção [...] como indignos de confiança é central para o surrealismo: o maravilhoso, o sonho e o inconsciente são lugares de incipiente metamorfose, onde os objetos, símbolos de desejos irracionais, estão submetidos à mutação repentina. As imagens duplas de Dalí exprimem soberbamente tal noção, ligando-se à segunda grande contribuição desse artista ao surrealismo. (BRADLEY, 1999, p. 42)

Para Dalí e Magritte, a pintura de objetos é um caráter fundamental para a criação da ilusão. Essa, por sua vez, é inerente à produção e ao efeito artístico que se deseja alcançar. A mutabilidade de estado ou de configuração dos objetos é um caráter fundamental para a relação expectador-obra, uma vez que, enquanto representação, quebra a expectativa do apreciador. Não cabe, aqui, classificar, segundo a proposta de Dalí ou de Magritte os objetos encontrados em *FB*, mas, sim, pôr à luz que sobre eles foi depositada essa essência lúdica pelo Poeta-narrador. Ao dizer-se por outro, como uma personagem, ele reelabora uma construção onírica que se desenvolve aos olhos do leitor. Dizer-se enquanto elemento poético que dialoga com outras esferas da arte é dizer apenas que ele mesmo é um corpo de consciência e de matéria, ambas feitas de poesia.

Ao fim, o levantamento de todos os elementos do vestuário, animados no desenho do poema, revela que, compostos por elementos naturais, criam uma parte da coleção imaginada do Poeta, que tem o *corpo-natureza* como eixo de suas “vestimentas-paisagem”. A estética surrealista é instrumentalizada de forma lúdica, a fim de conceber uma instância-território possível para que, visualmente, o isolamento das vestimentas não seja alcançável. É assim que se pensa que o desejo é o primeiro condicionante da coleção bacellariana. Embora o primeiro objeto seja a fruta, antes mesmo da sessão dos sonetos de bolso, é o espírito do Poeta que transmuda o valor do objeto para o valor de brinquedo. Ele atravessa a fronteira do tempo original (do sonho), desce da esfera lúdica sem perder seu poder de criação e lança sobre o

mundo conhecido uma nova lógica, limpa da configuração engessada do *logos*. O Poeta-natureza leva sua condição primeira (de criança) para colecionar cultura. Enquanto nova organização sistêmica, ligada pela consciência da subjetividade infantil que anima o organismo, a dissolução da sessão do corpo, como fragmento poético da coleção-mundo, é impossível.

### 3.2. LUDISMO FELIZ: AS ARMAS DE BARRO ENVELHECIDO

[...]

E a vertigem das novas formas  
multiplicando a consciência  
e a consciência que se cria  
em jogos múltiplos e lúcidos  
até gerar-se totalmente:  
no exercício do jogo  
esgotando os níveis do ser.

Quebrar o brinquedo ainda  
é mais brincar.

(*Ludismo*, de Orides Fontela)

O momento que agora se inicia contempla a essência da coleção bacellariana: os objetos. Verifica-se na segunda sessão do livro, “10 sonetos de bolso”, a presença de dez pequenos utensílios que estão sob a posse do Poeta: um lenço, um canivete, um relógio de bolso, um porta-níqueis, uma caixa de fósforos, um lápis, um cigarro, uma caneta-fonte, um chaveiro e um isqueiro, respectivamente, evidenciando a tendência da modernidade à miniaturização e individualização. Todos os objetos são pequenos, passíveis de serem carregados nos bolsos. Além disso, esses elementos banais desempenham papéis específicos previamente escolhidos, recebendo, dessa maneira, um sonetinho como forma lírica.

Bacellar segue com suas saudações, abrindo a sessão de sonetos com uma dedicatória ao poeta português Sebastião da Gama, o qual escreve um poema chamado “Soneto do guarda-chuva”, em *Estevas* (1950). Leia-se o poema do escritor lusitano:

Ó meu cogumelo preto  
minha bengala vestida  
minha espada sem bainha  
com que aos moiros arremeto

chapéu-de-chuva, meu Anjo  
que da chuva me defendes  
meu aonde por as mãos  
quando não sei onde pô-las

ó minha umbela – palavra

tão cheia de sugestões  
tão musical tão aberta!

meu para-raios de Poetas  
minha bandeira da Paz,  
minha Musa de varetas!

Sobre esse poema, nota-se que Luiz Bacellar recolhe mais do que ritmo e métrica, mas a própria ideia sobre o trabalho com os objetos. O guarda-chuva é visto com admiração, sendo comparado a uma série de outros elementos, como se estivesse também sendo fisicamente esquadrihado. Na realidade, a minúcia qualificadora é a caracterização que desperta o objeto de sua função original, ultrapassando-a. Isso permite que ele seja também apoio físico e psicológico; instrumento bélico e proteção religiosa, etc. A assonâncias ocasionadas com o encadeamento das vogais *a*, passado pelas vogais *e* até as vogais *o*, sendo a primeira e a última arredondadas, sugerem o movimento circular visualizado no formato do guarda-chuva, assim como o balanço do objeto nas mãos do eu lírico. Progressivamente, verifica-se que as associações vão se tornando mais abstratas, até que o objeto saia da terra, como um cogumelo, e seja transformado em mito de Musa inspiradora, ou seja, na fonte de seu trabalho poético.

Tendo em mente a contemporaneidade de Bacellar e Sebastião da Gama, compreende-se esse soneto como base, ou mote, do processo criativo<sup>17</sup> do autor brasileiro, agora convertido para dentro de seu livro em maior número. Esse procedimento de seleção demonstra o ato de colecionar em sua carga semântica ampliada, voltando-se uma vez mais para a coleção autoral dentro de *FB*. A partir do exposto, observa-se intrinsecamente a obra e nota-se a valorização de outros objetos que, pelo Poeta, são considerados importantes, tal como o guarda-chuva de Sebastião da Gama. Também ocorre um redimensionamento no manuseio poético, a evidenciar a inversão de valores em que a significação é maximizada em detrimento da funcionalidade minimal dos objetos.

À luz desse processo, interessa uma advertência a respeito da funcionalidade do objeto na modernidade. Para Baudrillard, com base nos estudos de Marx, é pressuposto que, embora os objetos sejam transformados em suas partes ou, ainda, tenham-nas escamoteadas, eles estão livres para executar sua função. Um exemplo disso é que, seja a mesa deslocada de lugar, seja acoplada a ela um pedaço de madeira que amplie seu tamanho, ela não perde a função de mesa. Por mais que ela seja incorporada à estrutura da parede de uma casa, no intuito de

---

<sup>17</sup> Em entrevista realizada em 31 de março de 2015, Astrid Cabral, comenta o fato de Luiz Bacellar ter escrito a sessão “10 sonetos de bolso” inspirada exatamente neste poema de Sebastião Gama. Por esse motivo, optou-se pela transposição dessa ideia para o corpo deste trabalho.

ocupar menos espaço, ainda exerce sua função de apoio. De forma expandida, isso liberta também algo no homem, fazendo-o “livre” enquanto usuário. Como essa relação pressupõe, ainda, o espaço em que estão inseridos homem e objeto, junto com ele evocam a subjetividade organizadora que define o sistema construído. Para Jean Baudrillard, “[...] [a]tropomórficos, estes deuses domésticos, que são os objetos, encarnando no espaço os laços afetivos da permanência do grupo, docemente imortais até que uma geração moderna os afaste ou os disperse ou às vezes os reinstaure em uma atualidade nostálgica de velhos objetos [...]” (2009, p. 24). Dizendo de outro modo: a funcionalidade dos objetos está entrelaçada ao sistema não apenas em si, mas nos laços afetivos construídos por aquele que os manuseiam. Esse sujeito, por sua vez, inserido no coletivo, tem sua cultura atualizada pela sistemática da própria cultura, no intervalo do interpessoal ao social, responsável por delinear, por exemplo, em escala doméstica, a função original que a cultura nele inscreveu.

Baudrillard continua desenvolvendo a homogeneidade da abstração no jogo funcional. Nesse jogo, como arranjo, é necessário também que o sujeito se afaste da relação que os objetos lançam sobre ele, com o objetivo de não se deixar reificar. Na realidade, ele estabelece uma comunicação entre si e os demais objetos, saindo da condição de usuário e de proprietário para a condição de informante da ambiência. Ele precisa dispor do espaço “[...] como de uma estrutura de repartição e através do controle deste espaço detém todas as possibilidades de relações recíprocas e portanto a totalidade dos papéis que os objetos podem assumir [...]” (BAUDRILLAD, 2009, p. 32). Numa atitude reflexiva, o homem precisa ser funcional, com o objetivo de que, a partir do arranjo por ele estipulado, lance mensagens que a ele devem retornar. Para Baudrillard, os objetos transparecem a *função primordial de vaso*, uma vez que recebem o que é impresso e que se tornam reflexo da perspectiva do homem, compondo, em fragmentos, o seu mundo. Essa relação concebe cada ser como “vaso de interioridade” dentro do sistema; numa extensão virtual, como órgãos do próprio corpo.

Pensar dessa maneira é circunscrever os objetos, e a ambiência criada com eles, dentro do espaço reduzido de sua funcionalidade. Entretanto, tal procedimento não acontece da mesma maneira em *FB*. No livro, há um sistema não funcional, contradizendo a matemática da operacionalidade, a fim de chegar a uma ordem simbólica. Em sua atitude de excentricidade temporal e espacial, Bacellar escapa à força produtora da mecanização quando confere o estado poético às coisas, rompendo a linearidade de suas funções. No que diz respeito ao caráter espacial, a pressuposição de uma casa, em “10 sonetos de bolso”, seria a demonstração de um erro, pois o contrato representacional aceito em “Variações sobre um prólogo” não apresenta a estrutura espacial chamada casa. Um olhar mais detalhista detecta

que a viagem bacellariana inicia antes mesmo da abertura do livro, com suas epígrafes, e não termina quando as páginas do livro acabam. Em verdade, não se sabe ao certo quando começou, devido à noção especular exposta no capítulo primeiro, assim como não há precisão de seu término, pelo mesmo motivo. Logo, o primeiro ato excêntrico marcado sobre os objetos é a ausência do espaço físico da casa. No aspecto temporal, por sua vez, é delineada uma elisão do tempo. Muito embora possa ser percebida a diacronia e a sincronia nos passos dados pelas facetas da velhice e da infância, não se consegue precisar o tempo, igualmente ao que acontece com o espaço (é impossível determinar, pelo jogo lúdico-poético, qual a data específica da Manaus que se apresenta no livro, portanto, seu espaço também se faz fugaz).

Um dado curioso é percebido no poema “Soneto do porta-níqueis”, no qual se diz: “Por, em teus compartimentos, / guardar, dos imperiais / tempos (tais meus sentimentos) / cunhos que não correm mais,” (BACELLAR, 2011, p. 32). Esse redimensionamento do eixo temporal pelo laço afetivo obriga a um deslocamento também espacial que coloca o Poeta num *entre-lugar*: “[u]ma terceira margem, um caminho do meio, consiste nesses procedimentos de deslocamento, de nomadismo, em que o projeto identitário possa nascer da tensão entre o apelo do enraizamento e a tentação da errância. [...]” (HANCIAU, 2010, p. 129). Mobiliza-se, assim, o Poeta em tempos plurais, por ele declarados com a expressão “imperiais tempos”, e, ainda, em contraste no eixo presente da enunciação, a transpassá-lo simultaneamente. A sensação aglutina as fronteiras tradicionais, unindo sentimentos heterodoxos, e o que se tem é uma experiência flutuante.

Recuperando a ideia do objeto surrealista mencionada na sessão anterior deste capítulo, recorda-se de que sua construção se dava pela apropriação de um objeto do cotidiano, conferindo a ele um valor estético e/ou tornando inútil algo que foi criado para ser útil. Essa arte objetivava atingir uma crítica à sociedade consumista e utilitária, a qual estava voltada para o tolhimento na função do objeto (e de si). Pela abertura à inutilidade, encontra-se pareamento possível entre o objeto surrealista e a ideia de *objeto antigo*, de Jean Baudrillard, em que,

[...] [a]ssim como a relíquia, da qual se seculariza a função, o objeto antigo reorganiza o mundo de um modo constelado, oposto à organização funcional em extensão, e visando preservá-lo desta irrealidade profunda, essencial sem dúvida, do foro íntimo. Simbólica do esquema de inscrição do valor num círculo fechado e num tempo perfeito, o objeto mitológico não é mais um discurso para os outros mas para si mesmo. Ilhas, e lendas, tais objetos devolvem, para alguém do tempo, o homem a sua infância, quando não a uma anterioridade mais profunda ainda, a de um pré-nascimento em que a subjetividade pura se metamorfoseia livremente na ambiência e em que esta ambiência é tão somente o discurso do ser para consigo mesmo. (2009, p. 88)

Nesse sentido, o objeto antigo é destituído da funcionalidade quando é acrescido outro valor sobre a historicidade nele inscrita. A organização do mundo em nova constelação, ao contrário, demonstra a ligação dos pontos formadores desse mundo como uma criança a desenhar estrelas com os dedos no ar. Essa metáfora de Baudrillard esclarece o ludismo do Poeta em *FB*, pois este último é construtor de uma subjetividade, com cuja metamorfose, estendida aos objetos, ergue o mundo. Bacellar tem o domínio das formas do mundo moderno para parodiá-lo, e a desestruturação lúdica das bases de sua significação permite a inventividade. A partir do momento da brincadeira, levanta-se a categoria da coleção na sua realidade mais íntima.

Por também ser uma extensão do Poeta, o conjunto dos dez objetos formam um cenário, uma paisagem afetiva, em que o Poeta vê a si mesmo. Na coleção, portanto, os objetos assumem um estatuto puramente subjetivo. A palavra *collectio*, - *collectionis* – a saber: ação de juntar, reunir (SARAIVA, 1934) –, tem sua carga semântica apontada para duas noções conjugadas em português: selecionar e recolher. No âmbito da seleção, é imprescindível uma ordenação consciente dos elementos capturados, seguindo o critério a ser estipulado pelo sujeito que a cria. Essa ordem, por sua vez, acaba por distanciar o objeto de sua função ou destino inicial, para aproximá-lo de outro fim, projetado pelo colecionador. Na esfera da segunda noção, evidencia-se a ideia de união sobre a seleção, fazendo com que haja consonância e harmonia entre as partes previamente escolhidas. Nesse sentido, a coleção pode ser entendida como a reunião de objetos de mesma natureza, que acaba por apreender desses objetos uma similitude (às vezes, pela diferença consoante) nem sempre aparente.

A similitude construída por Bacellar é feita por um desenho tão surreal quanto o de seu corpo. Trata-se de uma embarcação, visualizada pelo cruzamento de alguns versos ou estrofes de seus poemas. Num inventariado de seus textos, tem-se o seguinte caso: no “Soneto do lenço” são apresentados a verga, a escuna, o esquife e a vela em “retângulo de bruma”; no “Soneto do canivete”, a quilha; e no “Soneto do lápis”, o mastro e velas (novamente). Os demais textos terão outra proposta: a do fazer poético. O “Soneto da caixa de fósforos” trará o *Fiat Lux* genesíaco como ato de criação do verso; o “Soneto do cigarro”, a fumaça que “concilia / os pensamentos de paz...”; o “Soneto da caneta-fonte”, os “versos singelos / – vozes do povo”, a registrar a memória da comunidade; o e “Soneto do porta-níqueis”, como último exemplo, carregará o traço histórico de antes de 1942, ano em que foi adotado o cruzeiro como moeda brasileira. A divisão em grupos, porém, não é obedecida rigorosamente no interior do conjunto. Na realidade, mesmo que o “Soneto do lápis” tenha sido colocado no

primeiro grupo, ele poderia versar no segundo, pois há claramente uma alusão ao rascunho, no procedimento de escritura. Todavia, essa convivência de um poema em mais de um grupo é lida como fortalecimento do entrelaçamento temático. Por ele, o Poeta aduz a tópica principal da coleção: a viagem poética. Novamente com as palavras de Baudrillard, constata-se que na coleção é que “a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal” (2009, p. 95). Dessa forma, a combinação dos termos denota a metalinguagem criada para expressar a própria poesia, no momento em que ela é manifestação volitiva do desejo.

A coleção é orientada pelo termo ausente, incansavelmente buscado pelo colecionador, pondo à luz sua proposta da viagem, tornada sensível na visualização dos fragmentos da embarcação-imagem. Numa associação entre memória literária e memória subjetiva impressa nos objetos, o conjunto obedece a *regra da ausência* (BAUDRILLAR, 2009) desde sua epígrafe, quando recobra o manuseio sobre o guarda-chuva de Sebastião da Gama. Inseridos numa série, os objetos passam a ser gerenciados enquanto termos – quase sintáticos – do discurso, pela organização do mesmo discurso que os abarca. A tradução, ou seja, a decodificação que a organização-código exige, transmite a mensagem poética em forma de linguagem verbal, o que se projeta em imagem, revelando o desejo do Poeta.

### **3.2.1. TRÊS PAIXÕES EM MARCA D’ÁGUA: BARQUINHO, TEMPO E DANÇA**

Encaminha-se, assim, para o próximo passo a ser cartografado. O desejo de posse sobre o objeto denota a força da paixão que o colecionador tem em si. Considerando, pois, na construção do território de sua coleção, que “os afetos só ganham espessura de real quando se efetuem” (ROLNIK, 2011, p. 31), os agenciamentos dos movimentos do desejo compõem uma forma diante do observador, e o acompanhamento dessa construção permite a cartografia desse território inteligível, desenhado no espírito da obra. Para além da imagem da embarcação, outros desenhos podem ser encontrados como representações da viagem poética. Numa operação de máscaras de intensidade, “o desejo [...] consiste no movimento de afetos e de simulação desses afetos em certas máscaras, movimento gerado no encontro dos corpos” (ROLNIK, 2011, p. 38). Bacellar “encanta” os objetos com o som da frauta, como é visto no verso “minha ocarina de pano”, de “Soneto do lenço”, demonstrando a explosão do desejo: a vibração da subjetividade reverbera em forma sonora sobre o tecido do lenço, desenhando a projeção da vontade, a territorializar os pensamentos do Eu lírico.

Uma das categorias que constroem a coleção diz respeito à paixão do colecionador. Isso já foi mencionado em capítulo anterior com Dorian Gray e o príncipe Rodolfo de

Habsburgo, assim como pela ideia de Walter Benjamin sobre a *completude*. Em Bacellar, encontra-se esse sentimento de ser apaixonado pelos objetos na repetição contínua do pronome possessivo em primeira pessoa, seja no singular, seja no plural. Em ordem de projeção narcísica, o Eu lírico diz a si mesmo reiteradamente no decorrer de seus poemas. A posse irá reger “Soneto do lenço” nas sete vezes em que o pronome possessivo é escrito, formando, dessa maneira, os traços das velas, a serem visualizadas pela imaginação do leitor. A escritura desse fragmento compõe não só a imagem-embarcação, mas os primeiros passos da viagem pela água, símbolo do inconsciente a ser manifesto pela ideia surrealista supracitada.

Com base nisso, serão analisadas algumas formas de desejo convertidas em imagens nos objetos do Poeta, cada uma correspondendo a uma execução fantasiosa da vontade. Não se quer estabelecer uma linha reta entre desejo e manifestação, mas perceber as ondulações engendradas pelo ludismo infantil.

No avançar pelo grupo de poemas navais, verifica-se o “Soneto do canivete”.

Do gume aceso se cumpra  
o destino de ser-quilha  
e o destino de ser peixe  
no ímpeto da mola oculta;

do cabo córneo se cumpra  
o destino de ser concha  
bivalve guardando a folha:  
molusco vidrado e alerta.

Cumpra-se o ávido destino  
de esfolar laranjas vivas  
e fazer lascas de pinho

na timidez corrosiva  
de dentro do punho incrustada  
da lâmina envergonhada.  
(BACELLAR, 2011, p. 30)

O ludismo infantil encarna no poema pelo manuseio do objeto cortante, numa associação ao ato de masturbação, acoplado à brincadeira imagética do barco. Observa-se que, aos olhos de uma criança, a experiência da viagem e do gozo sexual são associadas, e o ritmo das ondas está a simular o ir e vir do movimento da masturbação. Para o pequeno viajante, o domínio do barco resultaria no cumprimento do destino, como se, ao alcançar o ápice do gozo, estivesse se transformando num herói épico. A fecundidade exposta pelo símbolo da concha é buscada pelo Eu lírico com intensidade e força, a julgar pela ideia do “cabo córneo”, como símbolo do falo. Assim, o que se almeja é o interior da concha, a pérola branca como

sêmen no ponto alto do prazer. Expandem-se dois eventos semânticos que recaem um sobre o outro: a funcionalidade do objeto é destituída para que ele se torne símbolo sexual; em seguida, o conhecimento da experiência sexual “na lâmina envergonhada” nada mais é do que a transferência dos sentimentos do menino para o objeto, fazendo-o, em hipálage, receptor da manifestação do desejo, uma vez que o sujeito não quer ser visto ao final do poema, isto é, após o gozo.

O próximo poema que irá compor a imagem náutica é “Soneto do lápis”:

Ó meu cilindro de pinho  
pelo teu severo rastro,  
eu te armei por negro mastro  
das velas do meu carinho;

pelo teu riscar cruel,  
meu âmago de grafite,  
que a máquina multilite  
reproduz sobre o papel,

multiplicando o teu mal  
de reter no branco espaço  
os breves sons que componho.

– Ó pistilo mineral,  
que fossilizas num traço  
as flores leves do sonho!  
(BACELLAR, 2011, p. 34)

O lápis, na composição escrita, permite ao Poeta apagar o registro. Entretanto, essa função fora omitida. Assinala-se que o lápis foi responsável por fossilizar “num traço / as flores leves do sonho!”. Aquele que foi armado como “negro mastro / das velas”, denotando a verticalidade da sustentação de base do barco, agora, aponta para a retenção sinestésica dos “breves sons” no espaço do papel. O “âmago de grafite” é friccionado sobre o papel, todavia, o que o leitor tem como sugestão não são letras; mas som. As consoantes fricativas repetem-se constantemente no decorrer do poema, permitindo que o leitor ouça, como sugestão, o rabiscar incessante nas folhas de papel. O Poeta volta-se para o tempo em que anotava ideias, antes de serem convertidas em letras. A julgar pelo “pistilo”, como caderno de explicações manuscritas do professor para o uso do estudante, trata-se de capturar as imagens – possivelmente de outros autores – em apontamentos, a fim de que, mais tarde, tornem-se parte de poemas seus. Traduzindo a metalinguagem do ato de escrever, num retorno à imagem do barco, a dupla atividade do lápis concentra no objeto a materialização do sonho em linguagem.

Do segundo grupo de poemas no interior da sessão sobre os objetos, o “Soneto do relógio de bolso” talvez seja o que mais chama a atenção, posto que nele está contida a

metalinguagem sobre a ideia de tempo que será desenvolvida nas demais partes do livro. O objeto da coleção tem sua função temporal extrapolada, ficando paradoxalmente consumido por aquilo que ele deveria ser responsável por contar: as horas. Em sua atividade, ele, agora, alimenta o Eu lírico com o mel dos momentos experimentados como mais lentidão. Essa força retrógrada, que arrasta o Eu lírico de forma sinestésica ao passo que converge tato e paladar, fica evidenciada quando o Poeta diz:

Qual lagar fazendo vinho  
do bago roxo das horas,  
triturando qual moinho  
o louro grão das auroras;

lembram-me célebres vultos  
teus ponteiros nessa dança:  
Dom Quixote o dos minutos  
e o das horas Sancho Pança.

Enquanto estás trabalhando,  
(são abelhas fabricando  
seus hexágonos de cera).

E és rosa do tempo quando  
teu labor vai destilando  
o mel da minha algibeira.  
(BACELLAR, 2011, p. 31)

Ocorre no poema a apropriação do tema do livro de Miguel de Cervantes, por meio da alusão ao moinho de vento, transferida para a ideia do amassar do vinho e das horas. A dança feita por Dom Quixote e Sancho Pança (sendo, o primeiro, veloz como os minutos; o segundo, dilatado, como as horas), estabelece-se enquanto jogo pela configuração física de seus corpos, relativizando tempo cronológico e mítico, a fim de que Bacellar não só traga o episódio quixotesco contra o gigante, como também alegorize, aos olhos de um Eu lírico deslumbrado, a matéria do Tempo com sua ação primordial, isto é, o avançar peremptoriamente inelutável. Nota-se o verso ritmado, a marcar, predominantemente, a terceira e a sétima sílabas poéticas nos quartetos; as quartas e as sétimas no primeiro terceto; enquanto o último traz o ritmo marcado numa oscilação entre segundas e terceiras sílabas, combinadas, como nas demais estrofes, com a sétima. Essa noção sonora é um desdobramento do ritmo da dança das duas personagens cervantinas. O que se sente é que o verso assume o valor do ritmo do Tempo em níveis diferentes. Além do peso das sílabas sobre o estrato sonoro, seu peso também recai sobre a ideia de trabalho encontrada nas estrofes ímpares, enquanto a dança e o mel são encontrados nas estrofes pares, respectivamente. Segundo Octávio Paz, “[...] [s]entimos que o ritmo é um ‘ir em direção a’ alguma coisa, ainda que não

saibamos o que seja essa coisa. Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. [...]” (1982, p. 68-9). Isso quer dizer que o ritmo sempre desloca o Eu lírico para frente, impulsionando seu ser. Como sentido a ser seguido, não permite o retorno imediato. Isso só será possível no recomeço da música que ele evoca. No poema, os intervalos entre trabalho e prazer denotam o ritmo da vida num eterno porvir. Assinala-se, também, o triturar pela cadência dos /r/, somados às vogais altas e baixas em desequilíbrio na primeira estrofe, seguidas da aliteração em /s/, arrastada e martelada pelos /t/ da segunda. A “rosa do tempo” perpetra o deleite do sabor de forma sinestésica, arquitetando a beleza de um simulacro temporal entre a ilusão projetada pela memória infantil e a realidade mais uma vez iluminada. O relógio aponta para o avanço progressivo, enquanto a algibeira tenta dilatar o instante. Assim a fantasia extrapola as noções temporais, cristalizando e mitificado o Tempo.

O Poeta é lançado para o campo da fantasia, capacidade criativa por excelência, equiparada, por Baudelaire, ao sonho. Numa atitude de *deformação* (FRIEDRICH, 1978), o Poeta expõe ao leitor a fabricação do vinho, como um processo ambíguo: os frutos precisam ser esmagados para que, do atrito – como dor metafórica aplicado pelo tempo – possam ser processados e transformados em líquido inebriante. Dessa maneira, a *deformação* do mundo acontece momentaneamente na leitura desse poema, abrindo espaço para que surja a máscara da velhice, a tomar conta de um dos objetos no momento de atuação da face infantil. É o velho que experimenta o mel da algibeira, símbolo do Homem da Areia (que remete ao tempo e ao sonho). A criança é suspensa, e o velho, enquanto força sensível do desejo, territorializa-se numa zona de contato.

Hugo Friedrich, ao escrever sobre a poesia de Baudelaire, afirma que “[n]a deformação reina a força do espírito, cujo produto possui uma condição mais elevada do que o deformado. Aquele ‘mundo novo’, resultante de tal destruição, já não poderá ser um mundo ordenado realisticamente. Será uma imagem irreal que já não se deixará controlar pelas ordenações normais e reais” (1978, p. 132). Dizendo de outro modo: a presença do velho desfaz o “encantamento” conferido pela criança aos objetos. Por esse motivo, é preciso outra ação, de outra ordem, para que o pequeno mundo compartilhado por ambos não desmorone. No caso proposto, verifica-se que a fantasia é forma com a qual o velho pode experimentar algo similar ao sonho infantil e, assim, (re)conhecer levemente a pureza do mundo.

O último desenho do desejo a ser acompanhado está em movimento. Trata-se da dança, a qual não foi colocada em nenhum dos grupos anteriores por se tratar de um produto da viagem poética. Adverte-se que o desenho da dança, como produto, é tão comum quanto os

outros, a exemplo do moinho de Dom Quixote ou do céu e das chaves de Pedro. O que se propõe, agora, é um produto visualizado por proximidade de imagens a partir do fogo, uma vez que a atitude de escrita de Bacellar acaba por lembrar a postura lírica de Rainer Maria Rilke, o qual teve parte de sua produção poética voltada para animais e coisas. Maria Esther Maciel aponta que “[...] em sua refração ao mundo dos objetos, deles procurou extrair, na maioria das vezes, aquele ‘algo’ inominado que a forma nem sempre revela [...]” (2004, p. 97). Pensando sobre as palavras da ensaísta, verifica-se que Rilke, em atitude refrativa, desvia a direção que os raios luminosos sofrem quando passam de um meio para outro, isto é, incide o olhar poético sobre as coisas e as transpassa, convertendo o que é banal em matéria de poesia. Assinala-se, primeiramente, o texto intitulado “Dançarina espanhola” nessa aproximação:

Tal como um fósforo na mão descansa  
antes de bruscamente se arreentar  
na chama em redor mil línguas lança  
– dentro do anel de olhos começa a dança  
ardente, num crescendo circular.

E de repente tudo é apenas chama.

No olhar acesso ela o cabelo inflama,  
e faz girar com arte a roupa inteira  
ao calor dessa esplêndida fogueira  
de onde seus braços, chocalhando anéis,  
saltam nus como doidas cascavéis.

Quando escasseia o fogo em torno, então,  
ela o agarra inteiro e o joga ao chão  
num violento gesto de desdém,  
e altiva o fita: furioso e sem  
render-se embora, sempre flamejando.  
E ela, com doce riso triunfal,  
ergue a fronte num cumprimento: e é quando  
o esmaga entre os pés ágeis, afinal.  
(RILKE, 2011, p. 41)

O poema parte de um fósforo, ou seja, de um objeto dado, e apropria-se de sua funcionalidade prática de queimar, iluminar, produzir uma pequena fonte de calor. O olhar subjetivo do poeta é lançado sobre a coisa e alcança o ato de riscar o fósforo liberto de sua função, relacionando seu movimento ao início da dança, o que configura o giro da bailarina como o próprio acender-se da matéria. No verso isolado, “E de repente tudo é apenas chama.”, está consolidada a imagem da mulher flamejante, e visualiza-se a representação do poder de sedução que a graça e a desenvoltura da bailarina têm sobre quem a assiste. Os cabelos são (con)fundidos com fogo e encarados como extensões de calor e luz; a “esplêndida fogueira” é o próprio corpo, agora em sistema ordenado em passos e ritmo, a acompanhar a

ascensão e o arrefecimento de si enquanto chama viva. O “violento gesto de desdém” assinala seu domínio sobre a matéria, e esmagá-la “sobre os pés ágeis” corrobora o desenlace de sua funcionalidade primeira, dando vazão à arte em cor luminosa. Ao fim, o poema captura o instantâneo e demonstra o seu valor poético através da linguagem, revelando, em oferenda para o leitor, a beleza efêmera extirpada da matéria.

A poesia, como uma dança, para Seligmann-Silva

[...] está para além do convencer referencial e só visa a um *convencimento estético*. Enquanto dança, ela é jogo entre *repetitio* e *variatio*. Repetição e variação de sons que constitui a sua estrutura sonora densa, mas também de ideias e, ainda, da literatura enquanto um enorme arquivo de textos, gestos, tropos e formas. (2002, p. 172)

Nas intrincadas combinações de versos, ritmos e rimas, a poesia não apenas reverbera a voz da tradição em suas altas e baixas módulos, como também em imagens circundadas por certa aura que as consagram e canonizam. Em Bacellar, ter os objetos não é apenas uma forma de acesso ao que fora escrito por Rilke, mas também uma demonstração de seu arquivo de textos lidos – agora tornado gesto poético.

Como segundo texto, é selecionado “Soneto da caixa de fósforos”, da sessão “10 sonetos de bolso”, tendo em vista a inclusão de um substrato da poesia de Rilke, agora, em *FB*:

Minha cápsula de incêndios,  
meu cofre de labaredas!  
Meu pelotão de alva farda  
e altas barretinas pretas:

se só num níquel quem vende-os  
lhes aquilata o valor,  
teus granadeiros da guarda  
não se inflamam de pudor!

*Fiat Lux* do meu verso,  
símbolo vivo do amor:  
qualquer fricção te incendeia,

te arranca estrelas de dor,  
minha gaveta de chamas  
com sementes de calor.  
(BACELLAR, 2011, p. 33)

Assim como “Dançarina espanhola”, o fósforo é convocado no texto de Bacellar pela sua função primeira. A caixa possui a mesma ideia encontrada em “Soneto de porta-níqueis” ou, ainda, noutro poema com a mesma imagem luminosa, como é o caso de “Soneto do

isqueiro”. Os três têm em comum a posse, a salvaguarda, da matéria contida no interior de seus objetos. O porta-níqueis é destinado a guardar moedas; o “cofre de labaredas”, os palitos de fósforos; enquanto o isqueiro possui o produto químico que, uma vez acionado pela força da fricção impressa no polegar, provoca uma pequena explosão em que “como um gnomo do ar / baila a pétala de lume / bem na ponta do pavio” (BACELLAR, 2011, p. 38). Com a terceira imagem tem-se o encontro com o poema rilkeano elucidado, pois o bailado da pequena chama lembra a dança da bailarina ao se desprender da matéria.

É necessário, ainda, compreender o fogo como elemento não apenas de destruição (demonstrado pela utilidade bélica na imagem militar referendada pelo texto), mas também de criação genesíaca: à esteira da linguagem demiúrgica do mito bíblico (*Fiat Lux*), o fogo surge como força propulsora do mundo poético, cuja expansão se dá na medida em que a emoção (“amor”), recrudesce (“incendeia”), segregando pela ordem discursiva os elementos da coleção. A “cápsula de incêndios” é o recipiente no qual se encerra a massa fulminante que é detonada em “sementes de calor”, isto é, em nascimentos, invenções, do Poeta sobre a ordem interna de sua *poiésis*.

Como terceiro texto, é elencado o poema “Soneto do isqueiro”:

Se, na pedra, acordo estrelas  
com um golpe do polegar,  
a chama, só para vê-las,  
já se levanta a bailar.

Tão indiferente à noite  
bruma, chuva, escuridão  
(ainda que o vento açoite  
guardo-a na concha da mão).

E a cada vez que riscar,  
pra que enxergue, ou pra que fume,  
ou que me aqueça do frio,

como um gnomo do ar  
baila a pétala de lume  
bem na ponta do pavio.  
(BACELLAR, 2011, p. 38)

O poema inicia, no campo denotativo, com o atrito entre a mão do Eu lírico e a pedra do isqueiro. Numa composição analógica, Bacellar eleva o objeto diante de si, quando o espírito do Poeta toma conta dele. Para Alfredo Bosi, “[a]nalogia não é fusão, mas enriquecimento da percepção. O efeito analógico se alcança, ainda e sempre, com as armas do enunciado” (2005, p. 30). Tendo isso em mente, a transfiguração feita pela poesia transforma a ação comum em ato mágico que faz “acordar” as faíscas (agora “estrelas”) diante da escuridão em que se encontra o Sujeito lírico. Como um bloco temático, a primeira estrofe

levanta uma hipótese em sua estrutura sintática. O “Se” perfaz um jogo que vai do tato à visão, atravessando outros sentidos no decorrer do poema. Na segunda, a vida da chama que se levantou é indiferente à presença de outras figuras que pudessem apagá-la. Não importa a “noite”, a “bruma”, a “chuva” e a “escuridão”, se o Poeta tem seus opositores: o dia, a nitidez, o fogo e a luz. Embora não estejam escritos no poema, pelos termos selecionados no texto, chega-se aos seus contrários, todos condensados no bailado da chama levantada, a hipnotizar o Eu lírico, tal qual um menino a brincar com fogo.

É sabido que nem todos os termos trabalhados no interior de um texto encontram-se expressos na frase que compõe o verso. Algumas vezes, eles são sugeridos; quando não, erigidos no decorrer do texto. Considerando, pois, que as “as armas do discurso” trazem elementos opositores num jogo de ausência e presença, os quais nem sempre estabelecem uma relação direta, mas por semelhança entre termos, encontra-se novamente a simbologia da concha, ligada à água, voltada, agora, para seu opositor aproximado: o isqueiro, representante do fogo. Numa relação antípoda, nota-se que o elemento aquático está a proteger o fogo (há uma mão em forma “de concha” a impedir que o calor seja dissipado). Essa visualização recupera seus significados simbólicos de feminino e de masculino, respectivamente, numa alusão visual à prática do sexo (não realizado em “Soneto do lenço”, mas consumado em “Soneto do isqueiro”).

A dança na ponta do pavio remete o leitor à execução sucedânea dos temas tratados nesta sessão: o desejo que move o barquinho tem seu valor trasladado para a dança, envolvida no caráter do fogo acionado pelo atrito entre os corpos, a fim de que a imagem final traga a pétala (da flor: outro símbolo do feminino que reforça a interpretação). Assim, pétala, lume e dança reúnem-se em brilho móvel, a mostrar, com o mesmo esplendor da bailarina de Rilke, o final da trajetória por entre os objetos da coleção bacellariana. Como afirma Benjamin, o ato de “[...] [c]olecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da ‘proximidade’” [...] (BENJAMIN, 2007, p. 239). E é com essas aproximações que o Poeta também enceta suas pequenas explosões líricas, manifestando traços de sua memória.

Ao fim do delineamento do desejo, metaforicamente aludido pelo subtítulo deste capítulo como *marca d’água*, aludem-se novamente às palavras de Walter Benjamin, para quem

[...] [a]s crianças, com efeito, têm um particular prazer em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com coisas. Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam [...]. Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e

original. Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmos no macrocosmos. (BENJAMIN, 1994, p. 238)

À luz das considerações de Walter Benjamin, encerra-se a cartografia da faceta infantil. Em sua subjetividade, o ludismo criador do mundo poético foi compreendido como marca de sua realização maior. Colher as experiências com a inocência de uma criança permite ao Poeta voltar-se ao banal e poder olhá-lo sem o peso do preconceito que tolhe o adulto, isto é, sem aquilo que apaga a felicidade do mundo.

## 4. ESPAÇOS DE GRAVIDADE FLUTUANTE

### 4.1. DA VERTIGEM EM TRÊS ESTAÇÕES MOVEDIÇAS

O córrego é o mesmo,  
Mesma, aquela árvore,  
A casa, o jardim.

Meus passos a esmo  
(Os passos e o espírito)  
Vão pelo passado,  
Ai tão devastado,  
Recolhendo triste  
Todo quanto existe  
Ainda ali de mim  
– o Mim daqueles tempos!  
(*Peregrinação*, de Manuel Bandeira)

O projeto cartográfico que aqui se desenvolve segue para o terceiro momento da coleção bacellariana. Trata-se da coleção da cidade, a qual é direcionada para a imagem da ruína dos espaços de Manaus em *FB*. Compreende-se que essa ruína é visualizada pelo Eu lírico pelas lentes da velhice. Sob o símbolo do carvão do terceiro poema de “Variações sobre um prólogo”, os afetos que despertam agora remetem o Eu lírico não mais a imagens felizes e alegres. Ao contrário, destaca-se a configuração da dor, associada à nostalgia. A memória infantil, cheia de regozijo, é suspensa, e o Poeta estará diante de espaços destruídos, os quais não são mirados sem vertigem. Toda essa atmosfera de negatividade o coloca diante de um estado movediço: diferentemente da leveza encontrada nas imagens anteriores, embora em alguns momentos a faceta da velhice viesse a aparecer nos poemas iniciais, o que decanta a partir da sessão “Romanceiro suburbano” são motivos mais graves, como notas mais baixas a tragar o Sujeito lírico para a nova música a ser entoada. A tristeza parece tomar conta pouco a pouco de todos os tijolos das casas e das raízes das árvores em forma de reumatismos. Em reflexo da sua condução diante do que é visto e experimentado, o leitor terá versos ora agudos como agulhões, ora mais densos e sombrios.

Para Antonio Candido, a ideia de *negatividade* é própria ao Romantismo e está vinculada à dissolução de hierarquias. São tanto os “[...] temas quanto as formas de expressão que manifestam de certo modo aquilo que é o oposto, o avesso do que se espera. [...]”. O autor continua, dizendo que seu pensamento sobre o gosto do Romantismo diz respeito ao “[...] que está no outro lado, pelo modo ou a coisa que contrariam, pelo sentimento que se opõe, pelo ato que parece ir contra a corrente. [...]” (2010, p. 64). Dessa maneira, Candido encontra-se na mesma direção das *categorias negativas* que Hugo Friedrich (1978) aponta no poeitar moderno. Não se busca com essa alusão caracterizar a poesia de Bacellar como

essencialmente romântica, devido ao seu esquema de fragmentos que será apresentado pela cartografia, mas evidenciar que essa *negatividade* de que fala Antonio Candido e as *categorias negativas* que Friedrich reconhece no poetar moderno aparecem associadas nos temas da poesia bacellariana, principalmente com a recuperação de alguns autores como Casimiro de Abreu e Manuel Bandeira. Lembrar, ainda: a ruína em contraposição ao todo; o velho em contraposição à criança; e os próprios tempos que, por vezes, negam suas referencialidades, mesmo que em Bacellar essa negação não seja uma forma absoluta, devido à sua natureza dialética.

Neste momento, vale recobrar que, para a cartografia, o território é “[...] uma assinatura expressiva que faz emergir ritmos como qualidades próprias que, não sendo indicações de uma identidade, garantem a formação de certo domínio [...]” (ALVAREZ e PASSOS, 2009, p. 133), isto é, o território não fixa subjetividades, uma vez que, no caso de *FB*, o que se entende por território é a produção do desejo frustrado pelo sentimento de derrelição: a expressividade na representação de Manaus faz-se como marca dos afetos, os quais saltam por meio de turvas imagens, às vezes fantasmagóricas, como é o caso de “Noturno da Praça da Saudade”. Por ser uma avaliação de processos, o procedimento cartográfico perscruta a *formação* desse novo domínio subjetivo que se apresenta, até por ser fato que “[...] o território não se constitui como um domínio de ações e funções, mas sim como um *ethos*, que é ao mesmo tempo morada e estilo [...]” (ALVAREZ e PASSOS, 2009, p. 134) também para o leitor de *FB*. O território existencial da velhice é criado pelo Poeta simultaneamente ao percurso da “módula toada” proposta pelo livro. Assim, o objetivo deste capítulo será acompanhar esses novos agenciamentos do desejo.

Vale retornar à imagem do barquinho, a fim de analisar seu procedimento de criação metonímico. Pela leitura de Ricœur, os tropos de palavras são acontecimentos da linguagem, os quais nascem da relação que os estabelece. Dessa forma, a relação entre ideias se dá quando, de um lado, a primeira ideia está vinculada à palavra primitiva, enquanto, de outro, a significação primitiva da segunda palavra é deslocada para a palavra primeira, a ganhar nova significação no interior do mesmo paradigma pela substituição realizada entre os termos. Observa-se o que diz Paul Ricœur sobre a metonímia:

[...] na relação de conexão, o pertencimento de objetos ao mesmo todo resulta de que a existência ou a ideia de um encontra-se contida na existência ou na ideia de outro. [...]. Donde a simetria parcialmente completa entre a definição da metonímia e a da sinédoque: nos dois casos, um objeto é designado pelo nome de outro objeto; nos dois casos, são objetos (e de algum modo as ideias) que entram em uma relação de exclusão ou de inclusão. (2005 p. 95-6)

Pela *conexão*, visualiza-se que um objeto (com sua significação subterrânea) corresponde a um nível mais alto ou mais baixo do paradigma. Nos sonetos de bolso, as partes marítimas aparecem isoladas, dispersas entre textos diferentes. Porém, isso não elimina seus pontos contíguos: quilha, mastro e velas unem-se no fenômeno da linguagem poética como estrelas de uma constelação a formar o signo da embarcação pelas armas do discurso. A todo o momento em que aparecem, evocam a parte ausente do barco, preenchendo o espaço “vazio” com presença. Essa evocação por *flashes* pode ser pensada como etapas do conhecimento interno de si – o Eu representado pelo barquinho – que, mais tarde, compreende a totalidade pelas partes que observa. Embora os olhos no corpo humano não consigam ver a totalidade do mesmo corpo, a consciência evoca suas partes ausentes para tomar a imagem da totalidade. De forma pareada, o Poeta descobre progressivamente as áreas do barquinho com o objetivo de tomá-lo enquanto imagem-conceito da viagem.

Numa relação análoga, a técnica de desenho que cria o barquinho por fragmentos que aparecem em “10 sonetos de bolso” é desenvolvida e desdobrada sobre a cidade. Nota-se um esfumaçamento dos espaços tal qual acontece com as 13 casas. A *processualidade*<sup>18</sup> que engendra o novo território existencial (a cidade) é espelhada à processualidade que territorializa o barquinho. Leiam-se as palavras de Octávio Paz sobre a ideia analógica, a fim de projetá-la sobre a relação espelhada do procedimento poético:

[...] [a] analogia concebe o mundo como ritmo: tudo se corresponde porque tudo ritma e rima. A analogia não é só uma sintaxe cósmica: também é uma *prosódia*. Se o universo é um texto ou trama de signos, a rotação desses signos é governada pelo ritmo. O mundo é um poema; o poema, por sua vez, é um mundo de ritmos e símbolos. Correspondência e analogia não passam de nomes do ritmo universal. (2013, p. 71 – destaque meu)

A analogia rotaciona os signos poéticos, e os procedimentos de *dicção* da imagem de uma sessão migram para a *prosódia* da outra: os altos e baixos anteriormente entoados pela música bacellariana em “Variações sobre um prólogo” reverberam sobre as outras partes do livro. O distanciamento temporal que marca a velhice coloca em confronto mais uma vez os símbolos dos dois minerais (barro e carvão), pois ambos concorrem para o campo de construtibilidade da cidade enquanto processualidade, evidenciando ritmos existências

---

<sup>18</sup> Segundo Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup (2009), ao falar sobre o *procedimento* de análise da cartografia, distinguem-se *processamento* de *processualidade*, frisando que a cartografia está para o segundo termo. Enquanto o primeiro é pautado na teoria da informação, com a coleta e análise de informações e regras lógicas; o segundo termo, por sua vez, refere-se a um processo *em curso*. Não é à toa que a atividade cartográfica em *FB* já começa pelo meio, pois o Poeta, desde os primeiros versos, já está *em* viagem. Nesse sentido, a metodologia cartográfica tem como objetivo “[...] desenhar a rede de forças a qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente [...]” (2009, p. 57).

distintos. A cidade em *FB* não está construída, mas *em* construção: a suficiência temática permite que o *leitmotiv* se estenda de imagem à imagem para a dilatação do mundo, e o mapeamento da imagem do barquinho projeta-se, então, sobre a imagem da cidade. Isso, porém, não garante que esses territórios sejam encaixados perfeitamente. Na realidade, eles se ajustam à imagem urbana, agora percorrida por terra. Está-se, assim, invadindo um novo território da coleção-mundo. Essa passagem faz com que não apenas novos espaços sejam abertos como também novos afetos sejam despertados.

Dessa maneira, da memória que também age sobre a produção do mundo emerge a imagem da cidade em direção à consciência do Poeta numa nova gama de relações, as quais iniciam sua processualidade pela percepção do novo espaço que está, simultaneamente, sendo engendrado pelo desejo. Segundo Henri Bergson,

[...] [a] verdade é que, se uma percepção evoca uma lembrança, é para que as circunstâncias que precederam e acompanharam a situação passada e seguiram-se a ela lancem alguma luz sobre a situação atual e mostrem como sair dela. São possíveis milhares de evocações de lembranças por semelhança, mas a lembrança que tende a reaparecer é aquela que se parece com a percepção por um certo aspecto particular, aquele que pode esclarecer e dirigir o ato em preparação. [...] (2011, p. 62)

Por esse caminho de leitura é que se pensa que a elaboração da cidade diante do Poeta provoque uma espécie de vertigem, uma sensação ilusória de movimento do corpo, súbito e irresistível pela aplicação de sua própria força e instantaneidade, quando, muitas vezes, como em “Balada da Rua da Conceição”, são seus olhos que correm pelos espaços; não, necessariamente, o Poeta está em caminhada. O que se percebe é que Ele caminha e faz paradas consecutivas no decorrer de *FB*. Essas estações de Manaus, por assim dizer, não estancam o movimento do Poeta, pois Ele continua a agenciar mais territórios existenciais com seu olhar. Sua percepção lança luz sobre a nova circunstância após recuperar as lembranças do tempo infantil, desdobrando-se em novos afetos que se desencadeiam em outras lembranças. Trata-se das histórias das outras personagens que vão surgindo no livro, a afunilar o *mise en abyme* já ocasionado pelas epígrafes. Isso faz com que o Poeta seja cada vez mais distanciado de seu *donde?* (KAYSER, 1968), isto é, da pergunta que o remete à sua origem. Assim, as indagações lançadas insistentemente na balada supracitada, por exemplo, são as pontas dos fios do discurso que – como Ariadne – não deixam que Ele perca totalmente o referencial.

A voz do Poeta irá confundir-se com a voz da comunidade, da mesma maneira que a dicção textual parodiará as referências de outros autores, estabelecendo outros fios em outro

nível textual. O ato preparado pelo Poeta é a atitude épica de *enunciar*, a qual confere autonomia para cada fragmento do mundo. Ocorre a estruturação da forma total pela substância do espaço na dicção épica que apresenta os vários setores do mundo, relacionados ou não, aos mestres em poesia: cavalo, cabra, mangueiras, casas são termos que ganham independência em poemas próprios ou em eventos menores no mundo da coleção bacellariana.

O que se percebe é movimento do desejo num ir e vir constante entre as estações de Manaus, entrando em choque ao extirpar-se nas lembranças, com a visão dos muros e do chão da cidade. Se o desejo de retornar à casa dos afetos – real, na Rua da Conceição, e subjetiva, na memória infantil – pode ser compreendido como um desejo de não cair no esquecimento, como acontece com Ulisses, na *Odisseia*, em seu retorno à Ítaca, o Poeta de *FB* está igualmente diante de uma spectralidade vertiginosa, a qual o traga na ânsia de continuar narrando a si mesmo. Se a narração é um ato de resistência ao *Léthe*, a mesma narração é a manutenção de Manaus e da vida. Conforme Piero Eyben,

[...] A efabulação do *mythos* [...] constitui a heterogeneidade, fundamental entre os gregos, entre percepção da história (sentida como fato ocorrido) e o relato ficcional enquanto modalidade discursiva do *pseûdos*. O que a narrativa clássica oferece dessa forma como retorno (dom e tempo) é o duplo movimento da palavra ambígua *alétheia*. Assim, não se trata apenas de declarar a positividade de uma verdade, mas de *não* ocultar e não se deixar esquecer ou cair no esquecimento (*Léthe*). Na busca por uma referencialidade que conduza à *verdade semelhante* dos fatos literários – da simbolização existente do homem pelo homem –, a experiência da narração é antes de tudo uma convergência na ilusão referencial [...] da própria estrutura estruturante da ficção e do sujeito que a vive (seja contado, seja contando). (2009, p. 119)

O ato de narrar, herdado das narrativas clássicas, emparelha *FB* àquela ambiguidade entre os gregos. Como organizador de outra condução do pensamento, o narrador épico utiliza-se de suas referencialidades para compor o seu mundo, como espectro da *alétheia*. Se for levado em conta que a balada pende para a poesia épica, como parte integrante de uma épica maior, em que figura como fragmento, não serão gratuitas a essa maneira de narrar as indicações encontradas ao lado de cada estória-fragmento que compõe “Balada da Rua da Conceição”. Na realidade, pelo discurso do Poeta-narrador, as estórias são urdidas para fazer da balada um texto único no interior do território épico. Assim, a tessitura do poema enreda um espaço do mundo que sirva de outro projetado numa retroalteridade temporal. Nesse sentido, a alteridade ultrapassa o espaço para alcançar um tempo original, mítico, próprio da narrativa épica, e devolver os traços ao próprio Poeta-narrador que se encontra no presente. Considerando, pois, que a Manaus daquele passado jamais poderia ser experimentada em

plenitude uma segunda vez, o que resta ao Poeta de *FB* são os fragmentos das lembranças de que dispõe e ordena. Abstrai-se novamente a ideia demiúrgica lançada por Platão em *A República* para dizer que o ato de narrar prevê a “estrutura estruturante” de que fala Eyben. Personagem, espaço e acontecimento são as formas épicas reproduzidas em *FB*, as quais são responsáveis pela vida da escritura. O herói é desenhado com o poema-tela “O poeta veste-se”; o espaço é feito pelo cruzamento físico-temporal de Manaus; enquanto o acontecimento (a viagem) é costurado pelos pontos das constelações que são desenhadas em *marca d’água*, estendendo-se para os traços estéticos próprios ao canto. Efabular a viagem não garante a fidelidade da história, até porque esse não é seu objetivo; mais que isso, garante o fundamento da vida, pois, enquanto o Poeta esquadrinha os espaços da Rua da Conceição e empresta sua voz para outras personagens, como é o caso das Mangueiras Casimirianas, ele pode perpetuar-se. Observador e evento observado confundem-se mais uma vez, formando um espectro projetado pela consciência do Poeta-narrador.

#### **4.1.1. PRIMEIRA ESTAÇÃO: DAS LASCAS MURMURANTES**

Acompanhando esses agenciamentos do desejo, volta-se a pesquisa para o conjunto de poemas narrativos chamados de baladas. Como uma forma lírica híbrida do século XII, a balada traz em si não só traços de gênero lírico, como também de toda a articulação narrativa do gênero épico em forma condensada. Verifica-se em seu tema um encontro fatídico com um interlocutor, determinando o diálogo como elemento recorrente. Para Wolfgang Kayser, a balada expressa-se “[...] [s]ob a impressão do desastre, da perda, numa palavra: da altura da queda, a narrativa torna-se facilmente impressionante e unitária na disposição íntima [...] (1968, p. 251). Associando o proposto ao que vem sendo desenvolvido, depreende-se que a balada, em *FB*, contém três estações em que o Poeta é acometido pela vertigem. A julgar pela estrutura de formação do pensamento do livro, tem-se o gênero lírico-épico como elemento maior, abarcando a sessão “Romanceiro suburbano”, que, por sua vez, contempla 12 poemas. Seu entrelaçamento textual interno será feito pelos assuntos comuns entre esses textos, alguns deles tratados na conversa de suas personagens ou, ainda, pelas estórias e anedotas a serem contadas. Tudo isso enquanto sua disposição íntima é ligada à estruturação épica, maior e flutuante. Dentre os poemas com essa característica de balada, destaca-se “Balada da Rua da Conceição”, por ser o primeiro em que a cidade é enunciada nesse conjunto. Sendo, ainda, o romanceiro também uma coleção, as histórias no interior dele variam entre romances, episódios líricos e/ou canções populares que compõem sua poética. O que se vê é o popular

que, no caso de *FB*, será conciliado com traços estéticos canônicos de Casimiro de Abreu e de Manuel Bandeira, por exemplo.

Antes deles, porém, um autor francês chamado François Villon, vinculado à poesia realista do século XIII, aparece na epígrafe que encabeça o texto. Bacellar se apropria da expressão *Où sont?* de formas diferentes de uma edição para outra. Nas duas primeiras edições do livro, ela é responsável pela abertura da sessão de poemas chamada “Romanceiro suburbano”; na terceira, na quarta e na quinta edição, ela desaparece; mais tarde, na sexta, ela reaparece, porém, direcionada apenas à “Balada da Rua da Conceição”. Esse rearranjo do poeta brasileiro permite uma transposição do valor de uma ordem maior (o conjunto de poemas) para uma ordem menor (a balada). Parece que Bacellar, ao “corrigir” o direcionamento anteriormente conferido, afunila e intensifica o alcance do sentido da expressão lírica do poeta francês.

Essa “correção” de uma edição para a outra chama a atenção da pesquisa para o mecanismo freudiano intitulado *bloco mágico*. Em texto intitulado “Uma nota sobre o bloco mágico” (provavelmente de 1924), Sigmund Freud escreve sobre os aspectos de construção da memória humana, lançando a ideia de que ela é erigida por meio de um mecanismo invisível chamado de aparelho mnêmico, em que o captado pela percepção é convertido em um produto passível ao arquivamento.

Segundo exemplo que propõe, a inconfiabilidade da memória exige que o sujeito anote o que deseja lembrar em um pedaço de papel, a fim de que, mais tarde, em momento oportuno, possa não apenas acionar aquela parte do sistema mnêmico materializada no plano exterior à mente, mas também reproduzi-la à sua vontade. De um lado, a superfície do papel pode receber diretamente a memória transferida e, mesmo que, na mente, ela caia em desuso ou se transforme, estará, no papel, inalterada, esperando o momento em que seja conveniente resgatada; do outro lado, não apenas o espaço do papel não é suficiente para que se transfira tudo de que se precisa, mas ainda existe a necessidade de que o sujeito se recorde onde foi guardado o papel com a informação arquivada.

É por esse caminho que o estudo freudiano leva o leitor até o conceito de *bloco mágico*, devido à alusão lançada pelo autor com o aparelho perceptual humano. O instrumento de que fala Freud se aproxima de uma lousa mágica. Nela é possível escrever sobre uma lâmina de plástico que, quando calcada, toca uma base resistente, permitindo a visualização do que foi escrito. Tendo em vista essa característica, as experiências humanas, antes de arquivadas, seriam filtradas pela percepção – comparada à lâmina de plástico –, a fim de que os eventos externos não destruíssem a mente com o impacto de suas realizações. Em

contrapartida ao papel, Freud determina que o aparelho mnêmico funciona como um espaço ilimitado para a recepção de novas informações. Cada vez que a lousa é apagada, um novo espaço de recepção é aberto, dando existência a um lugar permanente no qual as memórias são guardadas até que deixem de interessar ao sujeito que delas se alimenta. Dizer, entretanto, que a mente humana possui uma dimensão imensurável não quer expressar a garantia de inalterabilidade da lembrança. Embora a lousa seja apagada, à incidência da luz, como aponta Freud, ainda haverá traços permanentes do que foi escrito no material que se encontra por baixo da lâmina. É assim que serão percebidas as marcas das experiências pré-existentes em camada inferiores àquelas que estão por acontecer.

Desdobrando o pensamento da psicanálise para outro campo, o literário, detectam-se alguns pontos de aproximação entre a poesia de Luiz Bacellar e a elaboração freudiana da memória. A “correção” feita pelo autor não é única dentro do livro. A transferência do fragmento de Jonathan Swift – que já fora discutida em capítulo anterior – ensaia o mesmo procedimento do mecanismo freudiano. O que mais desperta a atenção, entretanto, vai além do deslocamento de fragmentos e citações de uma página para outra. Embora o fragmento de François Villon tivesse sido retirado de algumas edições, sua marca poética não fora afastada por completo. Sua poética, como uma tópica no interior de *FB*, ecoa como uma segunda voz em seus versos. Leiam-se dois excertos de poemas de Villon:

Balada das damas dos tempos idos  
(O Testamento, vv. 329-356)

Dizei-me onde, em que país,  
Está Flora, a bela romana,  
Arquiipiádes ou Taís,  
Que foi sua prima germana;  
Eco, beleza mais que humana,  
Que na água estanque ou ribeirão,  
Quando há barulho, fala e flana.  
Mas as neves do outro ano onde estão?  
[...]  
(VILLON, 1986, p. 19)

Balada dos senhores dos tempos idos  
(O Testamento, vv. 357-384)

Onde será Calisto procurado,  
Terceiro em nome e último finado,  
Que esteve quatro anos no papado?  
Alfonso de Aragão, rei afamado,  
O duque de Bourbon, tão gracioso,  
E Arthur, que da Bretanha houve o Ducado,  
E Carlos sétimo, de bom chamado?  
Mas onde Carlos Magno, o denodado?  
[...]  
(VILLON, 1986, p. 47)

Os dois poemas possuem um eixo comum: ao olhar para o passado, denotam a irreversibilidade do poder do tempo. O primeiro destaca um eu lírico evocando signos de beleza feminina; o segundo, como catalisador, direciona a força e a fama de grandes homens para a ideia da efemeridade da vida. Como baladas, trazem em si um caráter narrativo imerso num poema lírico. A narratividade denota o avanço do tempo como história que segue, enquanto o lirismo lança um novo movimento: o da estatização do que será cantado. O verso



duplamente ao presente e ao passado. O Poeta-narrador encontra-se no tempo atual, versando o tema do desastre – próprio à balada – configurado pela imagem da ruína (representação do passado). Cria-se um movimento circular em que o presente se torna passado no momento em que sua dicção é encerrada, o que induz o Poeta-narrador a uma projeção futura, numa tentativa de alongar a vida desse outro, que é o espaço diante de seus olhos. Se, para Bergson, a *durée* “[...] é o progresso contínuo do passado que rói o porvir e incha à medida que avança [...]” (2011, p. 47), o movimento cíclico dos tempos torna-se injunção sobre o espaço de Manaus, traduzido pela imagem expressiva da ruína. Tanto as marcas naturais das mangueiras quanto as marcas humanas (representadas pelos azulejos) serão destruídas, o que sugere a modernidade como símbolo da devastação futura dos traços da memória impressas no espaço. Na relação dialética dos tempos, a ruína é a imagem da resistência da memória, em um esforço que desencadeia a sensação de vertigem.

Pela imagem da ruína elaborada por Bacellar, nota-se um desdobramento da tópica de François Villon. A epígrafe, dessa maneira, não seria apenas uma alusão simplória ao trabalho poético do poeta francês. Mais que isso, uma recuperação da tópica, agora convertida para um novo contexto. A composição estrutural de Bacellar carrega em si uma série de indagações que estabelecem uma desaceleração do ritmo do tempo, à medida que impactam a leitura e estancam o fluxo do porvir. Nesse jogo de reafirmação discursivo, o tom do poema não ascende. Pelo contrário, torna-se cada vez mais baixo, perdendo força a cada repetição que traz subjacente a expressão *Où sont?*. O verbo “morar”, por exemplo, desaparece após a primeira execução, sugerindo, pela própria intransitividade verbal, a perda do que fixaria a “saparia canora” ao lugar, destituindo-a da ponta física do laço com a terra. Villon oferece a grandeza de senhores e a beleza de mulheres, a serem perpetuadas pelas próprias figuras mitológicas da fama e de Eco, respectivamente; Bacellar modifica o alvo da relação intertextual e inverte ironicamente pela paródia os termos: ratos, saparia, jornais e cacos, minuciosamente enumerados em sua dicção constante são elementos para além da beleza do espaço, cujas vozes podem ser ouvidas com o predomínio das consoantes plosivas de “Os Ratos e lixo”. Dessa maneira, a tentativa de espacialização pela reiteração da pergunta acaba por fazer saltar o desejo pela memória em contraface ao tempo aniquilador.

No segmento “As Casas”, a repetição do verbo “ver” funciona como condutor do olhar do leitor, com o objetivo de que *veja* as “fisionomias / desgostosas e alquebradas”, isto é, que estão perdendo vigor, como as pessoas que dentro delas residem. Pelo procedimento metonímico, as rugas dos rostos das pessoas substituem as rachaduras das mesmas moradas que as contêm. Em hipálage, o atributo “desbeijados” é deslocado dos seres humanos e

depositado sobre os batentes. Esse direcionamento do Poeta-narrador quer chamar a atenção, aguçar a percepção e provocar uma angústia profunda. As consoantes fricativas /s/ predominam nesse segmento e fazem ouvir os murmúrios das vozes da comunidade, a narrar junto com o Poeta. Se a palavra latina *murmur* evoca o “ruído do mar” (EYBEN, 2009), a viagem feita, agora, por terra, continua sua trajetória por esse espaço da Rua da Conceição, combinando-o com a lembrança do bairro de palafitas na região do Centro – por assim dizer –, “flutuante”, o qual existiu na década de 50.

Ainda sobre a figura do nauta e sobre a narrativa murmurada, Piero Eyben afirma:

[...] O nauta é o homem do mar e suas narrativas sempre postulam, enquanto presença, a marca desse murmúrio [...], pelo ritmo de seus sofrimentos, ou ainda pelo seu ódio [...]. Murmurar suas histórias não é o mesmo que apenas espelhá-las ao infinito. [...] Enquanto murmúrio, a narrativa é capaz de perseguir seu caminho entre as vagas, ou seja, faz da narrativa uma abertura que possibilita a travessia na busca desse infinito de linguagem [...]. (2009, p. 122)

O som da voz do Poeta-narrador invade os menores espaços, avivando afetos pelas pequenas coisas e seres. Uma vez envolvidos pela dicção poética, a sensação que se tem é que a comunidade responde e faz-se *ver* pelos sons os ritmos que produz. A consciência do Poeta-narrador, então, tona-se iluminadora da cidade, que – pelo verso e pela rima – extrapolam a noção do sentido único, envolvendo o leitor num conjunto sinestésico em coro trágico. Com uma atmosfera densa e catastrófica, nascida dos buracos das rachaduras, dos cacos de vidro, além do som *canoro* dos sapos, a comunidade se levanta para contar sua história. Nos desdobramentos narrativos que se seguem, leitor e Poeta serão tragados para o interior da cidade, a fim (re)conhecer os casos que ela tem a dizer.

Para esta primeira estação, o que se aponta é que o trazer François Villon – como tópica estrutural e alusiva para o momento do discurso – torna a poética do autor francês um instante artístico de composição da reflexão estática na consciência lírica em *FB*. Poder-se-ia dizer que a atitude lírica encontrada no início desse episódio narrativo é a contemplação, que deixa o Poeta-narrador enleado pelo som e pela imagem. À luz da proposta náutica de Marcos Frederico Krüger Aleixo (2011), acredita-se que o peso sobre as fricativas e as oclusivas da primeira parte citada de “Balada da Rua da Conceição” desdobre sobre o Poeta a figura de um nauta a navegar no mar. Em “[...] *Pra onde os cacos de vidro? / Pra onde os cacos de telha?* [...]”, por exemplo, os sons consonantais são associados às assonâncias, indicando altos e baixos gerados pelo verso, a produzir o efeito da navegação.

Ao mesmo tempo em que essa segunda voz se faz audível – também como murmúrio –, Bacellar explora a urdidura de temporalidades opostas e distendidas, operacionalizando estéticas que, conjugadas, revelam a ruína de Manaus alinhada à atitude inexorável do tempo.

#### **4.1.2. SEGUNDA ESTAÇÃO: PELA NOSTALGIA ALEGÓRICA**

No desenvolvimento dos acontecimentos de uma balada, verifica-se a plasticidade dos objetos e dos momentos num jogo intrincado com as emoções e com o espaço em que se encontram os sujeitos em diálogo. Por esse trabalho pictórico é transmitido seu material histórico, e as figuras em seu interior são apresentadas enquanto personagens. É neste momento que o segundo mestre em poesia aludido por Bacellar configura o que aqui se optou por chamar de segunda estação. Trata-se da presença de um representante do Romantismo brasileiro, chamado Casimiro de Abreu, o qual tem seu poema intitulado “Meus oito anos” transladado para “Balada da Rua da Conceição” e apresentado parodicamente pela voz de uma mangueira alegorizada.

Sobre essa expressão pictural do gênero balada, Käte Hamburger afirma que “[...] o segredo consiste na evocação da figura como uma espécie de visão poética, elevada a uma plasticidade superior e numa exploração dos recursos plásticos e ficionalizadores da função narrativa, por assim dizer, dentro das possibilidades líricas [...]” (2013, p. 215). Depreende-se que evocar uma figura é uma forma de agenciamento do desejo que o transforma em imagem na poesia bacellariana. A elevação do desejo à forma de representação permite que a ele seja conferido um corpo. As modalizações desse corpo apartam-no da zona obscura do ser, para que ele possa ser plasticidade apreensível. Essa forma de apresentação acontece quando o Poeta-narrador diz: “[...] Sem querer me pus à escuta / das conversas das mangueiras / sussurradas pelas copas / quando o vento as farfalhava: [...]” (BACELLAR, 2011, p. 42). Nesses versos, o barulho das folhas das Mangueiras despertam lembranças que se confundem com o que o Poeta-narrador vê e conta; os dois pontos, por sua vez, servem como anúncio de outras vozes que tomarão conta do discurso. Não se trata de cantar junto com o Poeta-narrador, como foram os murmúrios em coro, mas de ceder sua voz para que as árvores falem por si mesmas.

O que se acompanha é uma duplicação constante da narrativa com trocas de pessoas verbais, as quais oferecem novas duplicações, cada vez mais internas, impedindo que seja ouvida com precisão a voz do Poeta-narrador. Dessa maneira, os casos contados ganham autonomia no interior do conjunto, e a própria estrutura da balada realiza a propulsão da

cidade enquanto ruína para o tempo presente num eterno porvir. Isso quer dizer que a cidade, aos olhos do Poeta-narrador, será sempre presente, pois, cada vez que surge uma narrativa sobre ou de uma personagem, o efeito de duplicação da efabulação é reafirmado, e um novo espaço dentro da coleção da cidade é iluminado. A efabulação constante equivale a uma explosão de imagens plásticas, que, devido à sua natureza, podem ser plasmadas ou não à voz do Poeta-narrador: as figuras serão distintas das coisas; ou, ainda, uma figura irá progressivamente se afastar de outra. É assim que o leitor pode conhecer a pequena história do Sobrado da viúva, seguida da história de Dr. Calango; a Conversa das mangueiras, seguida da Mangueira casimirana e, assim, sucessivamente, como se cada segmento da balada fosse uma parte de um livro de histórias daquele lugar chamado Rua da Conceição, a ser colecionado dentro de “Romanceiro suburbano”. Segundo propõe Alfredo Bosi:

[...] a imagem não se reduz a um sulco riscado pelo desejo, mas que ela trabalha com outras imagens, perfazendo um jogo de alianças e negações que lhe dá a aparência de mobilidade. A imagem assume fisionomias várias ao cumprir o seu destino de exhibir-mascarar o objeto do prazer ou da aversão. [...] (2000, p. 19.)

No processo de modalização, a imagem desprende-se do desejo para ser associada a outras imagens conhecidas, seja por aproximação, como acontece com a voz do Poeta-narrador, que é plasmada com os murmúrios que vazam pelas pequenas partes intervalares do espaço, seja por afastamento, quando – como se discute agora – o ponto de vista fica mais afastado do Poeta-narrador, para dar vazão aos sentimentos expressos pelas alegorias das árvores. O jogo de “exibir-mascarar” diz respeito ao fato de o Poeta-narrador ter se distanciado, sem, porém, ter sido apagado da narrativa. Vez por outra ele retorna em discurso indireto, com indicações na troca de vozes – “[...] Eu vi um dia um cavalo, *disse a outra mangueira*, [...]” (BACELLAR, 2013, p. 44 – destaque meu) –, ou pelo discurso indireto livre, pelo qual a voz do narrador é cerzida aos pensamentos das árvores, marcados entre parênteses – “[...] Foi uma noite de lua, / (*meio pensa em seu luar*) / logo que seu último dono / desta rua se mudou, [...]” (BACELLAR, 2011, p. 46 – destaque meu). Ainda há momentos em que a narração está sendo conduzida por uma das Mangueiras, e ela mesma elabora o discurso para que o Cavalo possa momentaneamente assumir sua voz de personagem, e, em seguida, ela possa retornar para sua narrativa – “[...] – Nunca pensei que as potrancas / tinham focinhos tão frios, / *disse, um bufido soltando* [...]” (BACELLAR, 2012, p. 44 – destaque meu). Jogos como esses *exibem* esses afetos configurados como alegorias no decorrer da balada. Ao mesmo tempo, *mascaram* a voz do Poeta-narrador, o qual, desde seu início, está por trás de todos os recursos plásticos próprios a essa narrativa.

Como uma espécie de subjetividade ora distendida,<sup>20</sup> ora comprimida, o Poeta-narrador não se permite desaparecer do texto. Ao contrário, torna-se um murmúrio calcado nos espaços vagos entre as vozes de personagens. Quando não se faz audível assim, salta como pensamento de outra alegoria. Sua presença ainda pode ser marcada pelas indicações que deixa ao lado do corpo do texto, as quais funcionam como divisores dos segmentos. Lembrar: o primeiro indicativo é “O Motivo”, que, como mote a ser desenvolvido, dilata-se para “Os Ratos e o lixo”, para “As Casas”, para “O Sobrado da viúva”... Isso quer dizer que o fio condutor da narrativa não se desfaz, mas fica quase invisível pelas duplicações da efabulação, as quais inserem uma história no interior de outra, no interior de outra...

Seleciona-se, neste passo da cartografia, um momento específico em que se o Poeta-narrador diz ouvir, sem qualquer intencionalidade – o que marca a inflexão irônica –, “A Conversa das mangueiras”:

[...]  
– Ai que saudades que tenho  
do tempo em que não sofria  
reumatismo nas raízes  
e não tinha cicatrizes  
pelo meu tronco enrugado...  
Nunca mais nos voltarão  
caroços de nossos futuros  
contra as nossas copas fartas.  
Nunca mais colhões-de-bode,  
nunca mais as baladeiras  
nos roubarão passarinhos  
pousados nos nossos galhos;  
nunca mais os bole-boles  
arrancando nossos frutos:  
(eu me sinto tão pesada  
que tanto é o número eles!)  
quis cortar nossas traças  
– o cabelo à la garçon  
que agora no modernismo  
se chama de taradinho.

*Colhões-de-bode,  
Bole-boles e baladeiras*

[...]  
(BACELLAR, 2011, p. 43-4)

Novamente a paródia em relação à produção de outro autor acontece. Ocorre, em relação a Casimiro de Abreu,<sup>21</sup> um jogo de aproximações e afastamentos dos tons. No

---

<sup>20</sup> Sérgio Paulo Rouanet (2007), defende que um dos aspectos da forma shandiana aparece em Machado de Assis com as injunções incessantes do defunto-autor no decorrer de toda a narrativa. Em *FB*, o Poeta-narrador de *FB* não assume postura similar, muito embora, com suas consecutivas intervenções irônicas, esteja a comentar ou a inflexionar seu tom humorado sobre a fala das árvores e das demais personagens da balada.

<sup>21</sup> Oh! Que saudade que tenho  
Da aurora da minha vida,  
Da minha infância querida  
Que os anos não trazem mais

momento em que a Mangueira em seu discurso combina a sonoridade dos dois primeiros versos com as palavras “tenho” e “sofria”, ela recupera o compasso do poeta romântico (já arranhando – com a fricativa do verbo sofrer – a lembrança sonora da palavra “vida” com sentimento de dor). Ao continuar seus versos com “voltarão”, “frutos” e “fartas”, ela se afasta da musicalidade e do tom utilizados em “Meus oito anos”, deixando de mão a exaltação da infância e encaminhando-se para os afetos que da imagem do desastre despertam. A combinação sonora feita por Luiz Bacellar retoma a cadência métrica do poema de Casimiro de Abreu (ambos utilizam-se da redondilha maior), mas com aparato semântico diferenciado. As negativas constantes são formas de enunciar um olhar estrábico, que observa as flutuações entre tempos. As cicatrizes e as rugas não transportam o leitor para um passado ingênuo – tema que Casimiro de Abreu recupera de Victor Hugo –, mas para um presente em estado de destruição e abandono, sem deixar de *sentir* os “reumatismos nas raízes”. O sintoma da dor toma conta do corpo das árvores exatamente na parte que lhes sustenta no chão, à terra (símbolo da origem). Por essas dores, chega-se à forma afetiva que revela a doença que acomete Poeta-narrador e Mangueiras em um só golpe: a nostalgia.

Sobre a criação desse conceito sentimental, Marcos Piason Natali (2006) faz um estudo, marcando a trajetória que começa com as referências literárias a Ulisses, ao declarar saudades à Ítaca, passa pelo caso dos Salmos<sup>22</sup> e estaciona no século XVII sobre os estudos de um médico suíço chamado Johannes Hofer, o qual, em 1688, faz uma pesquisa de levantamento de corpos semânticos que pudessem dar nome àquilo que ele vinha investigando como doença. Para tal médico, nenhuma língua conhecida até o momento era capaz de abarcar e/ou precisar o sentido para o que ele compreendia como sintomas. Por esse motivo, ele recorre a duas palavras gregas antigas para criar um neologismo: *nostos* (voltar para casa), é somado a *algos* (sofrimento, condição dolorosa) para designar uma espécie de saudade que acometia, principalmente, viajantes ou soldados que iam para guerra.<sup>23</sup> Com o evoluir dos estudos, notou-se que “[...] a distância da terra natal e do lar já não é um requisito para seu

---

Que amor, que sonhos, que flores  
Naquelas tardes fagueiras  
À sombra das bananeiras,  
Debaixo dos laranjais!  
[...]

(In: DIAS; AZEVEDO; ALVES, 2010, p. 90)

<sup>22</sup> “Se eu me esquecer de ti, Jerusalém, eu quero que a minha direita seque!” (136:1-6)

<sup>23</sup> Os estudos do Hofer evoluem, e ele passa a prescrever receitas que solucionassem os diversos casos de nostalgia. Em sua maioria, os sintomas estavam ligados a dores, febres, delírios causados pela separação abrupta da pessoa e sua terra natal. Como tratamento, Hofer sugeria formas diversas, que iam de procedimentos medicamentosos, passando pela reunião de elementos que remetessem à terra natal, a fim de que o soldado amainasse a intensidade da nostalgia; no último dos casos, seria necessário retornar os combatentes ao luar de origem.

aparecimento, sendo suficiente que o lar seja transformado de forma radical” (2006, p. 27). É nesse sentido que o reumatismo nas raízes das árvores aqui é compreendido como um sintoma – não clínico, mas poético. Partindo da ciência médica, que o entende como um processo inflamatório fruto do processo autoimune, a parte do corpo reumática produz uma proteína que é lida como corpo estranho, a qual o sistema imunológico ataca, atingindo qualquer área do corpo. Transferindo essa ideia para a Mangueira, Bacellar elenca o poema de Casimiro de Abreu para engendrar, pelo procedimento paródico, a sensação de dor que está diretamente ligada ao desejo que a terra nas árvores desperta. Ele emerge enquanto lembrança que aguilhoa as Mangueiras de dentro para fora, e quanto mais elas oferecem resistência à transformação pela qual está *sofrendo* o espaço urbano, mais elas sentem a *dor* nascida nas raízes, a qual se generaliza como angústia profunda.

O pronome possessivo “nosso (a)” é reiterado sete vezes pela Mangueira, sugerindo que ambas estão grávidas dos mesmos afetos que são trazidos pelos bole-boles e baladeiras. Chama-se a atenção para o fato de que esses instrumentos são manuseados durante brincadeiras de rua praticadas por crianças não só àquela época, mas também nos dias de hoje. Isso quer dizer que os objetos-brinquedos as remetem não à jovialidade infantil que delas foi arrancada. O peso que sentem diz respeito às linhas com cerol podre que estão presas aos seus troncos, como se as Mangueiras estivessem ironicamente grávidas de memórias. A referência casimiriana é, então, invadida pela categoria da *negatividade* apontada por Candido (2010), corroendo seus valores no coração da semelhança.

Considerando-as como formas alegóricas, as Mangueiras dissolvem em sua plasticidade o teor histórico. Nessa dissolução, seus afetos escapam aos registros oficiais, desterritorializando-se dos sistemas e dos paradigmas rígidos, para serem livres do olhar oficial conferido pelo estudo da História. Walter Benjamin fala do procedimento alegórico como uma retirada do objeto da vida sob o afeto da melancolia, a despregar o objeto selecionado de suas referencialidades para que assumam o valor de ruína que o alegorista a ele confere. Redireciona-se essa atitude à ação de modernidade que desencadeia a nostalgia das Mangueiras. A verticalidade proposta de suas raízes até suas copas é o caminho pelo qual o sentimento percorre em seu interior. O sentido antigo, o qual vinculava a Mangueira à voz amena de Casimiro de Abreu é desestabilizado nas bases da representação, a fim de que os novos agenciamentos do desejo por elas representado mostrem-no como ruína mutável. Nas palavras de Walter Benjamin:

[...] A fisionomia alegórica da Natureza-História, representada no palco pelo drama barroco, está realmente presente como ruína. Com ela, a história se fundiu concretamente com o cenário. Assim, a história se configura não como processo de uma vida eterna, mas de uma decadência inevitável. Com isso, a alegoria confessa localizar-se além da beleza. As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que são as ruínas no reino das coisas. [...] (1986, p. 31)

A mutabilidade do processo de modernização encarna sob a alegoria da árvore enquanto natureza dialética: o aparado das copas simula um corte de cabelo conhecido pela comunidade por uma terminologia francesa, o que sugere a inserção das marcas da europeização que reorientou todos os espaços públicos de Manaus na época do comércio da borracha. A relação “Natureza-História” é, então, estabelecida por uma transitividade que promove o choque no encontro dos corpos conceituais. Dessa maneira, eles encenam uma maleabilidade plástica, a qual permite, como uma membrana, o transporte dos valores históricos para dentro da forma de representação da arte poética; essa, por sua vez, retribui a oferta, direcionando a alegoria para o que vai “além da beleza”.

No que diz respeito ao poema, essa flutuação demonstra a própria dinâmica do desejo plasmado à perspectiva que o Poeta escolhe para narrar, assim como o acontecimento a ser narrado. Dessa maneira, não deve ser considerado apenas o fato de o Poeta-narrador estar parado nos longes da infância em “Variações sobre um prólogo”. Concausante à faceta da criança, há a faceta da velhice, a observar os casos e sentir dor. Além da Mangueira, outro exemplo poderia ser mencionado para ilustrar essa forma de olhar que enxerga a flutuação os espaços da cidade pela força do desejo: as igrejas de “Paróquias de Manaus”, por exemplo, não possuem grandiosidade ou luxo internos; ao contrário, são os espaços fora delas os conhecidos pelo Poeta: o terreiro, que venera São Jorge, e as beatas, que não dizem ficar assustadas com o homem nu dentro da igreja de São Sebastião, embora a nudez seja radicalmente negada pela moral da doutrina. Por um procedimento irônico, o texto foge ao paradigma doutrinário que seria prefigurado pelo interior das igrejas e opta pelo popular, que se constrói à margem do oficial. Isso quer dizer que o Poeta-narrador está delineando um campo topográfico que se desenha simultaneamente às estações que *escolhe* erguer para além da História.

Se, como afirma Linda Hutcheon (2000), a ironia não está centrada no ironista, mas na linguagem – e sua natureza transideológica não está para percepção do receptor em si, mas em relação às esferas contextuais –, é possível também concordar que a faceta da velhice age de forma consciente, enquanto categoria mobilizadora da linguagem, para que apenas aqueles que conheçam os casos que conta consigam compreender a aresta cortante com a qual se

arma. Explica-se: como fora mencionado em capítulo anterior, o Poeta-narrador investe-se de natureza para colecionar cultura. Porém, não são iluminados lugares monumentais pela perspectiva do Poeta-narrador. A julgar pela escolha dos “cacos de vidro” e os “cacos de telha”, os quais seriam considerados lixo e feiura do ambiente social urbano – por conseguinte, motivo de eliminação para uns –, verifica-se que são esses os elementos que devem ser conservados para o Poeta-narrador, por serem aquilatados com uma significação que não se rende ao processo de globalização que alcança também um estrato da vida no Amazonas do século XX. Ele cria uma clivagem no corpo da linguagem, a fim de que, por essa abertura, vazem as presenças de “vozes baixas” das pessoas que viviam na Rua da Conceição ou em outros espaços da cidade, os quais eram murmúrios inauditos pelo discurso hegemônico e centralizador. Essas pessoas tiveram suas casas derrubadas como parte do custeio ao embelezamento e ao desenvolvimento urbanístico de Manaus, num momento em que prevaleceu um discurso de homogeneização do gosto pela referencialidade do que era exterior ao seu contexto. Mais que uma sugestão sexual humorada para o corte de cabelo chamado “taradinho”, o sujeito que aplica esse nome é o “modernismo” (o transformador das bases, aquele que rompe com os valores do passado, sem levar em consideração o sofrimento daqueles que foram formados e tiveram suas identidades cristalizadas nesse passado). Essas inversões irônicas não poderiam ser feitas pela faceta infantil, uma vez que ela não teria a maturidade suficiente para perceber essas dinâmicas, muito menos a autoridade e acuidade dos mais velhos para levantar a voz.<sup>24</sup>

Ainda segundo Marcos Natali (2006), na Época da Revolução Francesa, houve uma mutabilidade contextual no mundo europeu, a qual solicitava a inserção de uma palavra que rompesse com a ideia de nostalgia do século anterior. Como um corte radical na temporalidade histórica, um novo sentido foi aplicado a *re-volutio* (originalmente movimento circular, designando a volta a um estado anterior, uma forma de repetição da história), ensaiando a mudança capaz de separar o passado do presente, ou seja, de instaurar a revolução. Pelo fenômeno da modernidade, que levanta a bandeira do desapego ao passado, a palavra nostalgia começa a ser vista com atribuições negativas, retrógradas e reacionárias, pelo seu caráter de retorno. Pela perspectiva do teórico, ela torna-se uma *má política* sob o ponto de vista de quem rege as formas de governo. Isso repercute porque o nostálgico

---

<sup>24</sup> Segundo José Vicente de Souza Aguiar (2002), o crescimento populacional em Manaus acontece após cada surto da economia borracheira. Esse fenômeno de migração do interior para a capital do Amazonas explica-se pelo deslocamento dos ribeirinhos que não possuíam mais a extração da goma da borracha como fonte de renda, o que promove um inchaço populacional com a presença de pessoas que viam na cidade uma esperança de trabalho e morada.

mantém-se preso ao passado e à memória, sendo consumido pela paralisia que o impele à rejeição de qualquer novidade. Em outras palavras: o nostálgico permanece na devoção ao objeto do desejo e no refúgio à casa enquanto espaço restrito, transparecendo, assim, um estado de esmorecimento. Por esse motivo, segundo as palavras de Marcos Piason Natali:

[...] “Nostalgia” é de fato uma palavra fundamentalmente moderna, um termo criado para denominar uma ideia advinda de uma forma de estar no mundo típica da modernidade e uma expressão que concentra um conjunto de questões que a modernidade não resolveu de forma clara. Para que o conceito e a doença pudessem existir, uma forma de pensar que transformava o apego ao passado em um problema precisava antes se cristalizar. A racionalidade precisava ser um objetivo louvável; a morte devia ser vista como a conclusão definitiva e irreversível de uma temporalidade progressiva e linear; o passado e o presente precisavam ser vistos como esferas distintas; e um valor positivo devia ser associado à mobilidade e à novidade. Só em um contexto como esse podia surgir uma categoria como a nostalgia, criada para descrever a fixação excessiva ao passado e o afeto por um objeto ausente como doentios. (2006, p. 18-9)

A modernidade coloca em cheque todas as formas de legitimação do passado histórico, sejam elas consideradas oficiais ou não. Sua postura radical não seleciona o foco de atuação, mas aniquila os termos que compõe o paradigma anterior. Ao convidar o leitor a olhar pelas lentes com as quais enxerga o seu Poeta, Bacellar oferece uma relativização das formas homogeneizadoras da História: fazer sentir essa perda da Rua da Conceição é o mesmo que fazer sentir o movimento de ruptura que destrói tudo, sem fazer distinção entre espaços públicos e privados. Ele evidencia a brutalidade da busca pela totalidade racional quando oferece o fragmento como traço do que não pode mais ser completo. Da mesma maneira, suspender as esferas temporais, numa tentativa de estancar a força de sua linearidade, é mostra o amargor que a morte assume como categoria irremediável. Talvez essa seja a maior atitude política de resistência, uma vez que a ironia é evidenciada quando se percebe o contexto histórico-social avesso ao advento da modernidade.

Nesse sentido, Natali elenca dois conceitos em que residem rastros do que foi o impacto da modernidade dos séculos XIX e XX: o *flâneur* e o nostálgico.

[...] Enquanto o enérgico e aventureiro soldado-*flâneur* de Baudelaire apreciava a oportunidade de encontrar o novo e o inesperado a cada dia, com o imprevisível vivido como uma oportunidade para expandir o conhecimento, o soldado nostálgico era consumido pelo desejo de voltar ao conhecido e à origem e enxergava no novo uma ameaça àquilo que ele almejava preservar. (NATALI, 2006, p. 33-4)

Esses duas categorias analisadas por Natali são compreendidas como maneiras de perceber o contato com o a cidade moderna. Desdobrando seu raciocínio sobre *FB*, verifica-se que, muito embora o contato com o urbano aproxime Bacellar a Baudelaire, considerar o

poeta brasileiro pelas lentes do *flâneur*, pela presença da cidade, seria reduzir equivocadamente o escopo da *viagem* que se dá pelo livro inteiro de diversas formas (inclusive interartísticas). É necessário ter em mente que muitas das imagens de Bacellar dentro da coleção da cidade não são modernas. Os elementos orais, os lugares retratados ao largo, enfim, a perspectiva popular (não oficial) da cultura arrolam as marcas de um passado *nunca mais* projetável fisicamente para além; não de um futuro relacionado ao progresso da cidade. A categoria do *flâneur* é o oposto ao viajante nostálgico: sua dinâmica impede que se ate ao objeto, uma vez que ele possui sempre um interesse pelo efêmero, pelo desenraizamento que é previsto no caráter do cosmopolitismo. Bacellar procura preservar o passado; não destruí-lo. À luz da leitura de Natali, é perceptível que, enquanto Baudelaire apresenta o movimento do lamento pela perda ao entusiasmo pela novidade, Bacellar perfaz um procedimento circular inverso e intermitente: desloca-se da alegria infantil, nascida da velhice, observando o mundo como algo deslumbrante, e chega ao lamento decadente da velhice de novo, tentando inutilmente frear e retroceder o avanço do tempo. A forma intermitente dá-se pela intervenção da faceta da criança em alguns dos poemas que versam sobre a decadência, como é o caso da sessão “Sonetos provincianos”, em que a imagem do barquinho retorna de forma grandiosa, como “navio” ou “nau”. Ele elabora um efeito dialético que acontece progressivamente: a criança até reaparece, mas não domina o território existencial da coleção da cidade como fizera com a coleção dos objetos. Em seguida, em “Três noturnos municipais”, a velhice imperará novamente.

Essa ideia da intermitência, por sua vez, como modulações da toada, aparece também no fragmento de mundo chamado “Balada da Rua da Conceição”. Bacellar dá um tom mais dramático para a tópica da nostalgia ao induzir o raciocínio ao valor de doença reumática. Sendo a árvore uma alegoria da transformação espaço-temporal que recai sobre a cidade, sua extensão aparente nem sempre condiz com a extensão obscurecida, escondida por baixo da terra, revelando as tensões que também acontecem nos demais segmentos do espaço urbano de forma sintomática. Considerando, pois, a velhice das árvores, a verticalidade de suas raízes as finca com tal força ao sentimento que alegoricamente a terra representa, que a sua retirada equivaleria à própria morte. Nesse sentido, o “modernismo” é invertido ironicamente e compreendido como signo da morte num futuro próximo. Fazer da árvore a metonímia alegórica de um espaço flutuante é uma forma irônica de resistência àquilo que já é um presente a ser corroído pelo passado. Em outras palavras, a alegoria nostálgica torna-se um contracanto político. A “decadência inevitável” de que fala Walter Benjamin pode ser pensada como ação contra a qual a própria ruína se opõe de forma ambígua: ela não é apenas a

significação da destruição provocada pelo tempo, mas a lembrança de que o passado se recusa a ser esquecido. Dizendo de outro modo: ela traduz em imagens a significação afetiva da palavra nostalgia, sentimento ambíguo próprio à fenda aberta no momento da modernidade, na qual ainda existem os choques ideológicos que promovem a dialética dos tempos.

Na fala da Mangureira, duas ocasiões chamam a atenção para o olhar estrábico – por assim dizer – que ela tem em relação ao tempo: ela diz que não *voltarão* os *caroços* de seus frutos. A utilização do tempo futuro lança o olhar inversamente para o pretérito, enquanto semente. E o que convencionalmente seria pensado como começo, torna-se, na verdade, uma possibilidade. Ela convida o leitor à ruptura da forma cronológica que rege tempo de uma política hegemônica: o que se revela pelo quiasmo temporal é que a nostalgia encarnada na Mangureira não se volta para uma saudade do senso comum, mas, sim, uma saudade do porvir. Mais adiante, ela continua, lamentando-se:

Ah! tempos que já se foram  
e nunca mais voltarão,  
nunca mais será lembrada  
a rua da Conceição.  
(BACELLAR, 2011, p. 44)

No encerramento momentâneo dessa Mangureira, ela repete o quiasmo temporal, o que só corrobora a proposta dos espaços flutuantes que aqui se desenvolve: não só os tempos estão entroncados, mas os espaços evocados por cada tempo flutuam, colidem, chocam-se e plasmam-se para se apresentarem enquanto novo espaço a ser iluminado pela consciência do Poeta-narrador mediante os deslocamentos dos afetos. Um mundo sofre ao mesmo tempo a elevação a um plano superior e, enquanto o outro mundo faz inversamente o mesmo processo, o primeiro começa a decair, numa circularidade de orbitais que gestam a realidade alegórica e que se expressam em dialética.

É esse o terceiro momento que agora se apresenta como terceira estação. Nele surge a presença de Manuel Bandeira.

#### **4.1.3. TERCEIRA ESTAÇÃO: À SUSPENSÃO NO AR**

Chama-se a atenção para o nome o penúltimo episódio da balada. Ao escrever “*OFERTÓRIO*”, Bacellar demonstra a grandiosidade do momento quase de forma religiosa. Se for levado em consideração que esse é o nome dado à parte da missa cristã em que são entregues as ofertas à entidade sagrada, as quais serão levadas pelo incenso do turíbulo aos

céus, a despedida do Poeta-narrador encena o momento solene de ascensão das imagens espaço-temporais. Como se a gravidade perdesse a força que mantém tudo preso ao centro, as notas graves do canto nostálgico pulverizam as possibilidades de fixação e deixam tudo *intacto, no ar*. Considerando que se despedir da rua equivale à despedida de si mesmo, pois a morte é um evento certo não só para o espaço urbano, mas também para o próprio Eu lírico, a nostalgia surge novamente como atitude positiva, resistindo ao esquecimento.

Ao seguir as palavras de seu outro mestre de poesia,<sup>25</sup> Bacellar também estabelece um jogo de intuições que vem desenvolvendo o dinamismo das imagens em “Balada da Rua da Conceição”. A sua viagem estética inicia com o fragmento de Villon e encerra com uma referência a Bandeira. Por essa peregrinação – para retomar a ideia da epígrafe selecionada para este capítulo – a intuição poética tem seu ponto mais alto de lirismo nos versos que revelam a pulsação do poema: “[...] Adeus minha velha rua, / adeus para nunca mais, [...]” (BACELLAR, 2011, p. 50), com os quais Bacellar casa perfeitamente o jogo temporal lançado nos primeiros dois versos da balada. A união das pontas do poema fecha o movimento de orbital com um segundo círculo no interior daquele formado pela citação da epígrafe de Villon. Em outras palavras, ele cria uma segunda zona de rotação.

Dessa forma, a ideia de gratuidade do fazer poético é desfeita. Ao engendrar cuidadosamente as zonas de rotação, dentro das quais deposita as alegorias de sua nostalgia, o texto denuncia o fato de que o poema não se poderia autogestar, como é sugerido por Bandeira. Se for levado em consideração que esse é o momento dedicado à velhice, poder-se-ia pensar, ainda, que o Poeta elabora o verso em atitude similar à criança. O ludismo mascara a consciência que manuseia o verso no primeiro momento. Agora, no jogo das referências, Bacellar dialoga com a estética do mestre Bandeira e elabora um verso que imita a capacidade de dizer o poético por meio das palavras mais simples e das coisas do cotidiano.

A referência a Bandeira é, assim, direcionada para um poema chamado “Última canção do beco”:

Beco que cantei num dístico  
Cheio de elipses mentais,  
Beco das minhas tristezas,  
Das minhas perplexidades  
(Mas também dos meus amores,

---

<sup>25</sup> Em *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira esclarece que faz poesia não quando ele o deseja, mas quando a poesia quer ser. Ela sempre resulta de um jogo de intuições, as quais se conduzem umas as outras e o poema se faz. Ivan Junqueira (2014) avalia as palavras de Bandeira, evidenciando que o processo, aparentemente ingênuo, de fazer poesia é resultado de m amadurecimento do poeta, o qual confere muito de seu tempo ao trabalho de intelectual, muito embora nem se dê por conta disso. Pensar no poema e retornar ao poema são etapas que se cruzam, a demonstrar o procedimento laborioso do verso.

Dos meus beijos, dos meus sonhos),  
Adeus para nunca mais!

Vão demolir esta casa.  
Mas meu quarto vai ficar  
Não como forma imperfeita  
Neste mundo de aparências:  
Vai ficar na eternidade,  
Com seus livros, seus quadros,  
Intacto, suspenso no ar!  
[...]  
(BANDEIRA, 2014, p. 267)

No poema, o eu lírico de Bandeira estabelece o jogo entre os tempos pelo canto de seu dístico combinado à derrubada da casa em que ele se encontra no presente. À adversativa indicativa de resistência são conjugadas as “tristezas” e as “perplexidades” em “elipses mentais”, não mais compreendidas como “forma imperfeita”; mas como as tensões que impregnaram as memórias de uma vida no espaço. Essas duas formas de afeto contemplam o conjunto dos amores, dos beijos e dos sonhos, num caminho vertical ascendente, pelo qual o estado perplexo acomete o sujeito lírico que percorre degraus construídos por substantivos abstratos, a ensaiar a apreensão que desterritorializa a casa do solo. O que *ficará* na eternidade são as histórias contidas nos livros de sua vida, assim como vivacidade das cores encontradas nos quadros, como expressões líricas no interior do texto. O quarto, como zona mais interior do eu permanecerá “Intacto, suspenso no ar!”, com a força de uma exclamação que o desarraiga e o ascende como um espaço flutuante perfeito dentro de sua lógica abstrata. Não importa se os afetos por ele/nele sentidos (sujeito = espaço) são positivos ou negativos. O beco é cantado como o motivo de amor do eu lírico, ou, ainda, do afeto que o aviva para fora da matéria.

Esses encadeamentos de intuições, sem qualquer ingenuidade, são desdobrados sobre o poema de Luiz Bacellar no momento que o Poeta-narrador realiza do seu canto para a sua rua:

[...]  
– Ó rua da Conceição  
que ficas perto dum cais.  
(Mas será mesmo que existe  
essa rua na cidade?  
ou é rua da concepção  
no velho Cais da Saudade?)  
(BACELLAR, 2011, p. 50)

*A Saudade de pedra*

A proximidade da rua com o cais é percebida por dois recursos do discurso poético. O primeiro é a segunda pessoa do plural, a qual evidencia que todas as estações pela qual passou

o Poeta-narrador estavam sendo cantadas também para a própria rua, pois ela era sua interlocutora. O segundo recurso é a relação de proximidade ao cais, pois a rua significa a própria travessia que leva a casa, ou seja, é o trajeto que já desperta no Sujeito lírico o conforto da certeza de *ter* aonde chegar. A representação evidencia que os percursos traduzem mais que os lugares, mas a linha mental que o Poeta-narrador perfaz pela cidade, construindo uma cartografia lógico-afetiva. Se, por uma noção hipotética, fosse estipulada uma linha mental para cada caso contado no interior de *FB*, ter-se-ia um mapa afetivo interminável para cada personagem, sobrepondo-os ao espaço físico conhecido, com a possibilidade de eles terem pontos de cruzamento ou não com o mapa do Poeta. Apenas com o mapa que vem se desenhando com a viagem do Poeta, a ideia de esperança por chegar cria a expectativa de um modelo de lugar que ofereça a segurança, o bem estar, enfim, as necessidades do Eu lírico. Nesse sentido, multiplicar essa relação pela quantidade de personagem e seus causos é projetar o pensamento para a existência de uma cidade-modelo.

Explica-se: se, para Bacellar, o que interessa não é apenas a casa, mas todo o conjunto fragmentário dos espaços da cidade. Isso quer dizer que os elementos desse conjunto até executam modificações em sua processualidade, porém, não o fazem com sua substância. Depreende-se dessa atitude colecionadora que o seu modelo de cidade é desenhado sobre a forma conhecida de Manaus. Como um *módulo* (ARGAN, 2014), ele será cheio de múltiplos e submúltiplos, correspondentes às histórias internas à balada e aos novos espaços que aparecem nas outras sessões. Segundo Giulio Carlo Argan,

[...] [a] ideia de cidade ideal está profundamente arraigada em todos os períodos históricos, sendo inerente ao caráter sacro anexo à instituição e confirmado pela contraposição recorrente entre cidade metafísica ou celeste e cidade terrena ou humana. Além do mais, a imagem da cidade-modelo aparece logicamente relacionada às culturas em que a representação-imitação é o modo fundamental do conhecer-ser e a operação artística é concebida como imitação de um modelo, seja ele a natureza, seja a arte do passado, tida como perfeita ou clássica, figura *ne varietur* da unidade de ideia-história, mas justamente por isso imóvel com respeito à arte que se faz no mundo. [...] (2014, p. 73-4)

A proposta de cidade-modelo prevê uma recuperação de termos que preencham as expectativas daqueles que pensam sobre o modelo. De uma forma paradoxal, o modelo criado é colocado à distância por ser um espaço projetado em um tempo anterior. Sua irrealização é fator determinante para que seu estado modelar não seja corrompido e permaneça inalterado. Permitir que ele entrasse em contato com as transformações do plano terreno seria o equivalente à destruição dos dois planos, uma vez que aqueles sujeitos que mantêm o modelo vivo não estão no mesmo nível em que está a cidade modelar. Ao contrário, eles estão na

cidade terrena, na sua materialidade imperfeita. De baixo é que concebem os valores que criam os corpos semânticos necessários para o preenchimento de suas expectativas; de baixo é que lançam esses mesmos corpos semânticos para que eles levitem e permaneçam suspensos. Com certa ironia, atualizam sua imperfeição em sincronismo com a ideia de perfeição que esperam manter. Para isso, miram seus conceitos em um passado referencial, o qual pode ou não se tornar originário num sentido genesíaco, com o objetivo de que ele se torne o espelho não apenas que reflete o passado, mas que garante a existência do futuro com a esperança de retorno que ele alimenta.

Relacionando as palavras do teórico ao poema, verifica-se que a sacralidade de que fala Giulio Carlo Argan ultrapassa as noções doutrinárias para atingir outra esfera, mais alta, e aparecer no poema de Bacellar por meio do silenciamento. Enquanto o poema de Manuel Bandeira oferece um jogo de “elipses mentais”, em “Balada da Rua da Conceição” a elipse age sobre o som, mas não sobre o pensamento indicado entre parênteses. A fala do Poeta encerra com um ponto “final” no segmento “*OFERTÓRIO*”, porém, isso não quer dizer que seus pensamentos cessem naquele momento prescrito pela pontuação. Assim, o texto cria a sensação de que o Poeta-narrador continua a música em forma de ideia. Em consonância ao jogo de intuições de Bandeira, os pensamentos entre parênteses solenizam ainda mais o verso como uma oferta: a rua não foi transformada em discurso para ser pronunciada, mas traduzida em imagem do pensamento. Nesse sentido, o termo que silencia o discurso para apresentá-lo visualmente está escrito na marcação ao lado do texto: ao escrever “*A Saudade de pedra*”, o Poeta inscreve no interior do sentimento as propriedades que solidificam e enrijecem o mineral.

Dessa maneira, a realidade subjetivada é objetivada em pedra. Numa recuperação do Sensacionismo pessoano, presente nas entrelinhas do discurso poético, a pedra assume o valor objectual possível para aquilo que está apenas em relação ao próprio Sujeito lírico: a sensação. Ela recorta mais uma vez a realidade apreendida para transmudá-la e oferecê-la como sentido primeiro das coisas. O leitor acompanha o movimento da sensação do Eu lírico e é levado a observar lentamente os objetos e espaços suspensos. Pelas coisas, o Poeta territorializa seu desejo, com o objetivo de segurar, pela ação da memória, as suas sensações-lembranças, convertidas constantemente em imagens (silenciadas ou não).

A atitude lírica da contemplação no poema é tão paradoxal quanto a imagem que oferece ao leitor. Ela engendra argumentos que justificam a invalidez do curso da história sob a condição o progresso. Além disso, pode ser lida como combate às formas de compreender a estrutura narrativa linear da história convencional. “*A Saudade de pedra*” é o termo que

enlaça a alegoria da Mangueira casimiriana como alegoria da nostalgia, que convida o leitor a compreender outra estrutura narrativa da história, extirpada da noção de linearidade. A dúvida gestada pela primeira indagação, feita mentalmente pelo Poeta-narrador, põe em cheque a ideia de que ele estaria, exclusivamente, caminhando pela cidade, o que, por sua vez, invalida a existência de linearidade em sua narrativa. Por esse motivo neste capítulo foi discutida a ideia de que ele estaria também andar com os olhos, por assim dizer. A segunda indagação projeta as dimensões dos espaços bidimensionais e tridimensionais da cidade, os quais se alargam e se encolhem no mapeamento feito também pelos olhos do Poeta-narrador. Isso quer dizer que a construtibilidade de Manaus está relacionada à construção de um labirinto no tempo, refletido, por sua vez, no espaço, não só da narrativa como também da própria cidade e das referências a outros autores. Nesse sentido, o que o Poeta chama liricamente de “velho Cais da Saudade” é o objetivo final do jogo de sensações e intuições que produz a espacialização da história e a temporalização do espaço. Em outras palavras, seu intimismo induz ao fato de que o barquinho atracou no entre-lugar possível pela dialética.

#### 4.2. EM ESTAÇÕES CRUZADAS POR ESPECTROS

No jogo da representação, as ruínas têm a capacidade de produzir espectros. Em sua forma, elas dão vida a eles, e essa produção denuncia a vida que delas emana. Em outras palavras, é possível pensar na erosão como caráter vivo da ruína, pois o *continuum* da destruição é o que denota sua construtibilidade de imagem. Nessa forma paradoxal, ela é um vetor ambíguo para tempos que não seriam conciliáveis. Isso quer dizer que a vida no dinamismo decadente é elemento anelar entre os tempos que ela quer representar. Tendo em mente essa ideia sobre a ruína, a cartografia da coleção da cidade desdobra-se sobre duas sessões de *FB*, que são ilustrativas dessa forma da ruína: “Sonetos provincianos” e “Três noturnos municipais” aduzem a ambiguidade da ruína, a julgar que os afetos que carregam em si não são vistos como extremos inconciliáveis.

Na leitura dos poemas, o que se verifica é um sentimento que nasce no contraste dos afetos que deles emana. Igualmente contraditório é o humor do Poeta, o qual traz para frente olhar da velhice quase ao mesmo passo em que apresenta o olhar da criança. Luigi Pirandello chamou um estado de espírito de perplexidade pelo conceito de *sentimento do contrário*,<sup>26</sup> e

---

<sup>26</sup> Para Pirandello, esse estado de espírito é um estado de perplexidade: “[...] gostaria de rir, rio, mas o riso me é turbado e impedido por alguma coisa que emana da própria representação. Procuo a razão disto. Para encontrá-la, não tenho exatamente necessidade de dissolver a expressão fantástica em uma relação ética, de pôr em

considerou-o como uma forma de humor ambíguo pela confluência dos sentimentos que desperta. Nesse sentido, Pirandello rompe com a ideia comum de que todo humor tem o objetivo ser engraçado, abrindo espaço para o real conceito de humor, como um substantivo que constantemente precisa ser adjetivado (humor *sarcástico*, *irônico*, *tristonho*, *lúgubre*, etc), posto que o humor está ligado ao afeto. A designar afetos nascidos de uma atividade de reflexão sobre o primeiro afeto sentido, a própria obra produz uma abertura de consciência no afetado. Não se trata de uma reflexão consciente por parte de quem é afetado pela obra, mas de um segundo agenciamento no interior de sua forma, responsável pelo humor resultante. Iluminando as sessões selecionadas: a “módula toada” que canta o Poeta desde “Variações sobre um prólogo” possui ora um caráter feliz, que vaza espontaneamente pelos frisos da fantasia, ora oscila como um pêndulo decadente em tristeza profunda. Os agenciamentos de suas emoções não configuram em nenhum momento a cisão no espírito do Poeta. Ao contrário, o seu “churriante humor” produz – e possui – as duas características simultaneamente, tal qual exhibe duas matérias temporais em concomitância. Nesse sentido, a ruína desperta afetos tão paradoxais quanto a imagem que ela mesma é; ou, ainda, o Poeta reflete pela imagem da ruína os afetos contrários que estão em si.

No primeiro poema de “Sonetos provincianos”, chamado “Porta para o quintal”, lê-se:

Bem haja o sol e a brisa neste canto!  
Cá fico imaginando a tarde inteira  
deixando relaxar nesta cadeira  
de embalo o corpo bambo de quebranto.

Brincam nas folhas da saptolheira  
brilhos metalescentes, cor de amianto;  
saltitam sanhaços de curto canto,  
aranhas tecem prata na trapeira.

As telhas debruçadas dos beirais  
vão com as calhas de lata, lá entre elas,  
coisas de chuva e vento conversando

quais velhinhas comadres; nos varais  
a roupa brinca de navio de velas  
minha perdida infância reinventando...  
(BACELLAR, 2011, p. 77)

Com ele o Poeta retoma a noção lírico-épica da música. Pelo brilho da luz solar e pela sensação de frescor da pele, envolve de deslumbre o seu canto. De natureza, mais uma vez ele

---

discussão o valor ético da personalidade humana e sucessivamente” (1996, p. 136). Nesses termos, o que Pirandello define como *sentimento do contrário* pode ser visto como uma forma de afeto ambíguo, considerando que ela deixa o apreciador da obra em estado atônito com a percepção se que volta para si, numa segunda tomada de consciência, que o mostra o quão chocante pode ser aquilo que lhe despertou alegria.

envolve os aspectos da cultura (o canto), num jogo de imagens que cruzam seus termos: a cadência com que embala a cadeira de balanço sugere as ondas que embalam o barquinho – agora maior – na viagem pela fantasia que fica a imaginar. As consoantes da segunda estrofe carregam mais que a noção sonora do vento. Trazem também a visualidade colorida que o texto pinta. Por esse jogo sinestésico, som e cores desenham formas de vidas pequenas (a árvore, os pássaros e a aranha), todos a sugerir a trilha do destino, que vai do nascimento com os sapotis, atravessando a liberdade pelos voos dos pássaros até alcançar morte pela tecedeira da vida (sempre próxima, porque à janela).

O som intensifica-se com a chuva no telhado das casas, representado pelas sibilantes na terceira estrofe, e as sensações ativam a memória que faz nascer nova experiência, delineando um caminho do campo sensível para o abstrato. A quebra sintática do último verso da última estrofe produz uma imagem final que evidencia as dimensões aumentadas ao barquinho atribuídas. Ele é transmutado num grande “navio de velas”. Isso demonstra o poder de transformação da imaginação infantil, que observa maravilhada as roupas molhadas secando no quintal.

Os afetos que compõe esse texto se expressam por imagens de conforto, aconchego, voltando-se para a composição semântica da ternura e do encantamento, no sentido mais puro que a segunda palavra pode ter: ato de ser envolvido pelo canto; sob efeito de feitiço, magia. Essas são as ideias que enleiam o Poeta na atitude de admiração na dicção de seus versos. Com a exceção da figuração da aranha – como *categoria negativa* (FRIEDRICH, 1978) –, que parece ter seu significado de morte a destoar do poema, o texto volta-se para a beleza da imaginação. Na verdade, a aranha tece – por assim dizer – o contraditório à beleza, pois é um elemento que carrega a *negatividade*. Essa ideia, por sua vez, aparentemente solta, é o primeiro tema no interior da beleza infantil a sugerir a temática desenvolvida pelos “Três noturnos municipais”. Como se sua teia pudesse insinuar o trajeto da vida, sua presença marca a morte à espreita. O fato de o Poeta estar *na* “Porta para o quintal” equivale a estar no intervalo que leva para fora do mundo interior. Seu direcionamento é para outro lado da passagem, atravessando a fronteira de um espaço para outro. Essa ideia de desbravamento é somada ao título do poema quando diz que a infância perdida está *reinventando* o mundo conhecido. As reticências finais projetam o Poeta para fora, e sua imaginação infantil o desloca da porta de casa para o mar.

O próximo poema é intitulado “Lavadeiras”. Com ele, o Poeta insere um novo valor do contraditório. As mulheres que lavam as roupas têm em seu canto um ar de tristeza. Em

vez de a viagem trazer o prazer da grandiosidade, o que parece é que ela desperta a dor da partida, relativa à saudade. Leia-se o poema:

A roupa nos varais panda flutuando,  
com seus laivos de anil coando a brisa,  
até parece ávida nau cortando  
o mar azul que a leve espuma frisa.

O vento timoneiro vai guiando  
e o sol nas bolhas de sabão se irisa  
enquanto as lavadeiras vão cantando  
a torcer e a bater na tábua lisa.

Cantinelas nostálgicas e antigas,  
fados, solaus, que falam da cachopa  
da Póvoa, dos amantes, das amigas.

E se perdendo no ar das tardes calmas,  
enquanto as águas vão lavando a roupa  
essas cantigas vão lavando as almas...  
(BACELLAR, 2011, p. 78)

Na continuidade da viagem pela imaginação, a faceta da criança transforma mais uma vez a forma do barquinho. De “navio de velas” ele passa a “nau” que singra o mar. Esse corte que a embarcação faz na água encena a saída de casa. Não mais no aconchego se encontra o Poeta. Se o quintal poderia ser uma extensão de seu território doméstico, “em terra”; além dele, só há o desconhecido, representado pelo mar. Em imagem duplicada, de um lado, o Poeta é o corpo-natureza em forma de “vento timoneiro” que empurra a embarcação; de outro, é também a própria nau a navegar pelo mar da imaginação. Se a nau está momentaneamente para o Poeta, enquanto o vento está para o desejo que o ata ao timão, não há mais distinção entre os termos, e tudo é resultado do processo dialético que une os elementos em formas plásticas novamente: Notam-se os /s/ a sugerir o som do vento sobre as velas; as plosivas e as nasais com apoio de vogais arredondadas, o som das bolhas de sabão.

O movimento dos elementos naturais é emparelhado ao movimento das lavadeiras “a torcer e a bater na tábua lisa”. Esse emparelhamento gera um passo ritmado às formas musicais, indissociando melodia e pranto num fado triste. Pelo choro sugerido, a tristeza denota os primeiros acenos de melancolia como forma também contrária à alegria infantil. Para Freud (2010), a melancolia é uma reação à perda. O objeto perdido possui uma natureza ideal e é compreendido pelo melancólico como objeto amoroso. Isso significa que o melancólico insiste em permanecer no estado de dor, no intuito de conservar o objeto do desejo. Não é gratuita a referência aos amores das cantigas de amigo, em que o objeto do desejo pode ser um viajante que escapa à amada. Em decorrência da sensação de abandono,

ela cai em estado de melancolia profunda. Todo esse conjunto é cheio de uma beleza que desloca o contexto do poema da alegria para tristeza.

Na última estrofe, o paralelo das águas com as cantigas chorosas corrobora o belo na tristeza, quando ele põe em sincronia as águas que lavam a roupa e as cantigas que lavam as almas. Ao lembrar imagetivamente as carpideiras filhas do Mondego, as lavadeiras não adensam o texto; numa relação diametralmente oposta, elas conferem leveza ao tom do poema.

Em “*FINIS GENTIS MEAE*” (do latim: “Fim da minha gente”), o tom da canção começa a demonstrar declinação diante da força das imagens que vinham sendo sugeridas. Da sugestão da morte para a melancolia; da última para a ideia de extinção. Esses desdobramentos de raciocínio nascem no texto com próprio título em latim, o qual, para além de um recurso de erudição, remonta ao “LABORUM META” inscrito no portão do Cemitério São Sebastião. Como forma de denunciar a estação final da vida, o Poeta utiliza-se de um recurso de uma língua antiga, apontando o mesmo efeito de conservação sobre a memória dos mortos. Similar a um epitáfio, ele é utilizado não para esquecer, mas ironicamente para lembrar-se da extinção do povo. Leia-se o texto:

Súbito chega a Tarde presentida  
a roçar musgosos, carcomidos  
muros; com a fimbria azul de seus vestidos  
restaurando-nos na grave despedida.

E em tudo acorda uma passada vida,  
Um hálito sutil de tempos idos,  
de dias remansosos já vividos  
por uma glória velha hoje exauria.

Retorna o lume antigo às arandelas,  
cristais rutilam, brilha o outro naquelas  
molduras dos retratos dos avós...

Mas logo vem a Noite e, de mansinho,  
envolve em véus e guarda no escaninho  
da raça o resto e o pó que somos nós...  
(BACELLAR, 2011, p. 79)

Em relação ao poema anterior, o *sentimento do contrário* aparece novamente nas marcas de um elemento natural. É a Tarde personificada que denota a ação do tempo. Advindo do verbo “roçar”, “roçar” é construído pelo mesmo corpo semântico latino (*ruptiare*, de *ruptus*), exprimindo a ideia transitiva de “romper algo”, de “gastar com atrito”. Sua significação, porém, é mais leve e atenuada. Essa redução da força no verbo denota a mudança de ação da Tarde – inicialmente súbita e rápida – mas que, agora, age com lentidão,

em concomitância à velocidade do tempo. Novamente, é o espaço o primeiro a *sentir* o processo de transformação (são os musgos e os muros que estão deteriorando aos poucos). Considerando que a decadência torna-se palavra de ordem desde o título do texto, isto é, que todos os termos estariam encaminhando para a extinção, o *sentimento do contrário* acontece uma segunda vez, opondo-se à lógica do texto nos versos “[...] a fímbria azul de seus vestidos / *restaurando-os* na grave despedida [...]” (destaque meu). A teia da aranha encontra correspondente nos fios das vestes da Noite. Ela aparece com suas primeiras franjas, marcando novamente a ideia de passagem.

Quando o dia acaba, o que o poema projeta não é diretamente o sono, mas o acordar dos tempos da “passada vida”. O “hálito sutil” advém da boca do demiurgo, tradutor dos tempos imemoriais. O levantamento semântico da terceira estrofe permite dizer que os fantasmas dos ancestrais não são caracterizados como sombrios. Na realidade, são vistos como rútilas imagens. A queda do tom acontece com a adversativa na última estrofe. E, ao fim dela, o som das consoantes promove um arrastar que levanta e leva o pó. A Noite que chega não parece agressiva; ao contrário, ela “guarda no escaninho” os rastros da comunidade. Dizendo de outro modo: seus valores estão contraditórios, pois ela parece muito mais preservar na eternidade que provocar a destruição.

No conjunto “Sonetos provincianos” está o embrião temático que crescerá e ficará maior em “Três noturnos municipais”. Os títulos das sessões sugerem uma mudança histórica, Isso não quer dizer, porém, que os costumes provincianos deixem de existir. Eles parecem resistir à força do tempo.

Sobre a proposta da forma musical chamada noturno, o *Dicionário de música* (1985) aponta que se trata de uma composição curta que sugere a calma da noite. Desenvolvida também por Mozart na *Serenata noturna* no século XVIII, a forma musical avança para o piano com John Field no século XIX. Com Chopin é que ele alcançará uma gama ampliada, para expressar 21 exemplos de estados de espírito. Na literatura, ele indica um momento lírico voltado para a noite, para o soturno, como na música. Isso significa que a Noite que apareceu progressivamente em “Sonetos provincianos” agora terá seu ponto mais alto. Ela comporá a atmosfera da velhice, que terá mais força sob o território existencial dos três poemas, ao passo que desenharem triangularmente a cidade, convergindo espaços privados e públicos com força lírica.

Em “Noturno do bairro dos Tocos”, o Eu lírico vê parte da cidade de Manaus e começa a descrevê-la:

Há tanta angústia antiga em cada prédio!  
Em cada pedra nua e gasta. E agora  
em necessário pranto que demora  
amargo o verso vem como remédio.

Pelos sonhos frustrados em cada hora  
da ingaia infância. Madurando o tédio  
nos becos turvos, porque exige e pede-o  
inquieta solidão que assiste e mora

em cada tronco e raiz, calçada e muro:  
*Chora-Vintém, O-Pau-Não-Cessa.\** Impuro  
se derrama um palor de lua morta

nas crinas tristes, no anguloso flanco:  
memória e angústia fundem-se num branco  
cavalo manco numa rua torta.  
(BACELLAR, 2011, p. 83)

O título desse poema faz referência ao atual bairro Aparecida, que era assim denominado devido aos restos das várias árvores cajazeiras podadas no momento em que o governo decidiu expandir as ruas da cidade em 1934. Conforme a edição comemorativa do *Jornal do Comércio do Estado do Amazonas*, de 24 de Outubro de 2010, “[c]omo as árvores derrubadas não tiveram suas raízes arrancadas e os troncos permaneceram à mostra, a região recebeu o nome de Tócos.” (2010, p. L1). Esses dados aludidos pelo título denotam o avanço da modernidade sobre o espaço urbano, trazendo o progresso que desencadeará a angústia.

Como força motriz da construção poética, a angústia anunciada pelo Eu lírico é o sentimento responsável por acionar a memória, a fim de que – em “amargo verso” – a cidade seja mais uma vez construída. E assim o olhar do Poeta-narrador percorre o espaço urbano, esquadrinhando detalhadamente os prédios. O primeiro verso já surge como um grito engastado pelas consoantes que estancam a voz. Pelo tom atravancado, retorna a ideia de *A Saudade de pedra*, agora de forma mais dramática. Os *enjambements* alongam os versos para estender o canto e, por sua vez, a vida do Poeta. Os detalhes dos elementos pequenos novamente são minuciosamente arrolados, como se o Poeta estivesse tentando *segurar com os olhos* o que está no espaço. O pranto demora, sempre indo além. Essa atitude é imperativa pelo fato de agir como um medicamento ruim. O *sentimento do contrário* é depositado agora na essência do verso: por mais amargor que ele possa ter, é a única forma de fazer curar a dor do Eu lírico. Por esse motivo, ele invade o terreno dos “sonhos frustrados”, passando por todos os espaços, inclusive pelas vagas, isto é, pelos becos de difícil acesso.

A (re)construção da cidade é feita de acordo com a sua dicção, gradativamente, através da “pedra nua e gasta”, dos “becos turvos” e da “rua torta”. Tais elementos, sempre pequenos, não ostentam grandiosidade arquitetônica; apenas mostram lugares que o Poeta

conhecera. Eles direcionam os afetos do Sujeito lírico rumo ao passado, enquanto “[...] a recordação põe em evidência mais do que o espaço urbano de Manaus, pois materializa para o poeta, e para o leitor, a imagem da ruína que monumentos e eu lírico testemunham. [...]” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 58). Dessa maneira, formam, metonimicamente, pontes com as lembranças da “ingaia infância” e aduzem a ação do tempo não apenas sobre os mesmos, como também sobre o próprio Poeta que “madura” o tédio.

No segundo quarteto, outra voz faz-se presente, intensificando a ação do tempo no “Noturno” de Bacellar. Trata-se do poema “A ingaia ciência”, de Carlos Drummond de Andrade. Leia-se o texto:

A madureza, essa terrível prenda  
que alguém nos dá, raptando-nos, com ela,  
todo sabor gratuito de oferenda  
sob a glacialidade de uma estela,

a madureza vê, posto que a venda  
interrompa a surpresa da janela,  
o círculo vazio, onde se estenda,  
e que o mundo converte numa cela.

A madureza sabe o preço exato  
dos amores, dos ócios, dos quebrantos,  
e nada pode contra sua ciência

e nem contra si mesma. O agudo olfato,  
o agudo olhar, a mão, livre de encantos,  
se destroem no sonho da existência.  
(ANDRADE, 2012, p. 18)

Drummond fala a respeito da “madureza”, situação que age sobre o homem diante dos eventos da vida. Conforme o tempo passa, o sujeito tende a envelhecer, passando por diversas experiências, cujas dores ou regozijos lhe trazem a abertura da consciência e, dessa forma, ele não apenas ganha o amadurecimento, mas também perde a inocência/infância (e, com ela, o retorno pleno aos estados e fatos anteriores à dádiva).

Se a madureza for pensada enquanto categoria transportada do poema de Drummond para o poema de Bacellar, chegar-se-á ao centro da dialética da poesia bacellariana. Com ela, não se pensam infância e velhice como pontos extremos de realidades temporais intocáveis, como passado e presente ou presente e futuro. De fato, a *madureza* de que fala Drummond é o que concentra as categorias temporais como cambiantes e simultâneas. Num plano sincrônico, a madureza apresenta os amores sempre como uma primeira vez e, com eles, a felicidade; num plano diacrônico, ela pode fazer o sujeito superar a dor do luto; amadurecendo, ele adquire resignação e resiliência. Como centro do paradoxo, ela faz dialogar os afetos. Sendo

assim, é necessário ter em mente que o *sentimento do contrário*, de Pirandello, trata de, antes do termo contrário, com a ideia de sentimento, ou seja, afetos. Relacionando Drummond e Pirandello, para iluminar Bacellar, a madureza drummondiana surge como a síntese da dialética dos tempos em *FB*, a recuperar toda a estrutura estruturante do humor: nesses termos, o velho pode rejuvenescer com a criança, e a criança pode ter a maturidade da velhice, dependendo da situação que estiver diante do Poeta.

Em “Noturnos do bairro dos Tocos”, essa voz que ecoa nos versos de Bacellar transcende as ruínas físicas de Manaus e desvela a ruína do Sujeito lírico. Na criação poética, as lembranças vazam pelo espaço urbano, indo em direção ao olhar do Poeta-narrador. Potencializadas, a memória de Manaus e a subjetividade que se externaliza em forma de “inquieta solidão que assiste e mora”, remontam a ação do progresso, que está diretamente ligada à ação do tempo, e apresentam ao leitor a decadência em alteridade (do Poeta e da cidade). A lírica de Bacellar “[...] reúne o eu e a imensidão cósmica (ou amazônica, dizemos) das coisas, vivendo intimidade e vastidão de um fluir e extasiar-se no instante poético. [...]” (CARVALHO, 2011, p. 128). Os troncos confundem-se com os muros, enquanto as raízes ainda resistem no solo cimentado. A resistência da natureza pode ser comparada à memória, num desejo se resgatar, ou, ao menos, de manter, o que resta no meio dos escombros. Chama-se a atenção para o encadeamento no verso “[...] *derrama um palor de lua morta* [...]”, em que os destaques em itálico desejam mostrar o arrastar cada vez mais alongado, conjugado à força das nasais sublinhadas. Ao final do verso, tem-se o arredondamento vocálico que produz a imagem lunar.

Ao fim, memória e angústia, agora convergidas e transformadas em outra imagem, sintetizam a projeção dos desejos e dos sonhos perdidos e imitam o trote coxo que soa nas consoantes dos últimos versos. A imagem do cavalo nada mais é que a encarnação do próprio homem que segue avante, a passo cerrado, não apenas pelos becos da velha cidade, mas pelos caminhos das velhas lembranças. Isso sugere que a face da criança, voltada para a imaginação, embora traga categorias negativas, não escapou ao poema. Apenas ficou para segundo plano, escondida. Suas formas de produzir magicamente imagens não foram perdidas e continuam a aparecer em “Noturno da Praça da Saudade”:

Os mortos bailam, sobre o soalho escampo,  
travestidos – ali bebe um chinês;  
e um cruzado, que sua sob o arnês,  
valsa co’a dama antiga em suave arranco.

Vão pelo tabuleiro preto e branco  
sem rainha, torre ou bispo, pois, em vez

das clássicas figuras do xadrez,  
é arlequim, colombina e pierrô manco.

O Cemitério da Saudade a cada  
um dos defuntos que ali se enterrou  
acorda na funérea mascarada.

Mas tornam – luz! som! flor que revicou!  
ao mofo, ao pó, à névoa fria, ao nada,  
quando os galos clarinam madrugada...  
(BACELLAR, 2011, p. 84)

O poema em questão possui talvez a maior riqueza imagética do conjunto dos “Três noturnos municipais”. Isso se dá pela ideia da dança, que retorna à poesia de Bacellar, agora não mais pela figura de uma bailarina viva, mas por bailarinos na forma de espectros, fantasmas. A cadência dos versos decassilábicos soleniza ironicamente o bailado dos mortos. Eles não se deslocam sobre o salão, mas sobre o “tabuleiro preto e branco”, como se a harmonia da música ensaiasse para eles a regência das funções que tinham em vida. É necessário lembrar que só quem participava dos grandes bailes eram pessoas de classe social alta. Nesse sentido, a imagem do noturno vem contrariar o luxo das festas em vida com a beleza dos mortos, que perdem sentido quando não mais exercem seu poder e status. Esse, porém, é o olhar irônico do Poeta; não dos mortos, que não param de dançar, revivendo prestígios passados.

Ao substituir a grandiosidade das “clássicas figuras do xadrez” pelas personagens da *Commedia dell'arte*, Bacellar usa de seu humor para desestabilizar a imagem fúnebre e torná-la carnavalesca. Numa primeira leitura, poder-se-ia pensar que o “pierrô manco” seria um símbolo de tristeza e melancolia, porém, o que se vê é um homem manco a dançar sem parecer se importar com seus descompassos. Observa-se que o que deveria ser um contexto macabro tem suas bases desestruturadas com o jogo de humor e ironia. O que se revela é a alegria da brincadeira sobre “funérea mascarada”; não a sisudez e o rigor para com o tratamento aos mortos. Tais elementos tornam-se um conjunto quando a metonímia “Cemitério da Saudade” é atingida pela “luz!” e pelo “som!”, os quais reagem contra os signos da morte. Apenas quando iluminados pelo símbolo da razão humana (sol) é que eles retornarão aos elementos que remetem à forma originária do barro (mofo e pó) e, por fim, à origem amorfa do caos, ou, ainda, a forma inicial do desejo do Poeta. Eles só ganharão vida de novo quando o Poeta assim o desejar, isto é, transformá-los novamente em imagens.

Na continuidade da análise, evocam-se as palavras de Renato Cordeiro Gomes a respeito da representação textual da cidade. Conforme o autor, “[o] texto é o relato sensível das formas de *ver* a cidade; não enquanto mera descrição física, mas como cidade simbólica

que *cruza* lugar e metáfora, produzindo uma *cartografia dinâmica*, tensão entre racionalidade geométrica e emaranhado de existências humanas” (GOMES, 2008, p. 24 – destaques meus). Semelhante atitude ocorre no texto de Bacellar no momento em que a cidade se abre como um *evento* para ser interpretado (lido), mostrando, além do espaço físico, a experiência da ruína que toca o Eu lírico, o qual a transforma a cada instante. O entrelaçamento entre a memória do lugar e a memória do Poeta-narrador ergue uma ruína que inicia a edificação da antiga Manaus e alcança a individualidade do Sujeito lírico.

A memória emotiva, aliada à memória da cidade, “[...] apresenta-se como resistência à dispersão do homem urbano nos compromissos da vida cotidiana que não deixa traços mnêmicos” (GOMES, 2008, p. 70). É pela repetição dos eventos nas falas dos poetas que eles tendem a marcar seus atos na cidade e a receber, em reflexo, as próprias marcas. Somente assim eles (sujeito e cidade) poderão se prolongar no espaço urbano em constante mudança. E, ainda, quando o quiser o Poeta de Bacellar, reorganizar os espaços de sua coleção da cidade. Por fim, segundo Renato Cordeiro Gomes,

[a] relação homóloga entre a cidade e a memória faz-se portanto pela redundância, pelo repetível, marca da Experiência, onde há repetição do que mais profundamente se esquece. Vivemos entre a impossibilidade de repetir o passado e a compulsão à repetição. Em contraste com a vivência (*Erlebnis*) isolada, o irrepitível e único, marca da vida e da cidade modernas, a memória esforça-se para recuperar a cidade evanescente e repete os símbolos do que foi rejeitado, esquecido. [...] (GOMES, 2008, p. 46-7)

É nessa impossibilidade que o leitor se depara com a nostalgia, o estado melancólico causado pela falta de algo. O que falta são partes de si, pois o próprio Poeta foi fragmentado na experiência urbana. Essa fragmentação é percebida pela edificação da paisagem de Manaus e seus respectivos espaços e movimentos internos: o texto faz-se de maneira recortada, e a memória nostálgica lança imagens que encontram a ruína física e finalizam o laço entre o material e o emocional. Entrelaçadas, as imagens conseguem aliar tanto a memória da infância quanto a memória da velhice, sendo o Poeta-narrador de *FB* o eixo entre ambas. É por meio do olhar do Poeta que elas são designadas, assim como a elas é configurado o significado dialético. A visão do Poeta irá não somente territorializar como desterritorializar a coleção dos afetos da cidade, até que ela chegue ao seu estado final de ruína viva, produtora de mais fantasmas.

## 5. ARESTA DE UM TEMPO DE POESIA

Desde o primeiro momento desta pesquisa, declarou-se a diferença do processo cartográfico sobre a matéria do espaço e do tempo. O conceito extrapola as categorias convencionais para tratar de uma viagem, por assim dizer, “fora do tempo”, do eixo de ação cronológica fixo. Nessa forma de viagem proposta por Luiz Bacellar, sempre errante, retroceder e circular são atitudes recorrentes, pois o cartógrafo está diante de um evento em andamento perpétuo. Tal é a dificuldade de tratar *FB* como um território afetivo a ser analisado. Se, para Octávio Paz (1982), o ritmo do tempo coloca os signos em rotação, considerar a existência de mais de um tempo como formadora de outros tempos é dobrar a noção do teórico mexicano para compreender o que por ele já foi expresso pela ideia de que o mundo é um poema, e que o poema é um ritmo somado a seus símbolos. Pela sua proposta, o mundo é um jogo que forma uma cadência. Nesse sentido, se o mundo é um símbolo territorializado pelo Poeta de *FB*, o mesmo mundo é um ritmo; o mesmo mundo é música.

O princípio da pesquisa precisa, assim, segmentar os grupos musicais para que se tornem escopos de análise. O princípio-base foi considerar *FB* como uma epopeia de composição, tal como Wolfgang Kayser aponta em relação a *A divina comédia*: “[...] O princípio de composição é a seriação de numerosos pormenores, de numerosas personagens e acontecimentos, todos dotados de «valor local». É lícito ver nisto a característica de um género que recebe do espaço a sua estrutura. Esta nunca será tão firme como aquela em que um evento se torna estrato de suporte. [...]” (1968, p. 258). Isso quer dizer que a canção entoada pelo Poeta de *FB* é a estrutura estruturante, para lembrar as palavras de Eyben (2009), de todo o livro, do qual irradiam pontes “musicais” para outras áreas, que magicamente – poder-se-ia dizer – ganham autonomia. Essas áreas foram compreendidas como instâncias-território do que se convencionou chamar de *A coleção dos afetos*, pela leitura de Walter Benjamin sobre o primado da coleção e pela leitura da poesia sobre o primado afetivo colecionado cuidadosamente por Luiz Bacellar.

A condução do Poeta no livro segue o humor da “módula toada” pela viagem de um barquinho que, a um só golpe de imagem, retrata a travessia dos objetos, a travessia autoral, espacial e artística. Por entre afetos ora singulares, ora ambíguos, no encontro dos tempos, nasce a ideia da nostalgia como o mais forte afeto de *FB*. Ela não deixa de ser, como fora dito, uma espécie de saudade. Segundo Samuel de Jesus, a saudade é o “[...] [o]bjeto passado que está lá de novo, reaparecendo no próprio momento de sua recomposição, e cuja lembrança ou vontade de retorno encontra lugar num tempo indefinido e nos mantém então, por sua

duração, num tempo fora-do-tempo. [...]” (JESUS, 2015, p. 243). O reaparecimento constante do objeto do desejo coloca a saudade como a evocadora dos afetos que são convertidos pelo Poeta em imagens. Essas por sua vez, alimentam os espaços da coleção imaginada pela memória. Esses espaços da coleção afetiva emergem da dicção poética do Poeta-narrador que, quanto mais canta o seu canto, mais se traduz em lirismo.

Ao assumir uma postura de colecionador, o Poeta de *FB* transforma-se num demiurgo, muitas vezes irônico, no interior do livro. Sua forma de organização lógica, porém, não retira a beleza da criança que sabe olhar com olhos que *reparam* o seu mundo. Para acompanhar o paradoxo das personas e do tempo, compreende-se que o Poeta-narrador é um malabarista lúdico-poético a manusear os objetos, ou, ainda, um ironista apaixonado a cantar as ruínas de suas ruas. Independente de qual faceta impere em seu trajeto, sempre “[...] com ar de magia / sai o canto do cantor [...]”, o que sugere que a noção da dialética sempre esteve no plano interior do Poeta, isto é, na forma de expressão.

O que se aprende com *FB* é o que o Poeta ensina: sentir a saudade com o “gosto agridoce”. Nessa fórmula frutal, por assim dizer, sempre houve a poesia como colecionadora de todos os termos, independentemente de serem positivos ou negativos. Antes de termos lexicais, sempre foram demonstrações de afetos: as amoras que o Poeta oferece ao início do livro são histórias, casos, brincadeiras, enfim, afetos. Essa é a mais bonita forma de herança que ele pode ofertar ao leitor com quem tanto conversa. Apresentar saudades é o mesmo que compartilhar memórias. É a forma de não cair no esquecimento.

## 6. REFERÊNCIAS

### REFERÊNCIAS DE LUIZ BACELLAR:

BACELLAR, Luiz. *Fruita de barro*. 9. ed. Editora Valer: Manaus, 2011.

\_\_\_\_\_. *Quarteto*: obra reunida. Organização de Tenório Telles. Manaus, valer, 1998.

### FORTUNA CRÍTICA CONSULTADA:

ALBUQUERQUE, Gabriel. Brasil, Brasis: insulamento e produção literária no Amazonas. In: (Org.). RIOS, Otávio. *O Amazonas deságua no Tejo*: ensaios literários. Manaus: UEA Edições, 2009.

\_\_\_\_\_. *Tradição e memória: a poesia de Luiz Bacellar em três movimentos*. São Paulo, 1997. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

GRAÇA, Antônio Paulo. “Antiapresentação para Fruita de barro”. In: BACELLAR, Luiz. *Quarteto*: obra reunida. Organização de Tenório Telles. Manaus, valer, 1998.

KRÜGER, Marcos Frederico. *A sensibilidade dos punhais*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2011.

MRQ, Mauri; PINTO, Zemaria. *Lira da madrugada*: 60 anos do Clube da Madrugada. Manaus: Coreli e Jiquitaia, 2014.

PINTO, Zemaria. “Luiz Bacellar além da poesia”. In: *Ensaio ligeiros*. Manaus: Governo do Estado do Amazonas – Secretaria de Estado de Cultura, 2014.

SOUZA, Márcio. “Vozes da depressão”. In: *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. 3. ed. Manaus: Valer, 2010.

### REFERÊNCIAS TEÓRICAS:

AGUIAR, José Vicente de Souza. *Manaus*: praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60. Manaus: Editora Valer, 2002.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Trad. de Cristiano Martins. 8. ed. Editora Itatiaia: Belo Horizonte, 2006.

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. “Cartografar é habitar um território existencial”. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.). *Pistas do método cartográfico*: pesquisas-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.

ALMADA, Carlos. “O conceito de variação em desenvolvimento no primeiro movimento da sonata para piano OP.2/1, de Beethoven”. *Revista Música Hodie*. Vol. 8, nº2, 2008, p. 83-94.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BANDEIRA, Manuel. *Testamento de Pasárgada*: antologia poética. Organização de Ivan Junqueira. 3. ed. São Paulo: Global, 2014.
- BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. “Cartografar é acompanhar processos”. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.). *Pistas do método cartográfico*: pesquisas-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BENJAMIN, Walter. “Alegoria e drama barroco”. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. Trad. de Celeste H.M. Ribeiro de Souza et al. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Livros infantis antigos e esquecidos”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Oras Escolhidas Vol. I)
- \_\_\_\_\_. O colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- \_\_\_\_\_. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Oras Escolhidas Vol. I)
- BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Trad. de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BERARDINELLI, Cleonice. “Os excursos do poeta n’*Os lusíadas*”. In: BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. Disponível em: [http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem\\_17.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_17.html). Acesso em 08 de Janeiro de 2012.
- BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. Manaus: Editora Valer, 2012.
- BLOM, Philipp. *Ter e manter*: uma história íntima de colecionadores e coleções. Trad. de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*: os livros e a escola do tempo. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad. de Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CAEIRO, Alberto. O guardador de rebanhos. In: PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caetano*. (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor). 10ª ed. Lisboa: Ática, 1993.

CAIMI, Claudia. “Conhecimento e imagem em Walter Benjamin: a experiência da infância”. In: BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas; SCHMIDT, Rita Terezinha. (Orgs.). *Fazeres indisciplinados: estudos de literatura comparada*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

CALABRESE, Omar. *Como se lê uma obra de arte*. Trad. de António Maia Rocha. Edições 70: Lisboa, 1993.

CANDIDO, Antonio. “Romantismo, negatividade, modernidade”. In: CANDIDO, Antonio. *O albatroz e o chinês*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. de Vera da Costa e Silva e outros. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: dialogismo e construção do sentido*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. Org. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto, s/d.

\_\_\_\_\_. *Para tão longo amor tão curta vida: sonetos e outras rimas*. São Paulo: FTD, 1998. (Coleção grandes leituras)

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Bento Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. *O que é filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992. (Coleção TRANS)

DIAS, Gonçalves; AZEVEDO, Álvares de; ALVES, Castro. *Poesia romântica*. Manaus: Editora Valer, 2010.

DIONÍNIO DE HALICARNASSO. *Tratado de imitação*. Tradução, introdução e notas por Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC/Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

EYBEN, Piero. “Da herança do outro na narrativa homérica”. In: *Revista Aletria*. Vol. 19, nº 3, Jul.-Dez. 2009. p. 115-127.

FER, Briony; BATCHELOR, David; WOOD, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo: a arte no entre-guerras*. Trad. de Cristina Fino. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Trad. de Marco Antonio Casanova. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

GAMA, Sebastião da. “Soneto do guarda-chuva”. Disponível em: <http://poemasgamavirtual.blogspot.com.br/2014/11/soneto-do-guarda-chuva.html>. Acesso em 20 de julho de 2015.

GONÇALVES, Elsa (Org.). *A lírica galego-portuguesa: textos escolhidos*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1983.

HANCIAU, Nubia Jacques. “Entre-lugar”. FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFJF; EdUFF, 2010.

HUIZINGA, Hans. *Homo ludens*. Trad. de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985. (Coleção Arte & Comunicação)

\_\_\_\_\_. *Teoria e política da ironia*. Trad. de Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

HYUSSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014. (Coleção ArteFíssil)

ISAACS, Alan; MARTIS, Elizabeth. *Dicionário de música*. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

JESUS, Samuel. *Saudade: da poesia medieval à fotografia contemporânea, o percurso de um sentimento ambíguo*. Trad. de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

JORNAL DO COMMERCIO. Aparecida: o primeiro bairro industrial. *Jornal do Commercio*, Manaus, 24 out. 2010. Cidades, L1.

KASTRUP, Virgínia; BARROS, Regina Benevides de. “Movimentos-funções do dispositivo na prática da cartografia”. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. (Orgs.). *Pistas do método cartográfico: pesquisas-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Trad. de Paulo Quintela. 4. ed. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1968.

LAPA, Rodrigues. *Lições de literatura portuguesa: época medieval*. 7. ed. Coimbra: Coimbra Editora, 1970.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. De Bernardo Leitão [et al.]. 5 ed. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003.

LOURENÇO, Eduardo. *Poesia e metafísica: Camões, Antero e Pessoa*. Sá da Costa Editora: Lisboa, 1983.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance I: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34; Duas cidades, 2007.

MACIEL, Maria Esther. *As ironias da ordem: coleções, inventários e enciclopédias ficcionais*. Belo Horizonte: Editora UFMF, 2009.

\_\_\_\_\_. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MESQUITA, Otoni. *Manaus: história e arquitetura (1852-1910)*. 3. ed. Manaus: Valer; Prefeitura de Manaus; Uninorte, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MORAES, Eliana Robert. “A vida dos simulacros”. In: MORAES, Eliana Robert. *O corpo impossível: da decomposição da figura humana – de Lautrémont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PAGEAUX, Daniel-Henri. Da imagem cultural ao imaginário. In: BRUNEL, Pierre & CHEVREL, Yves (org.). *Compêndio de Literatura Comparada*. Trad. de Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Trad. de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

PEDROSA, Célia. “Traços da memória na poesia brasileira contemporânea”. PEDROSA, Célia. In: (Orgs.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego por Bernardo Soares*. (Recolha e transcrição dos textos de Maria Aliete Galhoz e Teresa Sobral Cunha. Prefácio e Organização de Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*. (Textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho). Lisboa: Ática, 1966.

\_\_\_\_\_. *Pessoa inédito*. (Orientação, coordenação e prefácio de Teresa Rita Lopes). Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

\_\_\_\_\_. *Poemas Completos de Alberto Caeiro*. (Recolha, transcrição e notas de Teresa Sobral Cunha). Lisboa: Presença, 1994.

\_\_\_\_\_. *Poemas de Alberto Caeiro*. (Nota explicativa e notas de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor). 10. ed. Lisboa: Ática, 1993.

PIRANRELLO, Luigi. *O humorismo*. Trad. de Dion Davi Macedo. São Paulo: Experimento, 1996.

PLATÃO. *A república*. Trad. de Carlos Alberto Nuns. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

RICŒUR, Paul. *A história, a memória, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Unicamp, 2008.

\_\_\_\_\_. *A metáfora viva*. Trad. de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

RILKE, Rainer Maria. *Poemas e cartas a um jovem poeta*. Trad. de Geir Campos e Fernando Jorge. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

\_\_\_\_\_. Spanische Tänzerin. Disponível em: <http://rainer-maria-rilke.de/080062taenzerin.html>. Acesso em 16 de novembro de 2014.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e melancolia: a forma shandiana em Sterne, Diderot, Xavier de Maistre, Almeida Garret e Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALTARELLI, Thiago. Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, vol. 19, n. Especial, p. 251-264, jul./dez., 2009.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português: etimológico, prosódico, histórico, geográfico, mitológico, biográfico, etc.* 12. ed. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1934.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Coisas e anjos de Rilke, de Augusto de Campos. *Revista USP*. São Paulo, n° 54, p. 170-177, junho/agosto, Perspectiva, 2001.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução e notas de Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2014.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VILLON, François. *Poesias de François Villon*. Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1986.

## 7. ANEXO: ENTREVISTA COM ASTRID CABRAL<sup>27</sup>

**Fadul Moura:** Para abertura da nossa pequena conversa, Astrid, gostaria de saber como foi o início da experiência com poesia. O que foi decisivo em sua trajetória para você começar a escrever?

**Astrid Cabral:** Eu tinha 6 anos e era semi-interna no Colégio das Dorotéias em Manaus. As freiras me entregavam poemas a serem decorados para as festas religiosas. E eu achava divertido modificá-los. Trocava palavras por outras que me pareciam mais bonitas.

Depois aos 11, preparando-me para o exame de admissão ao ginásio, havia o dever da composição escolar diária, que para mim virou puro prazer, ocasião de experimentar os gêneros lírico, narrativo e didático.

Eu me iniciei na prosa lírica, publicando algumas crônicas no Jornal do Comércio em Manaus e na revista da Denise Cabral dos Anjos. Poemas, comecei a rabiscar aos 12, mas rasgava. Achava que as exigências formais da poesia não se coadunavam comigo. Só quando descobri a liberdade do verso livre modernista é que saí da toca. Quando declamava em alguma festa, dizia poemas meus como sendo de autor anônimo.

Penso que o apoio dos meus avós, ambos professores, foi decisivo. Também a minha participação precoce na SAEL (Sociedade Amazonense de Estudos Literários) contribuiu bastante. Na Sael eu era uma das 3 meninas que conviviam com rapazes seis a oito anos mais velhos. A gente estudava autores consagrados e apresentava, após o término das aulas, resumo sobre a vida e obra deles, numa sala emprestada do Instituto de Educação.

**Fadul Moura:** Ao pensar na escritura de sua obra, há um projeto temático ou algum eixo que delineie um andamento de um livro para o outro? Ou eles são pensados de maneira isolada?

**Astrid Cabral:** Não há um eixo temático constante na elaboração de meus livros. Vivo um processo poético onde veios diversos despontam simultâneos. Vou guardando os poemas afins, reunindo-os em pastas independentes. Posteriormente é que cada uma dessas pastas vira livro. Porém, no processo criativo, um projeto pode se insinuar de repente. Assim surgem séries de composições que já apresentam vínculo entre si, mas nada impede que isso seja rompido e intercalado por poemas de outra natureza.

---

<sup>27</sup> Entrevista realizada por e-mail, em 31 de março de 2015.

Em "Ponto de cruz", livro de minha estreia em versos, despontam vários veios. No entanto as obras posteriores sempre se distinguem por um projeto coerente, uma unidade temática estabelecida após o surgimento dos poemas.

**Fadul Moura:** Em palestra ministrada no evento de comemoração aos 60 anos do Clube da Madrugada, na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), você comentou que seu primeiro contato com o Clube foi ainda no momento em que era uma criança... Como você se viu em relação ao Clube? Houve, em algum momento, seja na juventude, seja agora, algum sentimento de pertencimento ao grupo?

**Astrid Cabral:** Digo isso porque o Clube da Madrugada representou uma convergência de grupos e grêmios literários pré-existentes, e grande parte dos meus amigos da Sael estavam à frente do movimento (Jorge Tufic, Alencar e Silva, Marco Aurélio Araújo, José Cidade e outros). Bom, se você ler as orelhas do meu "Intramuros" encontrará um importante depoimento feito pelo Elson Farias sobre a minha vinculação com o grupo, mais de forte afinidade interior que de aparente convivência. Os costumes patriarcais não permitiam a uma moça noitadas nem madrugadas, mas todos os rapazes do clube tinham permissão para entrar na casa de meus avós, onde eu morava.

Acho que já me iniciei na literatura dentro da estética modernista proposta pelo grupo, valorizando o regional. Bacellar, Tufic e Alencar começaram ainda dentro dos pressupostos parnasiano-simbolistas e foram se transformando. Sempre me senti como pertencendo a esse grupo, constituído de amigos que me valorizavam e com os quais não faltava conversa. Mesmo de longe, já estudando no Rio, publiquei alguns textos no jornal do Clube e mantive correspondência com o Guimarães de Paula.

**Fadul Moura:** Agradeço pela referência do professor Renan Freitas Pinto. Como conheceu Luiz Bacellar?

**Astrid Cabral:** Conheci Bacellar fora da Sael. Apaixonado pela música clássica, era assíduo frequentador da casa do Professor Freitas Pinto, pai da madrinha Elza, prima de minha mãe. Aos sábados e domingos ele reunia jovens e rolava um papo de muito interesse, porque tio Neném, assim chamado na família, além de professor de inglês e dentista, era também poeta.

**Fadul Moura:** Em outro momento, você comentou que Bacellar fizera uma “confissão” sobre o livro *Frauta de barro*. Você poderia falar a respeito disso uma vez mais?

**Astrid Cabral:** O que Bacellar me confidenciou é que sua famosa série dos sonetos de bolso fora inspirada pelo soneto do guarda-chuva do poeta português Sebastião da Gama. Nessa ocasião ele o recitou com aquela incrível memória que o distinguia e era alicerce de sua vasta cultura literária e linguística.

**Fadul Moura:** Ler alguns de seus poemas sobre Manaus acaba por lembrar um pouco a poesia de *Frauta de barro*, de Luiz Bacellar. Você considera que sua poesia poderia possuir algo semelhante ou, ainda, esteve sob influência da obra de Bacellar, conscientemente?

**Astrid Cabral:** Sempre procurei me emancipar de influências, mas sei que elas ocorrem independentemente de nossos propósitos, não fosse o inconsciente um arquivo poderoso e atuante a reger nossas emoções e memórias.

Por outro lado, penso que a decadência da Manaus, após o apogeu da borracha, era fenômeno que atingia a todos os seus habitantes, nostálgicos de um tempo luminoso e festivo. Cresci estudando e lendo à luz de candeeiro Aladim, daí meu poema "Noites de Manaus 1950", e lembrando os mais velhos a falarem na ironia de Manaus como pioneira na instalação de rede elétrica nas cidades do país.

**Fadul Moura:** É sabido que há o conhecimento de sua obra fora do país (na França e nos Estados Unidos, por exemplo). No interior do país, porém, os leitores que acompanham sua trajetória estão concentrados no Amazonas e, ainda, no Rio de Janeiro e em Minas Gerais. Como você avalia a repercussão não apenas da sua poesia, mas também a poesia de outros poetas do Amazonas? Quais foram e são as dificuldades enfrentadas por um poeta nos dias de hoje?

**Astrid Cabral:** Sua última pergunta me remete à declaração que já fiz sobre o arquipélago cultural que é a sociedade brasileira, no que diz respeito à literatura.

Se o futebol, o samba e nossa música popular se expandem, divulgadas através de todas as mídias modernas, o mesmo não acontece com a cultura de elite. E a poesia, especialmente, desenvolve uma linguagem mais sofisticada e sintética. Esta requer uma educação de alto nível, coisa de que somos muito carentes. Nosso ensino é de baixíssima

qualidade, os jornais cortaram os suplementos literários, a televisão não se abre para os autores em geral. Só a comercialização através dos agentes pagos é que rompe alguns muros de silêncio.

Além disso, vivemos a era visual que suplantou a verbal. Os romances são lidos a reboque dos filmes homônimos. Há também a política das editoras que prestigiam o livro estrangeiro e, infelizmente, para muita gente o que vem de fora é superior. O velho complexo colonialista ainda não foi extirpado. Lembro-me de gente se negando a assistir a bons filmes nacionais, hipnotizada pelas bombásticas películas americanas. Isso já mudou um pouco.

Acho que os poetas do Amazonas são desconhecidos no resto do país, mas que fenômeno equivalente ocorre nos outros estados da federação. As edições estaduais não costumam circular fora do ambiente regional. A divulgação é sempre feita graças ao esforço individual de cada autor, que vai distribuindo seus produtos homeopaticamente pelo correio, numa amistosa rede de relações.

Pagamos o alto preço do gigantismo territorial.

Caso não tenha esclarecido suas dúvidas, que passe à pergunta 8.

Com o meu afetuoso abraço.

Astrid