

(inédito: mas pouco original)

LUIZ BACELLAR

O vento esculpe em nuvens pela tarde
de alvos castelos solitários cumes.
Só tu, ó luz puríssima, resumes
a nódoa antiga que ao meu peito invade.

Chegada a Noite, que no jamais alard
os anões que tive ou os cumes
que despertei entre nevados nubes
quando em rosadas tetas se persuade.

Se entre sonhos te vejo e te descubro
graças ocultas que eu, cego, não via
antes que maio chegue e finde outubro.

Já que o louro murchou na tua fronte
deixa-a, deixa-a ficar como esquecida
e lembra-te da hora da partida
cada vez mais propinqua do horizonte

Não tentes escalar o Etereo Monte,
relembra-te da Ajuda prometida
que, por bem de também ser consentida,
deixa dormir a tua lingua insonte.

Erque o Canto Espiritual mais alto agora
e vê como amanece sem demora
quase sem madrugada de pernelo.

Deixa que te embaralhem as palavras
que só o Amor Divino em tuas lavras
te revelou o seu mais puro veio.

(esta composição é dedicada aos editores
da página dominical da União Brasileira
de Escritores, do Amazonas)

Manaus - Julho - 1968

"VOZES"

As vozes são e pãta que antais
e le...
cristais de arpejo, algúas revoadas
que aos nevoentes ventos aclarais
murmúrios e sussurros bamburrais...
fontes carpindo ao sopro das nortadas...

LUIZ BACELLAR

harmonias da fe e da verdade
vinde e... purificai-me o coração!"

SANTOS CHOACAO

Qual se sendo ser...
Pelo repto...

ALLISON LEÃO & MARIANA VIEIRA
ORGANIZAÇÃO

Havrá junção estelar de sete
Por todo esse tropel de heróis membrados.
Que se o... com granitos esculidos
E com silmas de prata ritualizante

A angústia em cada herói faz-se infâmia.
Porque, a querer brudar, reptais... solta.
Se partido de dor... porém não grita:

Somente deixa, extático e sembro.
Destilhe da cúspide mais alto
A silenciosa lantima de um rio

(Do plôquette "Nossos Irmãos: Os Poetas de La
América" de Luiz Bacellar)

2 SONETOS DE LUIZ BACELLAR

En vido, luz, sol, flor, relva, vento
que sopra em minha luca passagem;
em dourada moldura es a roupagem
do espelho claro do arrebatamento.

O líbil sem do máico instrumento
de musicas longinquis em mensagem;
na vela de meu barco a doce aragem
que leva às praias do Deslumbramento.

que inímitas decuras me promete,

Um vinho alegre, louco e bulicoso

SEGUNDA OFICINA

laboratório editorial

"As luzes das barcaças sonham vent
quando em águas propicias e serenas
no cansado ancorar brilham pequen
em almas lucilares cismarentas...

rio e a noite expandem seus lamento
e os mastros tristes são candeeiros
de olheiras saudáveis e de penas
segunda macilento barlavento.

As águas encrespadas pela brisa
gravam na praia úmida do pranto
das orfãs de alojados o seu canto

Gregoriano canto que, em precisa
cadência, vai ecoando em cada pra

NOTA
VES...
z bace

Com seu letô de brumas
pedra,

Sôbro a cambrala fina
nisa de noblina,

o-iris em gravata
lado am nó singelo

(Um plátano, sôbro a prat
de água tranqüila do lago
se debruça só por vê-lo).

Ele leva sôbro os ombros
a cachoeira do lago
(cachecol à moda russa)
levemente debruada
de finos raios de sol.

Vai o poeta
a caminhar pelas serras

(pelos montes friorentos
mal se espregulça a manha

com seu pull-over cinzent
(feito com a lâ das colina

com seus sapatos de musgo
(camurça verde dos muros)

com seu chapéu de abas la
(grande cúmulus escuro.)

Mas algo ainda lhe falta
para a elegância completa

subito pára, se curva

num gesto sóbrio e perfei



SUÍTE CRÍTICA

ESTUDOS SOBRE A POESIA
DE LUIZ BACELLAR

SEGUNDA OFICINA

laboratório editorial



Wilson Miranda Lima
Governador do Estado do Amazonas

Secretaria de
**Desenvolvimento
Econômico, Ciência,
Tecnologia e Inovação**

Serafim Fernandes Corrêa
Secretário de Estado de Desenvolvimento Econômico,
Ciência, Tecnologia e Inovação - SEDECTI



Márcia Perales Mendes Silva
Diretora-Presidente da Fundação de Amparo
à Pesquisa do Estado do Amazonas



Esta obra foi financiada pelo governo do Estado do Amazonas com recursos da
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM

Esta obra foi parcialmente financiada por recursos da CAPES-PROCAD-Amazônia.

Nepan Editora
Projeto gráfico

Marcelo Alves Ishii
Karen Cordeiro
Diagramação

Karen Cordeiro
Capa

SEGUNDA OFICINA
laboratório editorial



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

23-171143

CDD-B869.1

Suíte crítica: estudos sobre a poesia de Luiz Bacellar /
organização Allison Leão, Mariana Vieira. – 2ª edição,
Manaus, AM: Segunda Oficina Laboratório Editorial, 2023.

274 p.

Inclui referências bibliográficas.

ISBN: 978-65-00-79729-9

1. Bacellar, Luiz, 1928-2012 2. Poesia brasileira -
História e crítica 3. Poesia - Crítica e interpretação
I. Leão, Allison. II. Vieira, Mariana.

Índices para catálogo sistemático:

1. Poesia : Crítica e interpretação : Literatura brasileira B869.1

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

SUÍTE CRÍTICA

ESTUDOS SOBRE A POESIA
DE LUIZ BACELLAR

ALLISON LEÃO & MARIANA VIERA
ORGANIZAÇÃO

SEGUNDA OFICINA
laboratório editorial

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

André Luiz Nunes Zogahib

Reitor

Kátia do Nascimento Couceiro

Vice-reitora

Segunda Oficina Laboratório Editorial

Allison Leão

Editor

Luciane Páscoa

Editora Executiva

Karen Cordeiro

Produtora Editorial

Alberto Dantas (UFMA)

Augusto Rodrigues da Silva Junior (UnB)

José Magalhães (UFU)

Pablo Sotuyo Blanco (UFBA)

Paulo Kühn (Unicamp)

Sheila Vieira de Camargo Grillo (USP)

Conselho Consultivo

Alberto José Vieira Pacheco (UNL-PT)

Ana Guiomar Rego Souza (UFG)

Diósnió Machado Neto (USP)

Fabio Vergara Cerqueira (UFPe1)

José Geraldo Grillo (UNIFESP)

Lenita Waldige Mendes Nogueira (Unicamp)

Luis Claudio Costa (UERJ)

Marcos da Cunha Lopes Virmond (Unicamp)

Maria José Spiteri Tavolaro Passos (Unicsul)

Mozart Bonazzi da Costa (PUC-SP)

Paulo Cardoso Maciel (UFOP)

Comitê Científico

Segunda Oficina Laboratório Editorial

A Segunda Oficina Laboratório Editorial é um núcleo de produção editorial ligado ao Grupo de Estudos Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura (MemoCult) e ao Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA-UEA) que se dedica a divulgar a produção científica e artística do PPGLA, resgatar fontes históricas reinserindo-as na circulação contemporânea e ainda colaborar com o campo editorial no Amazonas.

<https://ppgla.uea.edu.br/segunda-oficina/>

SUMÁRIO

Nota introdutória	9
Lembrança de uma tarde Gabriel Arcanjo Albuquerque	13
Entrevista com Luiz Bacellar Em Manaus, 25 de janeiro de 1997.	15
Transculturação e Marginalidade em <i>Frauta de Barro</i>: uma resposta entre a tradição e a modernidade	35
Alexandre da Silva Pimentel	
Reedição, repetição e diferença em <i>Frauta de barro</i>	53
Allison Leão	
Macacos não de Nikko: haicais contestadores em <i>Borboletas de fogo</i>, de Luiz Bacellar	74
Cacio José Ferreira	
Do arquivo híbrido: artes visuais e música em <i>Frauta de Barro</i>	87
Fadul Moura	
Allison Leão	
As armas da contradição: imagens do paradoxo em Luiz Bacellar	110
Fadul Moura	

A ética da ausência e as vozes impossíveis em “Balada da Rua da Conceição”	132
Jamerson Eduardo Reis Silva	
Processo de criação e gênese imaterial da poesia de Luiz Bacellar	152
Luana Aguiar Moreira	
Allison Leão	
O diálogo entre as artes visuais e o livro <i>Crisântemo de Cem Pétalas</i> de Luiz Bacellar e Roberto Evangelista	166
Luciane Páscoa	
Rômulo Nascimento	
Feminino e masculino representados como elementos eróticos nos poemas frutais em <i>Sol de Feira</i>	197
Monique Emanuelle Oliveira de Queiroz	
Invisível lira: música e estrutura musical de pensamento em <i>Frauta de barro</i>	217
Valquíria Luna Arce Lima	
Antologia lírico-trovadoresca da Póvoa de Manaus: uma re/leitura de <i>Frauta de barro</i>	230
Zemaria Pinto	
Poesia Sol	258
Marcos Frederico Krüger	
Sobre as autoras, autores, organizadora e organizador	267

Nota introdutória

Este livro reúne textos a respeito da obra de Luiz Bacellar (1928-2012).

Por si, esse já seria um acontecimento marcante. Pois, em que pese a qualidade de sua poesia ante o quadro brasileiro da segunda metade do séc. XX e ser o poeta figura incontornável do movimento mais significativo da cultura amazonense nesse século, este é o primeiro volume crítico que se ocupa em reunir vários pontos de vista sobre essa lavra.

De fato, ao longo das décadas em que Bacellar atuou seu reconhecimento local se estabeleceu por meio do circuito de opiniões que prevaleceu durante o período no Amazonas, formado sobretudo pela crítica proveniente de pares do campo artístico. Essa esfera da crítica tem papel importante no cenário local, e no caso de Bacellar os primeiros traços destacáveis de sua obra foram levantados na vigência dessa prática. É o caso, por exemplo, do destaque que Luiz Ruas deu ao aspecto musical da poesia bacelariana na oportunidade do lançamento de *Quatro movimentos*. Sem dúvida, aquelas gerações de críticos nos ensinaram que os lampejos da intuição são uma força a ser respeitada. Entretanto, a dispersão e certa casualidade que caracterizam essa crítica fez adormecer o olhar mais detalhado próprio de leituras verticais e sistemáticas.

Uma mudança substancial na cena crítica amazonense começou a se construir com o aparecimento de críticos cuja atuação se dava a partir da universidade. Não à toa, o primeiro texto com claro método a analisar a poesia de Bacellar é o ensaio que Marcos Frederico Krüger publicou em 1975 por ocasião da 1ª edição de *Sol de feira*. A fim de homenagear essa memória, con-

vidamos o ensaísta a republicar esse importante texto, e a ele agradecemos por ter aceitado.

A crítica engendrada no contexto universitário se constituiu inicialmente por nomes emblemáticos como os de Marcos Frederico, Paulo Graça e Socorro Santiago – para citar apenas alguns que ampliaram a compreensão da poesia de Bacellar, devendo também ser mencionado (em outro ambiente de atuação) o trabalho de Márcio Souza no fim da década de 1970. Mas foi com o surgimento dos programas de pós-graduação da UFAM e da UEA nas áreas de Letras e Artes (2010 e 2011, respectivamente) que esse campo da crítica ganhou corpo. O amadurecimento das pesquisas especializadas fruto dessa primeira década dos cursos de mestrado de ambas as instituições tem gerado uma expansão em largura e altura do tratamento de temas e problemas da literatura e cultura amazonenses. É precisamente o que ocorre com a instigante obra de Bacellar, cujo interesse entre jovens pesquisadores tem se ramificado e consolidado.

Após uma década da morte de Luiz Bacellar, este livro pretende ser um testemunho deste momento em que a crítica renova seus instrumentos e seus olhares a respeito de sua obra. Assim, esperamos entregar aqui um registro da multiplicidade de perspectivas advindas das pesquisas mais recentes. São abordagens diversas, que vão da crítica genética aos estudos iconológicos, dos estudos interdisciplinares à crítica de símbolos, entre outras abordagens. Essa diversidade epistemológica acompanha a variedade de temas tratados no volume.

De modo geral, os trabalhos aqui reunidos nasceram no universo da pesquisa acadêmica: são resultantes de estudos de mestrado, iniciação científica, monografias de conclusão de curso, projetos de pesquisa docente. Por isso, nota-se na coletânea a rica troca entre gerações de professores e alunos. Assinalamos também que se trata de uma recolha, pois quase todos os textos foram publicados em outros ambientes editoriais, sendo esta a primeira vez em que se reúnem em torno da temática que têm em comum.

Nesse ambiente, não prevalece o enunciado categórico, mas a experimentação de ideias. É assim que sugerimos a leitura do livro, como o reconhecimento de um território de experimentações. É assim que a obra de Bacellar merece ser lida, na sua riqueza de possibilidades, entre os vários temas e títulos de sua produção poética.

Restam duas observações. Primeiramente, o destaque para um texto que significa um verdadeiro achado. Trata-se de uma entrevista até então inédita, realizada por Gabriel Albuquerque nos anos 1990, quando elaborava uma dissertação sobre a poesia de Bacellar. Sem dúvida, um precioso testemunho que adormecia em estado de arquivo e que agora desperta. E para honrar a voz que ressurgiu do arquivo, optamos inverter o procedimento comum e abrir a sequência de textos com a entrevista.

Por fim, a importância do financiamento à pesquisa e à divulgação científica. Muitos trabalhos aqui reunidos foram elaborados com apoio de agências de fomento, com bolsas e auxílios à pesquisa. E mesmo esta publicação decorre do suporte dado pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Amazonas (Fapeam) por meio do Programa Institucional de Apoio à Pós-graduação Stricto Sensu (Posgrad-Fapeam/2019), Resolução n. 003/2019, auxílio diretamente repassado ao Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da UEA. A obra foi também parcialmente financiada por recursos da CAPES-PROCAD-AMAZÔNIA.

Manaus, setembro de 2023.

Allison Leão

Mariana Vieira

Lembrança de uma tarde

Gabriel Arcanjo Albuquerque

Em dezembro de 1996, perto de concluir o capítulo final da dissertação sobre a poesia de Luiz Bacellar, defendida na Universidade de São Paulo em 1997, tive a ideia de telefonar para o poeta Aníbal Beça, pedindo que ele fizesse a ponte entre mim e o autor de *Frauta de Barro*. Eu já havia tentado uma entrevista, sem obter sucesso, pois aconteceu de uma primeira prova da dissertação, enviada para alguns colegas em Manaus, chegar às mãos de Bacellar e, pelo que se dizia, o poeta não havia gostado do que lera.

Feito o pedido a Aníbal Beça, imaginei que, mais uma vez, eu receberia um não como resposta. Porém, o telefone tocou na casa de meus pais onde eu ficava nas férias em Manaus e era justamente Aníbal avisando que, em determinado sábado, Bacellar concederia a entrevista. Cheguei cedo na casa de Aníbal, um recanto de lindezas onde havia obras de arte, uma biblioteca com títulos raros e um clima acolhedor na sala ampla cuja vista dava para um jardim com piscina. Sentado a um canto, muito discreto, com uma echarpe de seda azul solta ao longo da camisa de linho, estava Luiz Bacellar que, ao ser apresentado a mim, disse simplesmente “ah, esse é o menino”.

Trouxeram água e café. Bacellar perguntou por onde iríamos começar, mas não esperou pela resposta dizendo querer saber o que eu lia e quem, na poesia brasileira. A poesia que mais me interessa, neste momento, é a sua, respondi. Ele riu sonoramente. Foi um dos momentos mais divertidos de que me lembro

enquanto escrevia a dissertação. Era uma tarde luminosa, com um vento leve soprando vez ou outra. Ouvi histórias, ouvi sobre poemas nunca publicados e uma queixa: “dizem que sou o melhor poeta da minha geração, mas quem me lê? Quem sabe, seu trabalho ajude a mudar isso”. Das anedotas sobre um certo vestido vermelho, das rugas entre os poetas e prosadores da Manaus dos anos 1960, passando por reflexões sobre o misticismo em poesia, ouvi muita coisa até avisarem que o almoço estava servido. Aníbal e Bacellar disseram quase juntos “a gente continua a conversa depois do almoço”. O que de fato aconteceu, mas com o gravador desligado na maior parte do tempo e com ambos rindo bastante.

Ceguei a ter quatro fitas K7 com diferentes momentos da entrevista, mas perderam-se quando de meu retorno para Manaus, restando apenas parte dos arquivos que entreguei a Allison Leão e que, agora, compartilhamos. Boa leitura.

Entrevista com Luiz Bacellar Em Manaus, 25 de janeiro de 1997.

Gabriel – Bacellar, quando se lê um poema seu, fica evidente a vasta leitura que você tem. Quais os escritores que mais lhe influenciaram?

Bacellar – Eu devo ter a influência de duzentos... (risos). A minha poesia é marcada pela obra do Thomas Mann, que não era poeta. Também os românticos alemães, como por exemplo, Heine, Schiller, Hölderlin. Depois os simbolistas, como Rilke... Porque, até os meus 17 anos, eu era fluente em língua alemã e, daí, eu ler muito em alemão, mais especialmente poesia. Por isso, minha poesia é marcada pela poesia alemã, inclusive a atual.

Gabriel – E esse contato com a língua alemã começou como?

Bacellar – Começou quando fui para São Paulo estudar no colégio São Bento; os monges eram todos de origem alemã, com exceção de um, que depois foi abade, o abade Pedrosa. Eu me sentia obrigado a falar alemão porque esta era a língua que eles falavam entre eles e eu queria saber o que eles estavam dizendo. Mas não era um estudo imposto aos alunos. Eles nos obrigavam a estudar francês e latim, mas não alemão. Meu interesse pela língua alemã era um interesse marginal. Mesmo porque naquela época, era a época da guerra, né? Tudo que era alemão era suspeito, por causa do regime nazista. Na escola, uma maneira de eu me afirmar era estudar alemão.

Gabriel – Ao fim de *Frauta de Barro*, salvo engano, há dois poemas dedicados a poetas de língua alemã, um a Rilke e outro a Hölderlin.

Bacellar – Eu estudei muito a poesia de Hölderlin... Ele era considerado um poeta marginal. A poesia dele é muito trabalhada e explora muito a sonoridade da língua alemã, como Rilke também. Afora isso, há ingleses como o poeta Wilde...

Gabriel – E na língua portuguesa?

Bacellar – Eugênio de Castro, Fernando Pessoa...

Gabriel – Então o apuro formal que aparece na sua poesia vem de Eugênio de Castro?

Bacellar – Eu acho que alguma coisa, como a minha preocupação com o jogo aliterativo, eu aprendi lendo Eugênio de Castro, a técnica de Eugênio de Castro. Nunca disse isso a ninguém, digo a você, afinal está defendendo uma tese e... Eu acho que isso pode ser importante.

Aníbal Beça¹ – E Jorge de Lima?

Bacellar – Jorge de Lima também me influenciou. E ele foi influenciado por Eugênio de Castro. Mas li os poetas medievais porque, quando fui professor de língua portuguesa, tive que estudar os poetas do cancionero medieval com maior profundidade.

Gabriel – Daí vem a forma...

Bacellar – Do rondel que aprendi lendo o Duque de Orleans.

¹ O poeta Aníbal Beça (1946-2009), em cuja casa foi feita a entrevista, participou de todo o encontro com perguntas e comentários importantes. (N. do E.)

Gabriel – Não. Eu gostaria de saber sobre o poema dedicado a Lorca.

Bacellar – Aquele poema é em língua galega, isto se deve a Rosalia de Castro e outros poetas de língua galega, os quais li naquela época.

Gabriel – O tom daquele poema é interessante, você começa dizendo “Ay mataron meu poeta bem no mei d’un trigal”.

Bacellar – Sempre tive grande admiração por Garcia Lorca, o valor que ele tem na língua espanhola e o fim trágico que ele teve me impressionam muito. Assim como, da língua espanhola, outro poeta que me marcou muito foi José Assunción Silva, no que a poesia dele tem de trágico. Citando poetas de língua espanhola que me marcaram, eu falaria de Santos Chocano, o chileno... (Bacellar aparentemente faz um esforço para recordar).

Gabriel – Enquanto você lembra o nome do poeta, eu gostaria de voltar à pergunta de Aníbal: afinal você foi marcado por Jorge de Lima?

Aníbal Beça – Bacelar gosta tanto de Jorge de Lima que o chama de São Jorge de Lima.

Bacellar – (risos) Isto era uma dívida que eu tinha com Jorge de Lima. Eu pretendia fazer uma dedicatória já na primeira edição de *Sol de Feira*.

Gabriel – Mas já em *Frauta de Barro* há uma epígrafe que menciona Jorge de Lima.

Bacellar – Sim, nas cantigas.

Gabriel – E a forma escolhida para ser trabalhada em *Sol de Feira*, o rondel, a que se deve esta escolha?

Bacellar – Quando eu comecei a estudar a poesia medieval francesa, François Villon, principalmente... Minhas baladas são calcadas nas baladas de Villon, tanto que eu usei o cordel. Para mim, Villon é um cordeleiro francês. Também um cronista do século XIII ou XIV, Jean de Joinville, que foi cronista do rei Luís 9º da França. Eu sempre procurei ler a obra dele por razões místico-religiosas, sei lá, ele é patrono, o dono do meu nome de batismo. Mas Jean de Joinville me marcou muito também; tanto que, falando em francês, incluo uns arcaísmos por causa das leituras dele.

Gabriel – Eu gostaria de lembrar uma coisa falada por Marcos Frederico² na marginália de *Sol de Feira*: ele falava sobre como o acréscimo que você fez de mais dois rondéis ao conjunto do poema acabou por quebrar a ideia de unidade matemática que o livro inicialmente propunha...

Bacellar – Acontece que o poema tinha uma estrutura matemática toda baseada na estrutura do DNA, o ser humano tem 46 cromossomos e eu aludia a um caso especial, a síndrome de Klinefelter. Faço essa relação matemática pelo seguinte: estruturei o meu poema todo na base de um cálculo matemático chamado média e extrema razão e isto aparece na primeira edição e não acrescentei às subsequentes. Mas está lá. Se você tiver acesso à primeira edição de *Sol de Feira*, você perceberá essas referências todas.

Gabriel – Mas há outras referências como as pedras preciosas e a imagem do sol presente em tudo, desde o título.

Bacellar – Isto se deve ao fato de eu ter usado a estrutura do rondel utilizada pelo Duque de Orleans, que era um poeta bilíngue, ele escreveu em inglês e português porque foi prisioneiro na

² Gabriel se refere ao professor Marcos Frederico Krüger (N. do E.)

Inglaterra durante a Guerra dos Cem Anos. Nas duas línguas ele conserva algumas imagens básicas, por exemplo, no rondel sobre o inverno e por aí adiante.

Aníbal Beça – E como Mozart entra nisso?

Bacellar – A estrutura do rondó, que é muito rígida e, ao mesmo tempo simples, o compasso quaternário (2/4), é a que utilizo nos rondéis. Depois eu dobro a cada doze rondéis e isto representa o período de 12 anos em que se dá um recrudescimento do magma solar e ele joga em direção ao sistema planetário grandes fluxos dessa matéria que não é sólida, nem líquida, e nem gasosa; que é o plasma solar. Aquilo é uma referência a esse aumento do plasma solar sobre a vida vegetal na terra. Isto provoca, inclusive, mutações genéticas, etc.

Gabriel – É interessante notar que ao final do livro você pôs um glossário. Muitos escritores rejeitam este tipo de procedimento porque acreditam que um glossário acaba retirando um dado essencial a toda obra que é a universalidade. Então, a que se deve o glossário ao final do livro?

Bacellar – À minha formação de pesquisador social. Eu me preocupei em fazer um levantamento do uso popular de certas espécies vegetais, principalmente as que produzem frutos e entram na alimentação, na terapêutica popular. Eu acrescentei àquele glossário alguma coisa das minhas observações pessoais.

Gabriel – Algumas opiniões parecem pessoais mesmo, advindas de você.

Bacellar – Sim, e eu quero atualizar este glossário numa edição subsequente de *Sol de Feira*. Este glossário não tem muito que ver com o meu poema, é apenas uma contribuição para o estudo da

riqueza fitoquímica e bromatológica, digamos assim, das espécies.

Gabriel – Mas a impressão que dá é que o glossário é uma espécie de adendo explicativo para aqueles que não têm acesso aos frutos da Amazônia.

Bacellar – Exato.

Gabriel – Mas fica um tanto cientificista e, ao mesmo tempo, parece um desejo de inserir o sujeito que lê, de uma forma mínima, na experiência do fruto.

Bacellar – No entanto, se você observar bem, isto é uma contestação que faço a uma das citações que abre o livro, aquela em inglês. Estou aí me colocando na condição de Schleinden, eu o estou contestando com o trabalho que eu fiz, entendeu?

Gabriel – Então *Sol de Feira* é uma resposta à declaração de Schleinden.

Bacellar – Um desafio.

Gabriel – Voltemos ao primeiro livro, *Frauta de Barro*, você estava falando do período em que estudou e viveu fora daqui. Os poemas de *Frauta de Barro* foram feitos aqui ou fora de Manaus?

Bacellar – Grande parte dos poemas de *Frauta de Barro* foi feita em Manaus, antes de eu conseguir a bolsa de estudos no Rio de Janeiro.

Gabriel – Isto foi na década de 50?

Bacellar – Por aí assim. Eu consegui aquela bolsa através do Dr. Djalma Batista, que era o diretor do INPA naquela época. Fui ao Rio de Janeiro justamente para estudar com o Darcy Ribeiro essa parte de Antropologia e ajudá-lo no levantamento das cul-

turas indígenas sobreviventes; dos índios que já estavam destribalizados e que estavam marginalizados andando pelas grandes cidades do Sul. Nestes lugares você ainda encontra populações indígenas que passam pelas cidades sem se desagregar, eles ainda mantêm a estrutura familiar e tribal. Isto é interessante. Era esse justamente o trabalho do Darcy Ribeiro: integrar estes grupos à nação brasileira. Ou ainda fazer um estudo para que não se perdesse essa memória cultural.

Gabriel – E naquele momento você já compunha os poemas que entrariam em *Frauta de Barro*...

Bacellar – Em *Frauta de Barro* eu procurei fazer um registro de fatos do folclore oral de Manaus que não estavam registrados. Aqueles poemas que têm uma face eminentemente “municipalista” como “Santa Etelvina”, “Caso da Neca” e “Chiquinho das Alvarengas” são um registro.

Gabriel – Agora eu queria saber de uma coisa que me persegue: a trajetória da poesia que você faz, se considerada a partir de *Sol de Feira*, vai passando por uma economia verbal. Essa economia verbal foi planejada? Você previa isso no processo de criação?

Bacellar – Não, realmente não. No caso de *O Crisântemo de Cem Pétalas*, por exemplo, os haicais vieram do meu fascínio pela literatura oriental, tanto a japonesa quanto a chinesa. Eu li muito essas duas poesias.

Aníbal Beça – Antes de virar moda.

Bacellar – Sim.

Gabriel – Isto é perceptível nos haicais que aparecem na primeira edição de *Frauta de Barro* e que viriam a fazer parte de *O Crisântemo*.

Bacellar – É verdade, eu fiz alguns daqueles haicais já na década de 50...

Aníbal Beça – Eu acredito que o Bacellar seja juntamente com Guilherme de Almeida e o Aldegar Vieira, autor de “Folhas de Chá”, um dos primeiros cultores do haicai.

Bacellar – Talvez, mas houve um poeta baiano que pertenceu à Academia Brasileira de Letras, autor de um livro chamado “Miçangas”, não consigo lembrar-lhe o nome. O Aldegar Vieira se reporta a ele. Aquele poeta baiano foi o primeiro a fazer haicai no Brasil.

Aníbal Beça – Isto tem interesse. Há referências de que o haicai no Brasil passa a ser conhecido lá pela década de 30, antes mesmo da descoberta daquele haicaista mexicano...

Bacellar – O Tablada. Mas o poeta baiano de que falei era um sujeito extraordinário, era um folclorista também, mas hoje está praticamente esquecido.

(...)

Gabriel – Eu fico observando que no seu trabalho a memória e a saudade são recorrentes.

Bacellar – Mas isso é um *fait accompli* em todos os poetas, mesmo nos modernistas. Está em Bandeira, em Jorge de Lima, em Drummond, e só não encontra nos demais formalistas como Guilherme de Almeida, nesses você não encontra aqueles motivos.

Aníbal Beça – Guilherme de Almeida era um poeta da sua preferência também.

Bacellar – É... Houve uma época em que eu o li muito.

Aníbal Beça – Você tinha toda obra dele.

Bacellar – Guilherme de Almeida era um formalista, mas eu gostava do Guilherme de Almeida modernista, o poeta de... (não completou).

Gabriel – Voltando ao que motivou esta conversa: a memória e a saudade. Na sua obra estes dois elementos me parecem ligados à ruína, tanto que você fala de “ingaia infância” no “Prólogo” de *Frauta de Barro*.

Bacellar – Isto tem a ver com o *laudat temporis act* dos poetas latinos, que marca toda a poesia latina no sentido amplo. Você encontra isso em Dante, por exemplo, isto é uma constante.

Gabriel – Então você não foi influenciado pelos conceitos sociológicos recorrentes naquela época, como o desenraizamento e a perda da ambiência que aparece em Hannah Arendt.

Bacellar – Não fui influenciado por isso, mas acho que há semelhanças...

Gabriel – Ela fala que o homem moderno é um sujeito desambientado, desenraizado e que, por isso, sente medo. Esse medo é o medo perante a morte. Esta assertiva tem a ver com essa poesia.

Bacellar – Isto é uma catarse? Não sei.

Aníbal Beça – Penso que isto tenha um caráter universal, apesar da evocação provinciana.

Bacellar – É, sim, concordo.

Gabriel – No conjunto da sua obra, cada livro tem uma característica muito própria e, ao mesmo tempo, uma coerência interna...

Bacellar – Muita coisa foi perdida. Se houvesse tempo e interesse por parte de alguém, encontraria ainda material para dois ou três livros. Este material se perdeu porque nunca tive o cuidado de coletar o que eu publicava em jornais e revistas porque tinha a esperança de que arquivos guardassem isso. Se você tiver contato com o Aluísio Sampaio, verá que ele tem a coleção das páginas do Clube da Madrugada onde está muita contribuição minha.

Gabriel – Mas no conjunto do que foi publicado, guardada esta característica de que cada livro é personalíssimo, o que daria unidade entre as obras?

Bacellar – Pergunta difícilíssima...

Aníbal Beça – Posso arriscar uma resposta? Acho que a modernidade da obra do Bacellar consiste exatamente nisso, no tema a ser abordado em cada livro.

Gabriel – Não, eu quero saber qual o *leitmotif* da obra do Bacellar.

Bacellar – Eu acredito que seja a minha vida como um todo.

Aníbal Beça – Mas sua poesia não é confessional.

Bacellar – Mas está tudo lá embutido em cada verso e eu procuro disfarçar este confessionalismo. Implicitamente minha vida está ali.

Aníbal Beça – Com que filósofo você mais se afina?

Bacellar – Eu estudei muito Kierkegaard. E, depois dele, que é muito intimista e bom analista do sentimento do mundo, tive outra influência mais próxima das questões sociais, o filósofo americano Emerson, eu sou muito marcado pelo pensamento do Emerson.

Aníbal Beça – E os poetas americanos que você leu na década de 50...

Bacellar – William Carlos Williams. Há um poema dele, pra mim é o melhor, fala de um papel de jornal que está no meio da rua, então o carro passa e o papel é levado pelo vento... Aquilo é uma beleza.

Gabriel – Depois da publicação de *O Crisântemo de Cem Pétalas* você silenciou. Quais os projetos que você tem daqui por diante?

Bacellar – Eu tenho uma aspiração, muito difícil de realizar: juntar em livro os poemas que eu publiquei em jornal. Mas isso depende de uma pesquisa, não sei se terei tempo.

Gabriel – Este material foi publicado em que período?

Aníbal Beça – Nos anos 60 e 70, não é?

Bacellar – Por aí assim.

Gabriel – Isso daria mais ou menos dez anos de produção que não está impressa em livro.

Bacellar – Há alguma coisa publicada no exterior.

Gabriel – Inclusive o poema “Torneio de papagaios” foi vertido para o espanhol por Pablo Neruda. Qual foi a história dessa versão?

Bacellar – Na época em que Pablo Neruda morava em Isla Negra resolveram fazer um *torneo de volantines* na praia, aí o Thiago³ mostrou a ele o meu poema, e Neruda, sabendo que eu havia traduzido muita coisa dele, sem sequer pedir licença (risos), verteu o meu poema para o espanhol. Depois veio a perseguição

3 Bacellar se refere ao poeta Thiago de Mello. (N. do E.)

política, os arquivos do Neruda foram queimados e eu não sei onde essa versão foi parar. Mandei buscar este material no Chile, mas jamais recebi.

Gabriel – É possível afirmar que, de algum modo você é um escritor insulado. Você procurou contato com outras editoras que não as daqui?

Bacellar – É, mas aqui em Manaus, poesia é uma atividade marginal. Aníbal não é tão insulado quanto eu porque tem uma atividade na área da música, ele é compositor, então isso dá a ele uma maior amplitude de conexões. Além disso, eu jamais procurei uma grande editora.

Aníbal Beça – Vou falar por mim, acho que responderei a essa questão que você fez pro Bacellar: nós esperamos uma resposta dos outros. Quando há um retorno, a gente continua escrevendo, quando há um desafio, a gente continua escrevendo. Mas essa cobrança que a maioria das pessoas faz ao Bacellar, de quererem mais e mais livros é cruel.

Bacellar – Não só cruel como ilógica. É uma cobrança hipócrita, é uma atitude hipócrita. Escrever mais pra quê se não se tem resposta?

Gabriel – Dentre os livros que você tem publicado, existe preferência por algum?

Bacellar – Realmente não tenho não. Acho que meu poema mais trabalhado e que nunca foi devidamente apreciado é “Quatro Movimentos”. Acredito que merecia uma análise mais séria. Essa falta de resposta me deixa muito decepcionado. Os medalhões não tiveram capacidade de entender aquele trabalho – não gosto deles, dos medalhões. E olha que já fui chamado de medalhão, mas isso é uma injustiça. Não sou nada disso. Medalhão é

aquele sujeito consagrado pelas instituições honoríficas e eu não pertencço a academia nem nada, por isso não me julgo um medalhão. Só se eu for um medalhão da marginalidade (risos). Mas é uma coisa meio difícil de classificar, não é?

Gabriel – Uma questão que se põe de cara: eu não acredito que exista um medalhão no âmbito da moderna poesia. Na verdade, se a gente for considerar, o que existe é uma tradição de poesia. E você parece incluso numa linha de tradição, seja pelo modo como você formaliza seus poemas, seja pelos assuntos que você escolhe. E a leitura que aparece na sua obra, nas entrelinhas, atesta esta filiação. Você já parou para pensar nisso?

Bacellar – É. Mas sem dúvida, aceito sua análise, ela é bem pertinente.

Gabriel – Pertencer a uma linha de tradição te incomoda?

Bacellar – Não, em absoluto. Eu nasci numa linha de tradição. Eu sou uma pessoa bem-nascida, esses valores me foram incutidos desde a infância. Aníbal também. Somos pessoas bem-nascidas que recebem o mesmo tipo de hostilidade e de gratificação. Estou certo, Aníbal?

Aníbal Beça – Sim. Parece mais fácil você ser um artista saído das camadas populares do que um artista advindo da “aristocracia”. Há cobranças demais. Quando publiquei meus primeiros trabalhos pelo Clube da Madrugada, sofri esse estigma do sujeito bem-nascido que queria fazer poesia.

Bacellar – Vou te dar um exemplo: quando a imprensa noticiou que eu tinha ganho o “Prêmio Olavo Bilac”, então a capital brasileira ainda era na íncлита, heroica e leal cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro (risos), houve um cidadão aqui que escreveu um artigo para me esculhambar e a forma mais soez que ele

achou para fazê-lo foi me chamar de burguês. O artigo se intitulava “Pré miado poeta”. Bom, eu me fechei em copas, fiquei em silêncio. Mas quatro ou cinco pessoas responderam por mim.

Gabriel – Você tem notícias de que outros poetas concorreram com você àquele prêmio?

Bacellar – Por acaso, na época tinha um primo meu que ficou em segundo lugar, Fernando Mendes Vianna. E o Geir (Campos) me confessou que concorreu. Já outros, eu não sei, porque nos inscrevemos usando pseudônimos.

Gabriel – No meio que você frequentava, a recepção foi boa quanto à premiação?

Bacellar – No Rio de Janeiro sim, mas já em Manaus, eu fui hostilizado. A coisa ficou mais acirrada porque havia, no Rio de Janeiro, uma revista, “A Cigarra”, que mantinha um prêmio permanente de poesia. Eu fui três vezes premiado. Primeiro com um soneto dedicado a Jorge de Lima, depois um poema dedicado a João Cabral de Melo Neto e depois ainda com o soneto dedicado a Charles Chaplin. Este soneto eu escrevi sobre uma mesinha do Café da Paz depois de ter saído de uma sessão de cinema em que projetavam “Luzes de Ribalta”, foi naquele momento que escrevi o soneto.

Aníbal Beça – Então escreveste o soneto assim que saíste do cinema?

Bacellar – Exatamente. Tal como o Farias escreveu o soneto em homenagem à bunda da Marisa Lobato. Aquilo é a obra-prima do Farias⁴, né? Você conhece, Gabriel?

Gabriel – Não.

⁴ Refere-se ao poeta Farias de Carvalho (1930-1997) (N. do E).

Bacellar – Então melhor conhecer.

Aníbal Beça – Ninguém saberá disso além de nós, pode dizer...
Diga lá Bacellar...

Bacellar – O Farias escreveu este trabalho de uma assentada, sem modificar sequer uma vírgula. Tem uma história do motivo do poema: acontece que o Farias era artista de teatro e contracenou com uma moça (hoje uma senhora) chamada Marisa Lobato. Era numa peça de Pedro Bloch, “Dona Xepa”, encenada no Teatro Amazonas e dirigida pelo Alfredo Fernandes. E o Farias, que vivia num estado de permanente sacanagem, resolveu sacanear com a bunda da atriz principal. Então, um dia ele estava num ponto que ele chamava de “muro das lamentações”, lugar, segundo ele, onde se davam os gládios, porque além do estado de sacanagem ele vivia também em estado de “lisura”. Naquele lugar ele chamava os amigos e aproveitava para pedir dinheiro, uma mendicância com elegância. Neste exato momento aparece a Marisa Lobato usando um vestido vermelho e os raios do sol incidem exatamente ali na bunda da Marisa Lobato e sobre o vestido vermelho. Então ele sentiu a inspiração lhe chegar, ou coisa que o valha...

(A partir daqui a fita acaba. A maior parte da conversa sobre o soneto de Farias de Carvalho foi perdida, inclusive a declamação do próprio soneto. Bacellar retoma esclarecendo sobre o “Prólogo” em *Frauta de Barro*).

Bacellar – Meu bisavô paterno veio do Maranhão no final do século passado, em 1800 e tantos. Não lembro. Ele chegou a Manaus com quinze escravos, a finalidade era desbravar umas terras pelas quais depois foi indenizado. Ele se localizou no alto rio Madeira e lá fundou um seringal chamado “Novo Santarém”, que depois pertenceria ao meu avô, filho dele. Meu avô traba-

lhou nesse seringal durante muito tempo, até que veio a crise da borracha e morreu minha avó, que era uma mestiça de índio com branco. Ela o deixou com três filhos: meu pai e meus tios Nilo e Antônio. Então, meu avô desceu para Manaus com os curumins e os distribuiu. Um dia eu descobri, em casa, um saco de aninhagem coberto com uma película de seringa, que era como os seringueiros guardavam as suas coisas, os seus pertences para se protegerem da umidade. Como eu dizia, um dia descobri um desses sacos que estavam por lá, e vasculhando meti-lhe a mão e descobri um pedaço de flauta, um fragmento de flauta feita de barro. No “Prólogo”, faço referência a isso. Mas o “fui feliz desde então” é mera rima, né? Quer dizer, isto é apenas uma passagem da minha vida que recriei em verso. É só.

(O poeta Aníbal Beça declamou o poema)

Bacellar – A conclusão que faço serve para amarrar o “Prólogo” com os poemas tirados ao folclore daqui. (Bacellar se refere ao “Romanceiro Suburbano” e os versos do “Prólogo” são os seguintes: “é o tema recomeçado da minha vária canção”).

Gabriel – E essa história do arroio claro/escuro? E a anárquica inscrição?

Bacellar – Era uma pichação qualquer. Algo como abaixo a ditadura, qualquer merda dessas.

Aníbal Beça – Há um poema aqui, Bacellar, que eu acho emblemático porque fala do teu místico. Trata-se de “Os sete campos do mito”. Há uma influência Rosa-Cruz, não é?

Bacellar – Quero lançar um CD onde esse poema será declamado tendo como fundo o *Kol Nidrei*. O *Kol Nidrei* é uma oração cantada pelos rabinos em que eles agradecem as sete benesses de Deus (vida, sabedoria, equidade, justiça, etc.). Este *Kol Nidrei*

originou o canto gregoriano na igreja católica e ortodoxa...

Aníbal Beça – Mas quais são os sete campos do mito?

Bacellar – O sete, você sabe, é um número cabalístico.

Aníbal Beça – Isso eu sei, quero uma explicação para a titulação.

Bacellar – Os sete campos do mito é tudo em que haja o sete. Isto é um tipo de poema medieval chamado limerique, ele aparece muito na poesia de língua celta.

Aníbal Beça – O que impressiona neste poema além da musicalidade é o ritmo.

Bacellar – Escrevi este poema dormindo. Explico: sonhei com esse poema tal qual Coleridge sonhou com um poema (...) só que o Coleridge não concluiu o poema dele.

Gabriel – E a preocupação com a representação do objeto tanto em *Fruta de Barro* quanto em *Sol de Feira* se deve à influência de algum poeta?

Bacellar – A Góngora, talvez. Eu o li muito na época em que escrevi *Fruta de Barro*.

Gabriel – Pensei que fosse uma influência de João Cabral.

Bacellar – Não. João Cabral começou a trabalhar esse tipo de poema depois de eu haver escrito *Fruta de Barro*. Apesar de lá haver um poema dedicado a ele; o João Cabral de Melo Neto de que gosto é aquele de “Psicologia da Composição”, o poema que dediquei a João Cabral se reporta mais a “Psicologia da Composição”. Sabe? Eu fui admirador dos três primeiros livros do Cabral, mas depois ele começou a estruturar a poesia dele como *bricolage*, quebrando a métrica, mas estabelecendo um padrão

gráfico, a coisa me pareceu repetitiva. Não gosto daquilo. Dizer que “A Educação pela Pedra” é a última coisa é besteira. Isso é modismo. Manoel de Barros, na substância poética, ganha do Cabral.

Gabriel – Nós falamos muito dos outros livros, mas esquecemos do *Crisântemo de Cem Pétalas*.

Bacellar – O *Crisântemo* foi uma resposta minha à barbaridade dos norte-americanos em jogar duas bombas sobre o Japão. Eu queria homenagear também ao imperador, não o que fez a guerra, mas ao que se seguiu.

Gabriel – Mas já em *Frauta de Barro*, na primeira edição, há poemas que depois viriam a fazer parte d’*O Crisântemo de Cem Pétalas*.

Bacellar – Aqueles haicais eram a homenagem que eu prestava aos japoneses barbarizados pelos norte-americanos, apesar de os próprios japoneses terem se comportado barbaramente. Mas a cultura japonesa é diametralmente oposta à norte-americana, e a concepção deles de cultura é completamente diferente.

Gabriel – Mas o livro acabou tendo uma variedade de aspectos.

Bacellar – Sim. Há muita coisa. Alguns poemas são criação minha, já outros são devido a Bashô, são recriações de poemas dele. Além disso, faço uso de uma criação de Guilherme de Almeida, ele trabalha com rimas internas e externas no haicai. Os puristas dizem que o que faço não tem nada haver com haicai.

Gabriel – Mas essa não era sua intenção ao escrever *O Crisântemo*.

Bacellar – Não, eu queria apenas fazer haicais.

Gabriel – Esse formalismo tem algo de parnasiano. Você gosta dos parnasianos?

Bacellar – Só do Olavo Bilac, mas pelo sensualismo dele, aquilo me agrada.

Gabriel – E aparece, por exemplo, no “Estudo em coral ébano e marfim” e em “Anacreônica”.

Bacellar – Em “Tatá”, falo disso e há uma menção ao tupi-guarani já a partir do título. No “Rondel do limão” há esse erotismo que é também uma menção a Camões: “os fermosos limões ali cheirando / estão lisinhas tetas imitando”, isto é lindo, né? No “Rondel do limão” uso o verso “o Poeta di-lo”, ora, eu não poria um asterisco e mais abaixo o nome de Camões. Estando me referindo a poeta da língua portuguesa e grafado com “p” maiúsculo, só pode ser Camões ou Pessoa.

Gabriel – No “Rondel do Taperebá” o erotismo é bastante evidente, você não acha?

Bacellar – Sim, mas em todo *Sol de Feira* faço referências às mutações de Júpiter e, como você sabe, a maioria delas tinha uma função erótica.

Aníbal Beça – A poesia do Bacellar é uma obra cheia de cruzamentos de citações.

Bacellar – Como o “*aboli bibelot d’inanité sonore*” é uma menção ao cono e isto aparece em “Anacreônica”. O “Preto no branco”, do Bandeira, se refere a isso, acho. Um verso de Mallarmé diz: conchas na areia encontrei e uma entre todas me perturbou. Em francês, o sentido erótico e a aliteração se juntam.

Gabriel – Em “Anacreônica” você usa a palavra *bivalve*, que o Bandeira também usa.

Bacellar – Mas esta é uma palavra altamente poética, você encontra em vários poetas que trabalham com o amor sensual. Esta palavra diz respeito às conchas e, até hoje, a palavra *cone* em francês, se bem traduzida para o português, significa babaca e daí vieram outras que você conhece. Mas o japonês é uma língua bem interessante e que, por um dedo, não é prima do português: *chiri* em japonês significa cu e boceta é *omanco*. Isto é um palavrão, cuidado com o uso.

Transculturação e Marginalidade em *Frauta de Barro*: uma resposta entre a tradição e a modernidade¹

Alexandre da Silva Pimentel

O SER TARDIO

Propor-se a pensar o *Ser Tardio* é, num primeiro momento, pensar dentro de uma esfera conceitual temporal de linearidade. É pensar o homem inserido em dado momento histórico que, dentro da linha evolutiva do tempo, acontece depois. Esta posição de posteridade traz consigo algumas contradições e dificuldades que podem ser vivenciadas pelo homem contemporâneo. Uma delas é a noção técnica de plenitude atual em relação ao passado; ou seja, ao mesmo tempo em que o homem contemporâneo reconhece a supremacia do conhecimento científico e tecnológico do momento atual, lança também um olhar de valorização e nostalgia ao passado como ponto de plenitude.

Ao abordar a temática: Modernidade Tardia, Walter Moser lança mão do substantivo alemão *Spätzeit*² e reúne alguns

1 Texto originalmente apresentado como trabalho de conclusão do curso de Letras – Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Amazonas, em 2010. Para esta publicação, o autor revisou e alterou o original.

2 Diante da dificuldade em definir com exatidão o significado desta palavra, o autor formula possíveis traduções: “Como traduzir *Spätzeit*? ‘época tardia’ não é corrente, ‘tempo de decadência’ é restritivo demais, ‘o tempo que chega tarde’ literal demais. Trabalhem, pois, com o termo alemão como a sigla de alguma coisa que resta precisar”

componentes semânticos que atravessam o significado alemão afim de constituir uma possível compreensão do termo. Os componentes são: 1) a *perda de energia*; 2) a *decadência*; 3) a *saturação cultural*; 4) a *secundariedade* e 5) a *posteridade*. Quanto à ideia de *perda de energia*, Moser desenvolve o seguinte raciocínio:

Segundo este modelo natural, os humanos se encontrariam no interior de um sistema cósmico fechado que evolui segundo a lei da entropia: o sistema teria nascido provido de um máximo de energia, de recursos, de força criadora. Sua evolução seria então marcada pela perda progressiva desta plenitude inicial. A energia se perde, os recursos se consomem e, conseqüentemente, diminuem; o tamanho das criaturas que este sistema é capaz de produzir vai diminuindo, a força criadora dos humanos se enfraquece. O sistema está engajado numa lógica evolutiva que deixa prever seu fim entrópico – a menos que acontecimentos neguentrópicos revertam o movimento. (MOSER, 1999, p. 34).

Nesta perspectiva, todo sistema nasceria em um apogeu e sua evolução seria um caminhar para a própria ruína, numa espécie de involução gradativa linear e degenerativa. As ideias de involução e de perda de energia sugerem que a plenitude de um sistema está exatamente em sua gênese; e tal sugestão propõe um dos principais problemas enfrentados pelo *Ser Tardio* (aquele que chega a este sistema em momento tardio): o esgotamento cultural. Para compreender este esgotamento é necessário compreender primeiro o componente *saturação cultural*. Segundo o autor:

A condição do ‘Spätzeit’ inclui a vida num mundo culturalmente pleno, cheia dos restos das épocas que o precederam. [...] O espaço cultural está saturado, e talvez supersaturado de objetos, e de fragmentos de objetos que os ancestrais e os antecessores legaram aos descendentes. Estes últimos nascem num mundo que já está culturalmente pleno, talvez pleno demais. (MOSER, 1999, p. 38)

O termo *saturação cultural* traz a ideia de que diante de um passado mais rico, mais próspero, diante deste gigantesco acú-

(MOSER, 1999, p. 33).

mulo cultural deixado como legado por seus antecessores, o homem tardio se sente preso, impossibilitado de ser original. Esta herança faria com que o ser humano inserido no momento tardio desta decadente linha evolutiva se sentisse impossibilitado de produzir algo novo, original, posto que lhe pareça que tudo já foi dito e pensado antes.

Ao retomar a ideia de involução, parece natural que o homem que chega a este sistema tardiamente sinta os dolorosos impactos da decadência, e, como resposta a tal sentimento, apegue-se fortemente à nostalgia de um passado que lhe parece grandioso, heroico. O retorno ao passado está bastante evidente em uma das grandes obras da lírica amazonense: *Frauta de barro*, do poeta Luiz Bacellar, pois é o brilho de um passado, de um cotidiano simples e de um imaginário rico pertencentes ao homem local, aspectos que se perderam no tempo, que canta o poeta. Como podemos ligeiramente constatar nestes versos do poema *Finis gentis meae*: “E em tudo acorda uma passada vida, / um hálito sutil de tempos idos, / de dias remançosos já vividos / por uma glória velha hoje exaurida” (BACELLAR, 1998, p. 75). Se considerarmos a noção de *perda de energia*, será possível perceber neste homem tardio certa desconfiança em relação à modernidade, um temor de tudo que represente uma evolução, um passo à frente, pois isso representaria, paradoxalmente, a própria involução. Assim, este homem revisitaria o passado, temendo, ou desprezando, de certa forma, o vanguardismo. Mas Bacellar desvirtua esta forma de reação ao implementar uma espécie de sincretismo que será uma das bem sucedidas tônicas de sua obra, pois, apesar de voltar-se ao passado, não teme nem despreza a vanguarda (que em si é fruto direto da modernidade), mas antes a incorpora, numa assimilação antropofágica, e a utiliza na reconstrução poética do passado.

Ao discorrer sobre o conceito de *posteridade*, Moser trata o *Spätzeit* como um *chegar depois*, *estar aí depois*. Deste modo, temporalmente falando, o *Spätzeit* é pura posteridade. Segundo Alois Riegl “o ‘Spätzeit’ não é apenas o declínio daquilo que o

precedeu, mas que essa posteridade cultural é marcada por sua vontade própria de criar, e produz suas próprias formas” (apud MOSER, 1999, p. 44). Assim, são exatamente as dificuldades geradas a partir desse momento decadente que se transformam em combustível para a produção artística do homem tardio, pois, produzir algo dentro desta saturação cultural torna-se um desafio que atiza e impulsiona a vontade de criar.

Ao discorrer sobre o componente *secundariedade*, Moser remete-se a um estudo de Virgil Namoianu intitulado *A Theory of Secondary*. Segundo este estudo, “é secundário aquilo que é lançado à margem do sistema, porque são elementos que constituem obstáculos às tendências fortes desse sistema, chamadas primárias, e que se situam em seu centro” (apud MOSER, 1999, p. 40). Nota-se aqui uma característica espacial, na qual será secundário tudo aquilo que está distante do centro, portanto, à margem.

Com isso, percebe-se que o *Ser Tardio* não está relacionado apenas a uma linha temporal, mas também ao *lugar* que ocupa dentro de um determinado sistema. Portanto, é possível dois micocosmos viverem simultaneamente em um mesmo momento histórico e um ser considerado tardio em relação ao outro, pois, aqui a principal condição para o *tardio* é espacial e não temporal. A partir de agora, a marginalidade pode ser entendida como uma das características do *Ser Tardio*. Para Moser:

O esquema mais frequente consiste em medir o atraso deslocando-se do centro para a periferia. Partindo do centro de uma área cultural que, tendo conhecido um desenvolvimento, conseguiu impô-la como a norma do progresso, ou muito simplesmente, como o último lançamento da moda, constatamos, deslocando-nos para a periferia, que o progresso não chegou ainda ali, que a zona periférica está, pois, em atraso. É sobretudo o processo de colonização que aguçou nossa percepção deste tipo de fenômeno, impondo este esquema de pensamento. No contexto colonial, o atraso periférico é endêmico porque determinado e controlado pela metrópole, que se acha em posição de força. Mas esta defasagem temporal pode ser lida em muitas outras distâncias:

entre a cidade e o campo, planície e montanha, por exemplo. (MOSER, 1999, p. 48)

A região amazônica se enquadra neste tipo perfil periférico, principalmente por conta do processo histórico de colonização, no qual seu distanciamento em relação ao centro provocou profundas diferenças que a colocaram em condição de subalteridade, desvantagem e atraso diante das culturas centrais (estas em posição de força). A marginalidade característica das regiões periféricas será, a partir de agora, a principal tônica do *Ser Tardio* a ser trabalhada nesta análise, pois se constitui como uma das condições fundamentais para forjar o conceito de modernidade tardia. “Se, por um lado, as modernidades tardias não são necessariamente periféricas, por outro, as modernidades periféricas são fundamentalmente tardias” (LEÃO, 2008, p. 93). A inserção destruidora de um processo de modernização pode diminuir e aniquilar a cultura local, exigindo do artista inserido neste contexto: ou a aderência ao modelo aculturador externo, ou uma resposta criativa em forma de resistência a estes fenômenos gerados por sua condição marginal e tardia.

A TRANSCULTURAÇÃO COMO RESPOSTA

O distanciamento que a Amazônia mantém diante dos grandes centros de efervescência cultural, política, tecnológica e econômica caracteriza-a, diante das reflexões expostas até aqui, como uma região inserida no processo de modernidade tardia. Porém, é necessário frisar que este *Ser Tardio*, esta marginalidade da qual a Amazônia faz parte é fruto também de um processo histórico, político e econômico que se atrela à suas características geográficas. Esta marginalidade encontra suas raízes em um processo de exploração colonial que afetou não só a Amazônia, mas toda a América Latina.

A dicotomia entre modernidade e atraso talvez atinja seu ponto mais significativo na história da humanidade no ato do “descobrimento” da América, quando a modernidade europeia se choca com o “rudimentar” novo mundo. A partir de então,

teremos duas culturas tão díspares que, embora coexistindo em uma mesma época, permaneciam distantes no tempo histórico, dado o grau de evolução tecnológica europeia e o primitivo estilo de vida das terras recém-descobertas, gerando assim uma espécie de confronto entre temporalidades distintas.

Assim, começa-se a ter uma noção de como esta interpretação espacial do *Ser Tardio* vem se delineando historicamente; ou seja, a cultura americana, no ato do contato, já se torna automaticamente tardia e marginal diante da cultura europeia, que estava em condição de força naquele momento: tardia, porque relativamente arcaica. Marginal, porque agora existia diante de um centro que estava em posição de força e que, mesmo à distância, dominaria as regiões recém-descobertas e imporia sua cultura.

É a partir desse momento que se inicia a inserção da modernidade europeia³ na cultura latino-americana. Este fato, aliado aos interesses econômicos e expansionistas dos colonizadores, determinaria fortemente a velocidade e a espécie de desenvolvimento⁴ que caracterizaria o continente americano ao longo da história. A inserção da modernidade não veio com o propósito de desenvolver estas regiões, mas com um propósito de exploração. É contra esta inserção nociva da modernidade que o artista local articula sua resposta transculturadora, a qual será gerada a partir das influências culturais recíprocas entre colonizador e colonizado.

Buscando compreender o intercâmbio cultural proveniente deste confronto entre Europa e América Latina, o sociólogo cubano Fernando Ortiz, em seu estudo *Contrapunteo Cubano Del*

3 Neste ponto entende-se *modernidade* como todo o avanço e conhecimento tecnológico desenvolvido vivenciado e utilizado pelas nações europeias colonizadoras. Integra-se também neste entendimento específico (posto que o termo *modernidade* é amplo e possibilita muitas leituras) as outras facetas culturais do colonizador como religião, imaginário, organização social, etc., todos tidos como superiores dentro do ideal europeu de civilização.

4 Trata-se aqui de um desenvolvimento comedido e vigiado que não visava à melhoria de vida das populações americanas, nem a valorização de sua cultura, nem sua autossuficiência política e econômica. Este desenvolvimento visava unicamente a geração de riquezas para a metrópole.

tabaco y El azúcar, cria, em 1940, o termo *transculturación*. Tal termo seria, para Ortiz, “esse trânsito vital, ou jogo dialético, entre culturas” (apud AGUIAR; VASCONCELOS, 2004, p. 87). Porém, faz-se necessário fazer algumas ressalvas quanto ao uso do termo *dialético* pelo autor. Tal vocábulo parece ser amistoso demais para descrever o áspero e violento processo de colonização ao qual foram submetidos os povos da América Latina. A palavra *dialético* pressupõe um diálogo onde ambas as partes têm suas características próprias: opiniões, percepções e imaginários próprios, e, principalmente, voz para manifestá-las. Se pensarmos no confronto entre colonizadores e dominados, não houve diálogo; e, se, de algum modo houve esta troca cultural, esta se deu de forma áspera e violenta.

Ora, a Europa do século XV passava por grande crise política e econômica, por isso lançara-se ao mar; de modo que grande parte da herança cultural local só foi assimilada pelos europeus enquanto possibilidades econômicas. Portanto, se por um lado a metrópole assimilava aspectos da cultura local em virtude de suas pretensões econômicas, aniquilando e soterrando o restante que não chamava a atenção de seus interesses, por outro, não havia muitas alternativas para os dominados a não ser aceitar compulsoriamente as inserções culturais externas, que visavam transplantar para o mundo recém-descoberto sua arte, sua religião, sua organização social, política e econômica, seu imaginário, sua percepção de mundo, enfim, sua cultura. Para que houvesse uma elevação cultural no âmbito colonial proveniente deste confronto desigual, seria preciso uma reelaboração dos influxos modernos aliada a um resgate da tradição local enaltecendo-a, fortificando-a e firmando-a como identidade e resistência.

Para pensar os influxos desta modernidade no território brasileiro, ouça-se Angel Rama (2001): “são dois os processos de transculturación registrados ao mesmo tempo: um entre as metrópoles externas e as cidades latino-americanas e outro entre estas e suas regiões internas” (RAMA, 2001, p. 217). Neste conceito, os influxos da modernidade partiriam da metrópole e primeiro

incidiriam sobre as cidades litorâneas e centrais, e estas, por sua vez, assimilando estes influxos, em um gesto de dependência, transfeririam para o interior o sistema de dominação cultural, intensificando assim a submissão cultural da nação. Estas pulsões externas da modernidade urbana, ao serem inseridas em um contexto interno, desencadeiam não só um processo de submissão, mas principalmente de absorção e desintegração da cultura local. Como o deixa bem claro Ednea Mascarenhas em *A ilusão do Fausto* (1999), ao discorrer sobre os impactos da inserção do modelo cultural europeu na cidade de Manaus, no início do século XX, momento em que a efervescência econômica gerada pela intensa produção e valorização da borracha no mercado internacional demandou que se implementassem mudanças estruturais e culturais que correspondessem à nova realidade da capital provinciana do Amazonas.

Assim, o modelo escolhido pela elite local como símbolo da modernidade contemporânea foi o francês, de modo que os impulsos modernizantes externos encontraram solo fértil na Manaus do início do século XX. Isso se deu principalmente por dois motivos: primeiro, porque a elite manauense queria essa modernidade, como um sonho antigo, pois, desde a década de 1850 já se iniciavam mudanças no aspecto urbanístico e arquitetônico da cidade de Manaus, mudanças nas quais era possível perceber os ares deste anseio que circulava na capital da província. Como exemplo, podemos citar: a abertura da estrada Epaminondas, em 1865; o calçamento das ruas Marcílio Dias e Flores (atual Guilherme Moreira), em 1871; a construção de uma das primeiras obras da cidade a utilizar ferro em sua estrutura – a ponte de ferro dos remédios, da qual algumas imagens datam de 1880, etc. Todas essas iniciativas tinham o objetivo de dar à capital um aspecto mais civilizado que aos poucos foi se sobrepondo ao aspecto antigo e provinciano. Deste modo, é possível perceber que, nos anos de 1850 a 1890, vai se delineando uma tensão entre tradição e modernidade que se projeta nos conflitos entre os antagônicos modelos de sociedades presentes na cidade: o europeu (da

elite branca) e o provinciano (com raízes indígenas). Assim, os esforços do estado foram direcionados, primeiramente, para garantir o modelo europeu de sociedade, e foi com esta perspectiva que se formularam os projetos da cidade para serem colocados em prática a partir de então (BENTES; ROLIM, 2005, p. 149); e, segundo, porque essa adaptação ao modelo europeu visava a atrair investimentos do capital estrangeiro. Assim, o “novo espaço urbano foi pensado para atrair e impressionar investidores” (BENTES; ROLIM, 2005, p. 158).

(...) a modernização em Manaus, não só substituiu a madeira pelo ferro, o barro pela alvenaria, a palha pela telha, o igarapé pela avenida, as carroças pelos bondes elétricos, a iluminação a gás pela luz elétrica, mas também transformou a paisagem natural, destruiu antigos costumes e tradições, transformou o índio em trabalhador urbano, dinamizou o comércio, expandiu a navegação, estimulando a imigração. (...) Modernidade dotada de uma visão transformadora, arrasando tudo o que considerava atrasado e feio, construindo o que julgava ser avançado e belo. (BENTES; ROLIM, 2005, p. 158)

Ángel Rama apropria-se do conceito de transculturação de Ortiz e começa a pensar o modo através do qual o artista local, posicionado em uma marginalidade interna e tardia, usa estes influxos como forma de resistência a um processo aculturador. Para Rama, *transculturação* seria exatamente a apropriação criativa desses elementos externos, e sua utilização para uma espécie de amálgama com a cultura local. Desse amálgama surgiria algo novo, resultado desse sincretismo cultural (RAMA, 2001, p. 257-258).

Neste sentido, é possível dizer que *transculturação* seria um processo que traz em si uma dupla natureza: assimilação e resistência. O artista se encontra na posição de mediador entre a cultura endogâmica local e os impulsos de modernização externos. Ao estabelecer uma espécie de ponte entre esses dois elementos e implementar uma fusão entre ambos, o artista faz de sua obra algo universal, pois, parte da essência de sua cultura local, traba-

lhada agora com os recursos e as técnicas modernizantes externas. Assim, segundo Marli Fantini, as obras dos artistas transculturadores pairam “entre os pólos da resistência tradicionalista e o impulso modernizador” (FANTINI, 2004, p. 166).

Rama fala de três formas de reação ao impacto modernizador: a primeira, *vulnerabilidade cultural*, trata da renúncia da cultura própria e assimilação passiva das propostas externas, sem resistência; a segunda, *rigidez cultural*, é aquela que se fecha em si mesma, abominando qualquer contato com o novo. A terceira, *plasticidade cultural*, nas palavras do autor, é “a destreza para integrar em um produto as tradições e as novidades” (RAMA, 2001, p. 215). Aqui reside a essência do artista transculturador, que revitaliza sua cultura utilizando-se das contribuições novas trazidas de fora. Neste ponto, o processo de *rigidez cultural* é necessário, mas apenas no sentido em que se configura como um *voltar-se para si mesmo*, proporcionando um mergulho profundo no seio de sua própria cultura, porém não um simples mergulho hermético, mas auto-analítico, crítico, que busca reexaminar os valores tradicionais locais para assim articulá-los com as contribuições da modernidade, portanto, dialógico.

Este diálogo, prossegue Rama, vai gerar novas perspectivas dentro da própria cultura, perspectivas que, apesar de sincréticas, mantêm a identidade tradicional local. Portanto, esta seria em si, a utilização da transculturação como resposta aos efeitos nocivos do ser tardio: um amálgama entre os influxos aculturadores e os aspectos de uma cultura marginal e tardia que geraria algo novo, algo que, mesmo sendo derivado de um sincretismo, ainda manteria um elo com as tradições locais. Assim, cabe ao artista local “lançar mão das contribuições da modernidade, revisar à luz delas os conteúdos culturais regionais e com ambas as fontes compor um híbrido que seja capaz de continuar transmitindo a herança recebida. Será uma herança renovada, mas que ainda pode se identificar com o seu passado” (RAMA, 2001, p. 255-256).

Tomando-se a figura do artista transculturador como mediador entre dois pólos antagônicos – a resistência tradicionalista e o impulso modernizador – é possível pensar na dificuldade de articulação de uma resposta transculturadora na qual o artista local se apropria do influxo modernizador para, a partir deste, iniciar um trabalho de resgate e revalorização da cultura local, pois, para realizar tal forma de resposta a um influxo externo, é necessária uma ação em dois movimentos: primeiramente, é preciso que o artista local obtenha o pleno domínio dos recursos postos à sua disposição por esta modernidade externa; depois é necessário um *voltar-se* crítico e analítico para si mesmo, para suas próprias tradições, para o imaginário e o cotidiano de sua região interna. É só então, depois de cumpridos estes dois momentos, que o artista terá possibilidade de fazer uma mescla cultural bem sucedida que possa gerar este terceiro elemento. Tal resposta articula-se como resistência à modificação não só da arquitetura e do modo de vida, mas principalmente contra a lenta destruição do imaginário cultural local que vai aos poucos perdendo sua força e sendo substituído pelas novas estéticas, anseios e imaginários da modernidade.

Mas o que faz a diferença é o modo como o escritor se posiciona diante desta modernidade, o modo como a assimila e responde a ela. Bacellar (1963) não apenas *assimila* a cultura externa; ele incorpora os aspectos externos modernizantes e manipula-os como utensílios de expressão para rearticular sua tradição local. Isto deixa transparecer o processo de transculturação, o processo de fusão entre a estética modernizante externa e a ânsia de valorização e preservação da tradição local, nascendo daí algo novo, que traz em sua gênese sincrética não apenas a união entre elementos díspares, mas o estudo crítico e analítico de ambos.

RESSONÂNCIAS

Pensar a poesia de Bacellar como uma poesia da memória, da recordação, uma poesia que dialoga com o passado, buscando

resgatar, ou ainda, manter imaginariamente vivas as lendas, as histórias, a língua, a arquitetura e a geografia de uma cidade que já não existe, uma cidade sufocada pelos influxos modernizados externos, já é pensar tal poesia como resistência. A Manaus cantada por Bacellar é a Manaus da ruína, aquela que prova o amargor da decadência após um declínio vertiginoso do outrora lucrativo mercado do látex. Tendo em mente a noção explorada na primeira seção, de *perda de energia*, não é difícil empreender uma interpretação que explique esse diálogo com o passado, pois, dentro desta concepção de *tardio*, todo avançar seria um caminhar para a ruína, uma involução gradativa, linear e degenerativa. Portanto, a plenitude de um sistema estaria em sua gênese, isto é, em um momento inicial já pretérito. Deste modo, quanto mais próximo o homem *tardio* estiver deste passado, mais próximo estará da plenitude.

Assim, é possível perceber um sentimento de recordação, de saudade que vai se estendendo por vários poemas. Este sentimento brota das ruínas contempladas pelo eu lírico neste momento *tardio*, como podemos perceber nestes breves trechos do poema “Balada da rua da Conceição”: “Vão derrubar vinte casas/ na rua da Conceição/ Vão derrubar as mangueiras/ e as fachadas de azulejo/ da rua da conceição” (BACELLAR, 1998, p. 38). É possível perceber neste poema os impactos da modernidade que, ao se impor, destrói aspectos marcantes da cultura e do cotidiano local. Este é, talvez, um dos poemas mais significativos da obra neste sentido. Ele está inserido em um grupo de poemas chamado “Romanceiro Suburbano”, o que nos leva não só à ideia de atraso – pois suburbano é o lugar no qual o urbanismo modernizador ainda não se fez, ou ao menos não se fez completamente –, mas também à ideia de marginalidade, uma vez que se conhece como suburbano também aquilo que está distante do centro.

Deste modo, temos aqui algumas características muito marcantes do *ser tardio*: passadismo, ruína e marginalidade. Este passadismo, esta nostalgia, digamos assim, é perceptível em vá-

rios momentos ao longo da obra; destaque-se o diálogo das mangueiras que, situadas num presente tardio, relembram a plenitude do passado: “Nunca mais a prefeitura / quis cortar as nossas tranças / - o cabelo a *La garçone* / que agora no modernismo / se chama de taradinho. / Ah! Tempos que já se foram / e nunca mais voltarão, / nunca mais será lembrada / a rua da Conceição” (BACELLAR 1998, p. 40-41).

Assim, percebe-se que a obra de Bacellar traz consigo, de forma mais marcante, uma dupla ideia de *tardio*, pois se, de um lado, encontra-se inserido no conceito espacial de tardio, por conta de sua condição geográfica periférica em relação ao centro, por outro lado, o modo como estão organizados alguns grupos de poemas em seu livro, sob o ponto de vista temático – a saber, principalmente, “Romanceiro Suburbano”, “Sonetos Provincianos” e “Três noturnos Municipais” –, é uma sensível e nostálgica recordação do passado, uma tentativa de reconstrução do imaginário do homem local, de resgatar uma Manaus antiga, afetiva, que só pode ser tocada e sentida através do sonho e da memória; uma cidade que foi aos poucos sendo soterrada pelo progresso, pela Manaus moderna e mecânica. Como nos diz Tenório Telles, trata-se de:

(...) um passeio pelo tempo, um mergulho no passado, de onde recolhe a matéria com que constrói sua poesia. Bacellar é o arqueólogo de uma época subtraída, destrocada pelo destilar corrosivo dos dias, tragada pela voracidade do progresso (compulsório nos trópicos). Seu trabalho poético é o de um rapsodo que preserva, através de seu canto, a memória de um tempo estiolado, desaparecido sob a esteira da modernidade. (TELLES 1998, p. 215-216)

Ainda nesta perspectiva espacial e geográfica do *Ser tardio*, percebe-se a obra de Bacellar como marginal, principalmente pelo fato de ser uma obra amazonense e, portanto, pertencente a uma região que se encontra distante do centro. Ao delimitar-se um pouco mais o foco desta análise, é possível situar a geografia referencial representada na obra principalmente pelos bairros suburbanos em um contexto periférico mesmo dentro de uma

esfera local. Ora, sendo a vontade de modernização e adaptação ao modelo cultural europeu uma iniciativa amplamente elitista, a resistência a tal modernidade, os ímpetus de preservação e resgate das tradições locais – estas em processo de soterramento – só poderiam partir de uma marginalidade periférica em relação ao centro – aqui delimitando estas reflexões à cidade de Manaus à época – ou seja, das classes menos favorecidas que representavam um entrave não só ao processo paisagístico, urbanístico e modernizante da cidade, mas também à pretensão de substituição dos antigos costumes e tradições locais por posturas e hábitos considerados mais aceitáveis dentro de padrões elitistas; caracterizando assim a atuação do processo modernizante não apenas no âmbito estrutural, mas também no âmbito comportamental, subjetivo e tradicional da população manauara.

Ao pensar nesta resposta ao processo aculturador construída a partir da periferia – afastada do centro de Manaus, e talvez a que mais preservou resquícios de uma tradição em franco processo de extinção – podemos pensar *Frauta de barro* como uma obra notadamente tardia, porque periférica; e periférica não apenas pelo resgate da tradição local que se perdia, e que jazia na marginalidade, mas também pelos ambientes e bairros caracterizados em vários poemas que se remetem a uma Manaus periférica, distante e esquecida pelos avanços modernizantes que agiam velozmente no centro da cidade. Poemas como: “Balada das treze casas”; “Beco do ‘Pau-Não-Cessa’”; “Noturno no bairro dos tocos”; “O caso da Neca” – este ambientado no bairro de Educandos.

Para completar este quadro de segregação social, novos bairros foram criados para abrigar a camada mais pobre da sociedade. Esses bairros eram isolados da parte central da cidade pela distância ou por igarapés como era o caso dos bairros de Constantinópolis (atual Educandos), Toco, Mocó, São Raimundo, Flores, Colônia Oliveira Machado e Cachoeirinha. Todo este esforço era para garantir que tipos humanos indesejáveis não atropelassem a vida da cidade da elite. (BENTES; ROLIM, 2005, p. 159)

Frauta de barro assume uma postura de contestação, dado o contexto social e cultural de sua concepção, porém, também será possível detectar em sua estrutura aspectos estéticos e linguísticos característicos dos valores metropolitanos e dominantes contra os quais está se insurgindo. Contradição? Talvez, mas esta pode ser explicada a partir das noções que vêm sendo trabalhadas ao longo deste artigo; o que há, nesta questão específica que está sendo levantada, é uma fusão.

Sobressai-se, aqui, o trabalho mediador do artista transculturador que se encontra situado entre a tradição local e os influixos da modernidade, o modo como se apodera da influência externa e a transforma em subsídios valiosos para representar com mais eficácia aspectos culturais locais. É possível a percepção desta fusão transculturadora já no primeiro poema do livro – que não tem título e faz parte de um grupo de quatro sonetos chamados “Variações sobre um prólogo” – na medida em que o autor escolhe como métrica de seus versos a redondilha maior, verso caracteristicamente adotado pela poesia popular. “Como se sabe, os heptassílabos caracterizam a espontaneidade de versejadores sem qualquer sofisticação como os compositores do cordel nordestino” (KRÜGER, 2007, p. 91).

O que chama a atenção neste primeiro poema é a relativa complexidade encontrada no jogo rímico – “Dos sete pares, apenas dois são pobres: *dia / melodia* e *duvidando / improvisando*. Os demais são ricos e há até mesmo uma rima preciosa, de difícil consecução: *soprá-lo e gargalo*” (KRÜGER, 2007, p. 90, grifos do autor) –; esta complexidade rímica não condiz com a simplicidade e o cunho popular da métrica utilizada. O que podemos depreender disto é que existe aqui uma fusão entre a cultura popular, representada nas redondilhas maiores, e uma linguagem mais apurada, mais culta, que exige do poeta um maior domínio e conhecimento destes artifícios poemáticos da tradição literária universal. Pode-se contemplar esta fusão de opostos também no fato de tratar-se de um soneto – forma clássica e tradicionalmente organizada em versos decassílabos – posto aqui em versos de sete

sílabas, reduzidos assim a sonetinhos. Assim, é possível perceber o *clássico* alinhando-se ao *popular* de um modo harmônico, que nem despreza a influência externa, nem põe a cultura local em posição de subalternidade, mas, antes, põe ambas em consonância, gerando assim um produto novo derivado deste amálgama.

No grupo de poemas “Romanceiro suburbano” é possível perceber de modo bastante acentuado o caráter marginal e popular no qual se insere *Frauta de barro*. Primeiro, ao pensarmos a palavra *suburbano*, suscita-se a ideia de atraso e marginalidade, dois termos que estão diretamente ligados às noções de *Ser tardio* desenvolvidas até aqui. Como já foi exposto, *suburbano* é aquele lugar no qual o urbanismo modernizador ainda não se fez – ou pelo menos não se fez completamente – o que nos leva a compreender que o *suburbano* não é aquele que está isolado do processo modernizador, mas aquele no qual este processo acontece de um modo mais lento. Portanto, há inserção dos impulsos modernizadores no subúrbio. Depois, ao pensarmos a palavra *romanceiro*, a qual se caracteriza como um conjunto de poemas narrativos que teve sua origem na época medieval do Século XIII; “de origem popular e tipicamente espanhol”, que busca nos feitos heróicos da pátria e do povo sua fonte de inspiração” (MOISÉS apud SOUZA, 2010, p. 56), podemos perceber na sutil escolha dessa palavra o ato de voltar-se para os feitos, histórias, lendas, enfim, para a tradição do povo. Não se trata apenas de um voltar-se para o imaginário local, mas também, dado o caráter oral como marcante característica deste subgênero lírico de poemas ao longo da história, para os aspectos linguísticos populares. Portanto a palavra *romanceiro* já traz historicamente em si o imaginário e a oralidade popular, embora em alguns *romanceiros* modernos esta característica popular e oral venha se perdendo, pois

os *romanceiros* modernos já não trazem a marca maior dos *romanceiros* ibéricos: a disseminação oral entre os bardos e o povo, a literatura oral, portanto. A eles (*romanceiros* modernos) é mais próprio chamá-los de *romanceiros* artificiais, pois não nasceram no meio do povo. No geral, conhecemos apenas as histórias populares que narram, mas as narrações

chegaram ao nosso conhecimento por via escrita. (SOUZA, 2010, p. 59)

Se, como diz a autora, em alguns romances modernos a característica oral vem se perdendo aos poucos, no “Romanceiro suburbano” de Bacellar, tanto a oralidade quanto o imaginário popular caminham juntos, caracterizando assim uma tentativa de não só manter a essência tradicional do *romanceiro*, mas principalmente, buscar um modo de manter vivos o imaginário e o *falar* tradicional do homem local. O poema “O caso da Neca” ilustra bem esta ideia de resgate e preservação do imaginário popular. Quanto à oralidade, o investimento em uma linguagem popular, local, aliada a uma linguagem mais culta se constitui como um elemento de resistência e de autovalorização dos falares regionais diante de uma cultura externa e em posição de força. À luz das noções de *plasticidade cultural*, esta linguagem local não se apresenta fechada em si mesma, mas amalgamada com a linguagem externa dominante. Não se trata aqui de um mero sincretismo, mas de uma rearticulação da linguagem local, um aprofundamento nos dialetos discursivos locais que mostra toda sua riqueza e possibilidade de significados, e afirma a identidade linguística local que, em momento algum é percebida de modo inferior diante das estratégias linguísticas externas, pelo contrário, mostra-se em pé de igualdade, posto que as duas caminham lado a lado na obra inteira.

Em *Frauta de Barro*, o artista local, apesar de estar situado em uma região marginal e tardia, reage com criatividade diante dos influxos modernizadores. Não se fecha hermeticamente em seu *invólucro cultural*, na ânsia de proteger sua cultura contra a extinção, nem adota o modelo externo passivamente em detrimento de suas próprias raízes, mas age como mediador entre estes dois polos: mantém-se atento às transformações e contribuições trazidas pela modernidade ao mesmo tempo em que se volta para suas próprias tradições de um modo crítico e autoanalítico. Este artista procura soluções para articular suas tradições com uma nova realidade que se impõe de modo áspero e compulsó-

rio, resultando desta união de opostos um terceiro elemento que, apesar de angariar para si elementos culturais externos, ainda mantém eles fortes com a tradição local.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini. O conceito de transculturação na obra de Ángel Rama. In: ABDALA JUNIOR, Benjamim (org.). *Margens da cultura: mestiçagem hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BENTES, Dorinthe dos Santos; ROLIM, Amarildo Rodrigues. *O Amazonas no Brasil e no mundo*. Manaus: Mens'sana, 2005.
- BACELLAR, Luiz. Frauta de barro. 5. ed. In: *Quarteto: obra reunida*. Manaus: Valer, 1998.
- DIAS, Edinea Mascarenhas. *A ilusão do Fausto: Manaus (1890-1920)*. Manaus: Valer, 1999.
- FANTINI, Marli. Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem e outras misturas. In: ABDALA JUNIOR, Benjamim (org.). *Margens da cultura: mestiçagem hibridismo & outras misturas*. – São Paulo: Boitempo, 2004.
- KRÜGER, Marcos Frederico. *A sensibilidade dos punhais*. Manaus: Mui-raquitã, 2007.
- LEÃO, Allison. *Representações da natureza na ficção amazonense*. (Tese). Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- MOSER, Walter. Spätzeit. In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- PAZZINATO, Alceu Luiz; SENISE, Maria Helena Valente. *História moderna e contemporânea*. São Paulo: Ática, 1992.
- RAMA, Ángel. *Literatura e cultura na América Latina*: Trad. Raquel la Corte dos Santos; Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, 2001.
- SOUZA, Maria Luiza Germano de. *O sertão revisitado: o regionalismo literário amazônico em Elson Farias e Milton Hatoum*. (Dissertação). Manaus: UFAM, 2010.
- TELLES, Tenório. Tempo e poesia em Luiz Bacellar. In: BACELLAR, Luiz. *Quarteto: obra reunida*. Manaus: Valer, 1998.

Reedição, repetição e diferença em *Frauta de barro*¹

Allison Leão

Em que pese uma carreira de mais de cinco décadas, encerrada em 2012 pelo seu falecimento, um dos maiores poetas brasileiros do século XX ainda é uma fonte pouco explorada entre os estudiosos do fenômeno lírico no Brasil. De fato, até hoje, a magnitude da poesia de Luiz Bacellar é lamentavelmente obscurecida pelo seu desconhecimento. Autor de poucos títulos, o longo cultivo da poesia gestada em processo de criação e recriação atesta-o como grande escultor das formas líricas, e sua poesia como ponto mais elevado dessa arte no Amazonas. Reservado e avesso a qualquer forma de divulgação de sua obra que não fosse o que a própria obra tivesse a dizer, Bacellar pertence a uma estirpe de autores para os quais o problema literário é resultante de uma relação muito íntima (e tensa) entre existência e linguagem, um conflito com apenas breves tréguas. Dessa postura resulta a consciência e o exercício da provisoriedade da obra, de sua transitoriedade no formato eventual e circunstancial de uma edição. Antes da primeira, portanto, o problema já estava dado.

1 Texto originalmente publicado em MOURA, Fadul; SERAFIM, Yasmin; OLIVEIRA, Rita Barbosa de. (orgs.). *Amazônia em perspectivas: cultura, poesia, arte*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017, p. 14-31.

Nem todas as coisas começam em um início. Em 1963, Luiz Bacellar lançava seu primeiro livro, *Frauta de barro*, e o que parece um começo é na verdade mais um passo de uma jornada cuja constituição e seus efeitos, mesmo com a morte do escritor em 2012, ainda não cessaram e talvez nunca cessem – a configuração inquieta de uma obra que está nos livros que o autor escreveu tanto quanto está além destes, ao mesmo tempo visível e invisível. Anotei “mais um passo” porque, quando de seu lançamento, *Frauta de barro* já iniciara sua trajetória pública quatro anos antes, na ocasião do Prêmio Olavo Bilac de Poesia, à época um dos concursos mais prestigiosos do Brasil, promovido pela prefeitura do Rio de Janeiro, então Capital Federal. A comissão julgadora, composta por Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e José Paulo Moreira da Fonseca, conferiu o prêmio ao texto de Bacellar, observando neste o equilíbrio entre o teor culto da criação e o lirismo comovente do conteúdo:

(...) o domínio sobre a palavra (...) não esclerosou a poesia de *Frauta de barro* numa fria arquitetura; o autor, em geral, sabe mesclar a ciência literária a uma efetiva capacidade de emocionar. Seus poemas são humanos, no sentido em que a esteira decorrente dos valores da construção, se conjuga a dados de outra natureza, com a fixação de ocorrências vitais, que tão-só ampliam o efeito do poema sobre o leitor. Estamos, pois, nos melhores momentos, diante de um equilíbrio de valores arquitetônicos e valores dramáticos. (BANDEIRA; ANDRADE; FONSECA, 2011, p. 143)

Embora não possamos mais ter acesso ao texto inaugural de *Frauta de barro*, aquele avaliado pela comissão do concurso, o que ocorreu desde então, na trajetória da obra, possibilita-nos deduzir que o texto a que se referem os membros do júri, em 1959, já não seria o mesmo em 1963, assim como sabemos que não foi o mesmo em 1977 (2ª ed.), 1989 (3ª ed.), 1992 (4ª ed.), 1998 (5ª ed.), 2005 (6ª ed.), nem recentemente, em 2011 (9ª ed.), o último registro da inquietude autoral de Bacellar. De fato, cada nova edição de *Frauta de barro* significou o surgimento de uma nova obra, realizada na tensão entre repetição e diferença. Se, acima,

o leitor esteve atento, percebeu o hiato na contagem. O hiato, a inexistência de uma 7ª e uma 8ª edições, decorrente de um deslize editorial na passagem da 6ª para a “9ª” edição, é apenas mais uma peculiaridade da história de uma obra cuja dinâmica será objeto deste ensaio.

Em um primeiro movimento, tentarei desenhar um panorama da história da obra, do ponto de vista de sua expressão e sua forma, a partir de uma amostra das modificações levadas a cabo ao longo de cinco décadas, assim como darei notícia de aspectos de sua recepção – o que aproveitarei em outro momento do ensaio. Neste passo, tanto exporei os dados que levantei em estudo prévio, quanto os abrigarei em uma classificação criada para organizá-los minimamente. A seguir, procurarei associar os elementos dessa dinâmica, isto é, os dados obtidos, a algumas características da proposta lírica de *Frauta de barro*, como sua estrutura musicalmente plasmada, o conteúdo lírico-narrativo-popular e o procedimento colecionador verificável em seu (*hiper*)texto, além das bases temporais sobre as quais se constitui a obra. Por fim, enunciarei uma hipótese sobre o caráter dinâmico do (nunca dado) estabelecimento de uma versão definitiva desse livro, o que envolverá, como verificaremos, aspectos simultaneamente poéticos e históricos.

Frauta de barro, seja pela excelência de sua composição, seja pelo seu surgimento promissor no Prêmio Olavo Bilac – mais ainda levando em consideração a banca que o julgou –, teve acolhida inicial muito favorável, o que possivelmente anunciava um caminho igualmente favorável para a obra, fazendo rumar seu autor para o reconhecimento nacional. Por si só, uma questão extremamente importante para escritores diversos, o reconhecimento em nível nacional é, para um autor da província, quase sempre, uma espécie de Graal. Assim, tendo a primeira edição sob os cuidados da Livraria São José, do Rio de Janeiro – ainda que, devemos anotar, sob os auspícios financeiros do Governo do Estado do Amazonas –, a obra de Luiz Bacellar despontava com condições bastante positivas para ser assimilada ao cânone da

literatura brasileira. A importância de ter sido editado por essa casa se mede pela relevância da Livraria São José para a cena intelectual do Rio de Janeiro entre os anos 1940 e 1960; autores como Bandeira, Drummond, Ferreira de Castro e Miguel Ángel Asturias visitaram ou promoveram lançamentos e noites de autógrafos naquele importante espaço cultural. Enfim, iniciar uma carreira literária em meio a semelhante atmosfera dava à figura de Luiz Bacellar auspiciosos prognósticos, virtual reconhecimento público, em escala nacional, e consequente assimilação ao cânone. Essa assimilação e esse reconhecimento, contudo, jamais se instalaram.

Na verdade, há um contexto positivo para o Amazonas perante a cena nacional, no início da década de 1960. Nessa cena histórica, dava-se uma das manifestações mais renovadoras, em termos estéticos, no estado. Trata-se do Clube da Madrugada, movimento oficialmente inaugurado em 1954 e que teve a participação ativa e protagonista de Bacellar, um de seus fundadores. O movimento primordial que levou à efetivação do Clube da Madrugada iniciou-se em meados dos anos de 1940, quando grupos de jovens estudantes se reuniam para estudar e debater questões dos mais diversos matizes culturais. Foi o descompasso estético, político e cultural entre a geração ascendente e as gerações estabelecidas nesse período que fomentaram o movimento, cuja marca revolucionária tem na abertura social da arte um de seus principais signos. As reuniões, os seminários, as exposições públicas revelam uma forte tendência ao debate e à reflexão sobre o processo artístico, o que, em Bacellar, converteu-se em estudo dos aspectos culturais (como fonte de trabalho) e poéticos (duplamente, como ferramentas e efeitos). Essa geração se alinha à cena mais ampla no Brasil, entre as décadas de 1940 e 1950, na qual se nota tanto a atenção aos recursos provenientes da cultura popular (seus temas, sua linguagem etc.) quanto uma renovação da disposição para o apuro técnico. A obra de Guimarães Rosa é exemplo da reunião desses traços, dada sua complexa dialética entre a investigação da linguagem e a cosmovisão extraída,

em parte, da cultura popular. O que quero demonstrar é que a obra de Luiz Bacellar surge identificável com o próprio movimento da literatura brasileira em plano nacional, havendo nela, ainda, a qualidade de tratar de uma espacialidade cultural quase nada explorada pela poesia até então no cenário brasileiro. Ou seja, não se trata apenas da possibilidade de se filiar a um amplo movimento literário nacional, mas também de ressignificar essa cartografia com a inserção de novos dados poéticos e culturais.

Registro de que o momento era bastante propício para o conhecimento da literatura do Amazonas é o aparecimento de outras duas obras de rara qualidade, no mesmo ano da publicação de *Frauta de barro*, e igualmente com repercussão bastante positiva em primeira hora: *O outro e outros contos*, de Benjamin Sanches (1915-1978), e *Alameda*, de Astrid Cabral. Sanches, por exemplo, colaborava com o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* nos anos de ápice do caderno; seus contos poderiam ser lidos como uma face original das incursões experimentalistas numa vertente concretista em prosa, o que significaria um desdobramento dessa vanguarda. E Astrid Cabral dilui lirismo na narração, tornando-se potencial colaboradora para uma perspectiva que vinha se fortalecendo no Brasil desde Cornélio Pena e Lúcio Cardoso, no que diz respeito ao tratamento sugestivo e lírico da linguagem ficcional.

São livros que facilmente seriam incorporados ao cenário literário brasileiro já em seu contexto de lançamento, caso tivesse ocorrido, entre a crítica local do Amazonas, um primeiro trabalho de leitura apurado, consonante à envergadura desses textos. Ainda não se produziu uma História da Crítica Literária no Amazonas, mas o que se conhece das fontes indica-nos importantes pistas. Na primeira metade do século XX, nota-se a predominância de uma vertente academicista, em que se destaca o nome de Péricles Moraes (2001) a legislar sobre o gosto literário local. Essa tradição, centrada na Academia Amazonense de Letras, é um dos elementos contra os quais se insurge o Clube da Madrugada. Sem dúvida, como em outros setores, o Clube da

Madrugada renovou também o olhar crítico estético. Muitos são os textos de membros do Clube recolhidos às páginas de jornal da época, sobretudo no *Suplemento Madrugada*, entre as décadas de 1960 e 1970. Essa prática ajudou a remodelar o campo intelectual no Amazonas. Contudo, o espírito coletivo, ponto forte no movimento, trouxe um efeito negativo para a recepção de autores cujas obras estavam muito acima da média de seus pares, como é o caso de *Frauta de barro*. Sem o distanciamento necessário para uma crítica justa e sem a presença, ainda, de outras formas de crítica, como a universitária, os títulos que mereceriam destaque acabavam, em termos de recepção crítica, por ter tratamento semelhante ao de obras relativamente inferiores.

É curioso, pois, notar que a invisibilidade literária de certas regiões brasileiras aos olhos de outras tenha seu nascedouro na relativa invisibilidade da literatura local aos olhos dos que deveriam ser seus mais imediatos leitores críticos. Enfim, é uma questão que deve ser melhor discutida, talvez noutra oportunidade. No entanto, o efeito disso, o dado da invisibilidade nacional, será de grande valia adiante, quando tratar de minha hipótese de trabalho. Por ora, ele deve ser registrado e deve ser acrescida a observação de que há algo de dramático no fato, quando se considera que a obra de Luiz Bacellar não se calou em uma ou duas edições, mas continuou com uma vida em desdobramentos através de suas várias edições, como a permanência de um grito surdo.

Passemos a considerar as alterações efetuadas em *Frauta de barro* ao longo dessas cinco décadas. E são tantas, que precisei organizá-las em uma classificação, estabelecendo a seguinte tipologia, dividida em dois parâmetros. Primeiro, quanto ao caráter da modificação, têm-se supressão, inserção e substituição. Em segundo lugar, quanto ao campo, encontramos aquelas de ordem afetivo-conjuntural e poético-formal. Os elementos deste último grupo classificatório têm desdobramentos. Assim, observam-se modificações relativas ao campo poético-formal que podem ser associadas aos aspectos melódico, semântico e estrutural da po-

esia (quando reordenações ou relocações de versos, estrofes e, muitas vezes, de poemas inteiros acontecem). Ainda ligadas ao campo formal, há alterações de ordem mais ou menos externa ao poeta, como atualizações ortográficas e erros ou limitações editoriais.

Para ilustrar um pouco a cambiante forma de *Frauta de barro*, darei alguns exemplos de alterações verificadas na obra. Comparando simplesmente a 1ª com a 2ª edição, temos duas importantes inserções de poemas: onde havia “Dez haicais”, passamos a ter “Doze haicais”; e no apêndice (que deve ser entendido como um livro dentro de outro) “Quatro movimentos”, nas seções “Carta pastoral” e “Carta náutica”, há a inclusão de quatro poemas, sendo dois em cada seção. Curiosamente, o primeiro procedimento de inserções ocorre em partes do livro que, mais tarde, dariam origem a outros dois livros de Bacellar – *Crisântemo de cem pétalas* (1985), em parceria com Roberto Evangelista, que mais tarde se reduziu a *Satori* (1999), agora apenas com os haicais de autoria de Bacellar –, e *Quatro movimentos* (1975), mais tarde nomeado *Quatuor* (2006).

Já aqui, uma observação contextual que exemplifica a consciência de Bacellar sobre o livro como objeto estético, o que podemos entender como uma das possíveis causas (e ao mesmo tempo, consequência) do rearranjo da obra; vejam-se, pois, a segunda edição de *Frauta* e a edição primorosa de *Crisântemo de cem pétalas*. No primeiro caso, um projeto gráfico de Lygia Pape, com título e nome do autor em alto-relevo na capa e espelhados, inversamente, na quarta capa, sem, no entanto, haver diferença de cor entre as letras e o fundo nas capas, tudo tomado por um cinza metálico, quase prata. Outro detalhe importante nesse projeto é a tinta, também cinza e metálica, tomando toda a área do corte das páginas. Isso promove efeito interessante, pois, visto o corte a partir do perfil de uma única página, mal se divisa a tinta, porém, reunindo-as todas, o prateado se impõe. Vale também assinalar que esta edição traz, em folha solta, de papel de seda, translúcida, um poema da própria Lygia Pape, que transcrevo:

LIVROBJETO

A ideia foi criar um livro
que fosse também um
objeto sensorial-visual.

Os poemas começam a penetrar
o leitor pelas pontas dos dedos
como uma leitura braile,
sobre a prata macia

Sensorialmente,
o livro começa a desvendar
sua música-poema,
ao ser manuseado.

Depois,
ao abrir da capa,
a leitura se faz mais rica,
para além,
somente,
do discurso lido.

Poesia plena (1977, s/n.p.)

O outro exemplo é a magnífica edição de *Crisântemo de cem pétalas*. Como já disse, trata-se de um conjunto de cem poemas, todos haicais, metade de Bacellar e metade de Roberto Evangelista, importante artista plástico. Os poemas estão guardados em um livro-caixa de madeira, sem nenhum signo externo além de uma circunferência, também de madeira, sobreposta na capa. No interior, os haicais se dispõem individualmente em folhas soltas, em papel cartão de alta gramatura, com textura. Destaca-se a inclusão de ilustrações de Jair Jacqmont, uma para cada poema, irrepetíveis. Todas as folhas são vazadas na parte superior, por onde as atravessa um pino de madeira, único elemento a uni-las, ao menos provisoriamente, uma vez que a leitura só é possível mediante o despetalar do livro.

Voltando ao nosso ponto, ainda entre as duas primeiras edições de *Frauta de barro*, um registro importantíssimo a ser feito é a retirada das doze ilustrações que compunham com os poemas, efetuadas por cinco artistas plásticos, como Álvaro Páscoa,

Moacir Andrade e Óscar Ramos. Isso tanto pode se dever à impermanência da autorização dos artistas e/ou de suas famílias, como pode ser resultado de restrições editoriais, pois a 2ª edição, como acabo de informar, teve projeto visual criado por uma artista para cuja concepção as ilustrações poderiam não compor adequadamente. Dado curioso é que essa edição surgiu como um projeto promocional das Indústrias Gerais da Amazônia, fabricante de calculadoras... Depois, vieram edições governamentais mal cuidadas (caso da 4ª edição, que saiu pela Gráfica do Senado) ou edições comerciais um tanto simplórias (caso da 3ª). O fato é que algumas, e apenas algumas, dessas ilustrações retornariam somente na 6ª edição, em 2005, isto é, quase trinta anos depois de sua retirada, e, mais recentemente, na 7ª edição, em 2011, quando se emula, em parte, a primeira edição. Ainda no que diz respeito às supressões entre as duas primeiras edições, cabe registro do desaparecimento de dois poemas: “O armário” e “Detalhe”, que, aliás, retornariam na 3ª edição, mas em ordem invertida.

São, por si só, alterações extremamente significativas. Mas outras igualmente importantes ocorreriam. Uma das supressões mais marcantes se daria da 2ª para a 3ª edição, quando um conjunto de 33 poemas deixa de fazer parte da obra. Esse conjunto originou, como já referido, o livro *Quatro movimentos*. Embora a vida própria desse livro tenha se ensaiado em 1975, quando Bacellar lança-o pela primeira vez isolado de seu contexto de origem, na 2ª edição de *Frauta de barro*, em 1977, esses poemas retornam ao seu conjunto original, apartando-se daí definitivamente da 3ª edição em diante. Essa edição, aliás, guarda uma das informações mais importantes para nossos propósitos, pois, na folha de rosto do livro, lê-se: “Frauta de barro (Novamente Modulada)”. Essa informação dá uma medida do projeto e do processo de Luiz Bacellar para constante reestruturação de sua obra.

Não desgastarei o leitor com uma longa lista de alterações sofridas pela obra, afinal temos um registro em 40 páginas pontuando tudo o que encontramos durante pesquisa de dois anos

de duração, o que totaliza mais de duas centenas de modificações. Mas poderia deixar registrado que algumas delas são bem curiosas, como a retirada de dedicatórias; por exemplo, o poema “A escada”, dedicado a Thiago de Melo até a 2ª edição, foi-lhe tomado de volta a partir da 3ª, como quem toma de volta um presente, havendo ocorrido o mesmo com outras dedicatórias, como as feitas para Moacir Andrade e Farias de Carvalho, entre muitas outras. Mas encontram-se também inserções de dedicatória onde antes não havia. Na mais recente edição, isso ocorre com o mais importante dos oferecimentos, aquele que abre o livro, nas seguintes palavras:

Este livro pertence a
Joana de Lima Teixeira,
Dame imperienne de mon coeur enflamme
(D’apres François Corbier alias Villon)

Nesta edição corrijo uma injustiça por mim cometida nas edições anteriores deste livro e de todos os livros de minha autoria. (2011, p. 5)

Por fim, deixo um exemplo de uma alteração complexa, mais especificamente uma substituição, pois, sendo pertinente a princípio ao campo conjuntural, ela tem repercussão no campo formal. Trata-se do “Soneto do porta-níqueis”, que em seu 9º verso, até a 2ª edição, dizia “dentre CRUZEIROS já ouvi” (BACELLAR, 1977, p. 20), e, a partir da 3ª edição, passou a dizer “dentre CRUZADOS já ouvi” (BACELLAR, 1989, p. 23). Ou seja, uma mudança derivada do padrão monetário brasileiro trouxe outra imagem ao texto, na verdade mais afim com a atmosfera monárquica e medieval que o poema enseja. Eis o poema como está na 7ª edição:

SONETO DO PORTA-NÍQUEIS

Ó meu surrão de algibeira,
minha escarcela sem ouro:
tal rodela aventureira
nunca viu teu puído couro!

Por, em teus compartimentos,

guardar, dos imperiais
tempos (tais meus sentimentos)
cunhos que não correm mais,

dentre CRUZADOS já ouvi
que um velho VINTÉM dizia:
Duque! O senhor... por aqui?

Logo um DOIS MIL-RÉIS: Quem há de
ter, a Vossa Majestade,
posto em tão má companhia? (2011, p. 32)

A assinatura da proposta inquieta de reconfiguração permanente de *Frauta de barro*, verificada por esses exemplos e afirmada pelo próprio poeta, como vimos, é algo que podemos admitir estar relacionado à personalidade literária caprichosa de Bacellar, como tem sido apontado por alguns críticos (cf. TELLES, 1998; KRÜGER, 2007). Mas gostaria de acrescentar a isso três outras possibilidades interpretativas.

Uma leitura que entrecruze esse caráter dinâmico de *Frauta de barro* com outros aspectos da obra pode mostrar que há elementos constituintes de seu discurso lírico que exigem permanente reformulação. O primeiro desses elementos que gostaria de assinalar é a musicalidade estruturante da obra. Isso tanto diz respeito a formas mais ou menos “visíveis” que denotam a presença da música, quanto a sutilezas ontológicas que mais se aproximam do ritmo como concebido por Octavio Paz em *El arco y la lira*:

La constante presencia de formas rítmicas en todas las expresiones humanas no podía menos de provocar la tentación de edificar una filosofía fundada en el ritmo. Pero cada sociedad pose un ritmo propio. O más exactamente: cada ritmo es una actitud, un sentido y una imagen del mundo, distinta y particular. Del mismo modo que es imposible reducir los ritmos a pura medida, dividida en espacios homogéneos, tampoco es posible abstraerlos y convertirlos en esquemas racionales. Cada ritmo implica una visión concreta del mundo. Así, el ritmo universal de que hablan algunos filósofos es una abstracción que apenas si guarda relación con el ritmo original, creador de imágenes, poemas y obras. (1967, p. 61)

As marcas sonoras e rítmicas em *Frauta*, como já dito, são bastante perceptíveis, dentro dessa compreensão que se tem de ritmo – como cadência. Entretanto, noutra direção, o que Paz nos elucida é que: “El ritmo es más que medida, algo más que tiempo dividido em porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección.” (1967, p. 57). É justamente essa direção, de que fala o poeta mexicano, o que se procura entender quanto ao ritmo de *Frauta de barro*.

O conceito de ritmo perde seu caráter de medida e passa a supor uma estrutura de pensamento que dá origem à linguagem sonora, seja ela qual for, um ritmo anterior às palavras e “esas palabras surgen naturalmente del ritmo, como la flor del tallo” (p. 58). No entanto, como o próprio Paz diz em seu texto, esse ritmo é inapreensível, inqualificável, invisível, assim como se mostram “o tema e as variações” da composição de *Frauta de Barro*.

Sugerida desde o título, a importância da música na composição do livro vai ficando notória conforme se avança em sua leitura, quando nos deparamos com baladas, cirandas, noturnos, canções, trenos etc. Há, ainda, formas musicais eruditas associáveis e igualmente marcantes, como a suíte, que também explicaria a forma compósita de *Frauta de barro*, e o “Ostinato”, o mesmo que interessou a Blanchot e que, para os propósitos desta leitura, muito tem a esclarecer. Quando trata da obra de Louis-René des Forêts e do silêncio deste autor, Blanchot comenta: “É que talvez ele se tenha dado conta de que, para não escrever mais, seria preciso continuar a escrever, uma escrita sem fim até o fim ou a partir do fim. (...) Daí (...) a organização fragmentária, a falta de continuidade do *Ostinato*” (2011, p. 26). Em relação ao que seria essa forma na sua manifestação temporal de um presente, Blanchot afirma que:

O presente em *Ostinato* tem diversas particularidades: às vezes, lembranças ocultas que uma memória incomparável – uma memória trágica – traz de volta à luz do dia, obrigada a reviver como se ainda não tivesse ocorrido, como se fosse

necessário passar mais uma vez pela atualidade (...). (2011, p. 27)

Desta forma, com palavras que parecem talhadas para comentar a obra em incessante espiral remodeladora de Luiz Bacellar, observa-se que o aspecto musical notável em *Frauta de barro* está duplamente ligado ao plano sensível e ao plano ôntico, na verdade confundindo pretensos limites entre ambos. E assim, a variação do mesmo tema, outra estrutura musical de caráter repetidor, de alguma forma subentendida nos três sonetinhos de abertura, “Variações de um prólogo”, em cujo estrambote se lê “É o tema recomeçado/ na minha vária canção”, tanto decorreria de uma característica formal da poesia do livro quanto daquilo que a impulsiona na história – e talvez *contra* a história.

Mas, além dessa visibilidade da música, nada desprezável, diga-se de passagem, há uma presença oblíqua da musicalidade, possivelmente notável pelo fato de (leitura minha) *Frauta de barro* ser um único poema, composto por várias pequenas seções. Em outras palavras (e aqui entramos no segundo elemento constituinte do discurso lírico da obra), ao que parece *Frauta de barro* é um pequeno épico, e, como tal, canta a memória mítico-histórica de um lugar ou de um povo – neste caso, a cidade de Manaus, uma que já não mais existia plenamente quando do início da construção do livro.

E ao dizer “povo”, quero mesmo enfatizar o caráter popular de vários motes dos poemas, especialmente nas seções “Romanceiro suburbano” – lembrando que originalmente romanceiro era um conjunto de canções/romances, assemelhado ao que hoje estudamos como cancionero – e os “Sonetos provincianos”. Encontram-se certos elementos de uma cultura narrativa popular de Manaus que, no início do século XX, eram presentes no cotidiano da cidade, histórias de caráter místico ou satírico, preenchidas por uma galeria de personagens do imaginário popular da cidade antiga, como o romance da santa milagreira “canonizada” pelo povo, os fantasmas de madrugada na praça, local de antigo cemitério, a morte da fraticida, engolida por um monstro

aquático, entre muitas outras figuras cujos “causos” circulavam tanto entre o povo como na literatura popular. Encontramos, por exemplo, o registro da poesia de Antônio Mulatinho, poeta nascido no Rio Grande do Norte que viveu no Amazonas durante a primeira metade do século XX e que cordelizou alguns desses temas, como o de Santa Etelvina. Essas narrativas, que eram recontadas na cidade, segundo registra Mário Ypiranga Monteiro, em seu segundo volume do *Roteiro do Folclore Amazônico* (1974), dizem muito sobre o imaginário da população manauara naquele tempo, hoje esquecido e diluído através dos anos.

A poesia ou o conto popular, transmitidos oralmente, de maneira espontânea e improvisada, emanam uma *performance*, compreendida, para Paul Zumthor (2010, p. 12), como uma “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”. Ela, “além de um saber-fazer e de um saber-dizer, [...] manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo” (2010, p. 165). Isto é, a *performance* é transmitida através do corpo, da voz, pela pessoa que vivencia e compreende aquela cultura. Ao seu receptor cabe apreendê-la através do visual e do auditivo. E se o livro fosse o corpo da literatura? Seria também um corpo performático e mutável?

Como fonte de temas, a apropriação da cultura popular para a elaboração de uma literatura secular não raro esteve presente na História da Literatura. Os vários faustos, de Marlowe a Guimarães Rosa, originados na lenda medieval, e a peça *O auto da compadecida*, de Ariano Suassuna, a partir da literatura de cordel, são alguns exemplos. Ambas as obras, assim como *Frauta de barro*, são transposições de conhecimentos e imaginário do povo, anônimos e essencialmente orais, para uma literatura escrita e de “alta cultura”. Observando a História, segundo Peter Burke (2010, p. 19), “foi no final do século XVIII e início do século XIX, quando a cultura popular tradicional aparentemente

entrava em declínio, que o ‘povo’ (*folk*) se converteu num tema de interesse para os intelectuais europeus” e contos, poemas e baladas populares começaram a ser registrados em coletâneas e na literatura.

Apesar do caráter fugidio da expressão oral, as pesquisas sobre a poética da voz, ligada à sociedade que a organizou, muito têm a acrescentar aos estudos literários; principalmente ao concebermos que o nascimento da literatura deu-se, em essência, na voz, na canção e no ritmo. Contudo, muitas vezes, a cultura oral, tida como “atrasada” e não-científica, é subjugada à escrita, esta representando o que é científico, concreto e real. Sobre isso, Zumthor (2010, p. 9) diz que “em razão de um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita, donde a dificuldade que encontramos em reconhecer o que não o é”. Dessa forma, seria legítimo reconhecer as reminiscências de uma cultura oral, ligada a um tempo-espaço cultural do povo, presentes na lírica de Bacellar.

Ao incorporar motes da cultura popular, a obra de Bacellar parece ter assimilado certa característica do principal gênero que a veicula, as narrativas orais: sua necessidade, para não desaparecer, para manter seu registro, e/ou sua opção poética, de permanente recontar. Esses elementos, o musical e cultural popular, estão intimamente relacionados. Daí, a opção, em vários poemas, pela redondilha, mesmo em sonetos – ou sonetinhos, como seria correto afirmar. O que parece mais importante, porém, para nosso foco é que ambas as estruturas estão relacionadas ao caráter de repetição variada que visualizamos na trajetória da obra.

Há, ainda, um terceiro elemento, menos reconhecível a partir de títulos do que na leitura integral da obra. Esse terceiro aspecto atravessa os poemas como uma linha condutora, dialogando com os dois elementos acima referidos. Trata-se da memória (afetiva, cultural, espacial e literária). O modo mais ou menos visível como se apresenta esse terceiro fator é o que podemos chamar de colecionismo inerente à obra de Bacellar: cole-

ção de objetos, de influências literárias, de histórias populares, de espaços e, finalmente, de estéticas literárias que antecederam a produção do poeta. Para o que se segue, devo agradecer ao Prof. Fábio Fadul de Moura, que em pesquisa orientada por mim levantou os componentes dessas coleções.

Entre os primeiros poemas de *Frauta de barro*, encontramos a série “Dez sonetos de bolso”, em que o gesto de recolher e guardar objetos é tão marcante quanto à animização proposta pelos poemas. A posição desses sonetos no conjunto do livro, logo ao início, pode ser lida como uma declaração da proposta geral da obra, marcada por um lirismo com forte apelo na concretude da vida, assim como no plano simbólico da existência. Além disso, esses poemas talvez indiquem o próprio gesto colecionador como emblema da memória.

Outras coleções juntam-se à dos objetos. Chama atenção a coleção de histórias que a oralidade popular cultivou na Manaus antiga, como referi acima. Misturando humor e melancolia, os poemas das seções “Romanceiro suburbano”, “Sonetos provincianos” e “Noturnos municipais” baseiam-se em contos locais, como já sabemos. Caberia acrescentar que, no bojo desses poemas, nota-se um desdobramento desse acervo, pois muitas vezes a coleção de contos populares desencadeia outra forma de coleção – a dos espaços percorridos pelo afeto e pela memória.

Há, ainda, dois elementos ligados ao colecionismo bastante interessantes, assim como correlacionáveis. Trata-se, primeiramente, da biblioteca afetiva do poeta, na qual encontraremos, explicitamente, figuras como François Villon, Jonathan Swift, Luís de Camões, Jorge de Lima e Sebastião da Gama (todos com presenças marcadas por epígrafes ou dedicatórias). Este último, poeta português do século XX, teria sido a inspiração para os sonetos de bolso, como se pode depreender, além da dedicatória que Bacellar lhe faz, pelo seguinte poema do português:

SONETO DO GUARDA-CHUVA

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 e aberta!

Meu pára-raios de poetas
Minha bandeira da Paz,
Minha musa de varetas!

Ainda encontram-se menções a Fernando Pessoa, Hölderlin, Rainer Maria Rilke, Chaplin e Garcia Lorca, na série dos poemas dedicados. Da mesma forma, nota-se uma coleção de estilos de época pelos quais *Frauta de barro* transita, em vários graus de uso (como pastiche, citação, paródia etc.), e dialoga na forma de revisitações de experiências estéticas, como o Barroco, o Surrealismo, o Arcadismo, entre outros.

Os diversos arquivos em forma de coleções acima esboçados nos provocam a pensar sobre a transição do mundo em dispersão para um universo organizado de que se trata um livro de poemas, afinal, fora da sua realidade de origem, cada objeto/sujeito se deixa assimilar pela subjetividade do poeta, integrando-se igualmente a outra contextualização e mesmo outra historicidade, como observa Jean Baudrillard acerca da reversão da funcionalidade original dos objetos colecionados (2000). Ao mesmo tempo, os objetos/sujeitos acrescentam matizes à subjetividade do poeta, que também já não será mais o mesmo. Por fim, o gesto colecionador não se pacifica, pois as coleções são sempre passíveis de recombinações, rearranjos. E tal é o que revelam as reconfigurações de *Frauta de barro*; cada formato é apenas (ou plenamente) provisório no mundo colecionado da obra.

Para encaminhar uma conclusão e, ao mesmo tempo, uma hipótese de trabalho para estudos vindouros, gostaria de primei-

ramente assinalar algo que está sub-repticiamente unindo os elementos até aqui levantados – a repetição da obra, o aspecto musical, os elementos da memória, seja ela popular, seja dos arquivos da história da literatura, afetiva e pessoal, verificáveis na obra, e a perspectiva da recepção da obra. E o que visualizo como argamassa entre esses temas é o tempo: o tempo físico da música, de sua consecução, da intercalação entre som e silêncio que marca o tempo; o tempo entre um livro e outro, como o breve e pleno tempo de um ciclo de vida; o tempo necessário para se efetuar a rememoração de um outro tempo da vida e da cultura de uma cidade ou da própria literatura; por fim, o tempo da expectativa de acolhimento público nacional, que nunca chegou a ser uma realidade. Tomado por essa constatação, passei a me interrogar: na régua temporal a que estamos habituados, das medidas de passado, presente e futuro, qual ou quais dessas medidas preponderaram em *Frauta de barro*?

Desde então, novas e cuidadosas leituras têm surpreendido, ao revelarem que a obra se realiza numa dinâmica entre passado e presente. O tempo de enunciação é quase sempre o passado; “dentro” da obra, se puder assim dizer, estamos no império da memória, constantemente remetidos à história e ao mito que fundam determinada cultura. Mas o ato da repetição, da reedição da obra tem o propósito e gera realmente um efeito de permanente atualização, retorno a um estar-agora-novamente. O tempo, porém, de que se exiliou a obra é o futuro, pois, à exceção de um dos elementos levantados até agora (e, aliás, de suma importância para se explicar tal exílio), ou seja, do virtual e nunca dado tempo do reconhecimento público amplo da obra, nada que envolve a composição e a vida de *Frauta de barro* aponta para um porvir.

E é aqui que surge minha hipótese; de que o caso de *Frauta de barro* revela a existência de uma poética para a qual um artista cuja obra esteja sob a ameaça do esquecimento – em outras e melhores palavras, a ameaça de que a sua invisibilidade atual permaneça no futuro, próximo ou distante –, enfim, a existência

de uma poética de presentificação constante para a qual o artista nesta condição convergiria. A experiência negativa com a perspectivação do futuro que viveu o autor talvez tenha criado, para ele e sua obra, uma negativização do próprio futuro, dando-nos a impressão de estar ela, a obra, presa em algo como um círculo temporal realizável apenas entre passado e presente. Isso explicaria em parte a proximidade da obra em questão com formas orais de expressão, pois muitas dessas formas, indo de encontro ao *ethos* do discurso histórico tradicional e hegemônico, preservam a reversibilidade, dada justamente a sua poética de repetição (isto é, de reinvenção), em contraponto à irreversibilidade da história, se esta se calcar numa perspectiva conservadora.

Ainda e sempre haverá muito que investigar, tanto na materialidade dessa obra quanto em sua constituição ontológica. Por ora, não deixa de ser empolgante pensar termos em mãos uma obra que tem no tempo tanto um problema como a ferramenta para uma poética. Se Paul Valéry houvesse conhecido a história de *Frauta de barro*, talvez reconhecesse nela o direito de pertencer ao rol das obras empolgantes porque incessantes. Em seu texto “Acerca do Cemitério Marinho”, Valéry afirma não concordar com determinados tipos de literaturas que detêm ao longo dos anos arrependimentos, dúvidas ou escrúpulos, pois o poeta não deveria jamais afastar-se das condições ingênuas e naturais da literatura e confundir insensivelmente a verdadeira composição de uma obra do espírito, que é finita, com a do próprio espírito, que é uma força de transformação contínua. Ele diz preferir aquelas que sempre estejam num trabalho de renovação constante, preservando a questão de “um poema nunca estar terminado, mas apenas momentaneamente abandonado” (2011, p. 173).

REFERÊNCIAS

- BACELLAR, Luiz. *Frauta de barro*. 9. ed. Manaus: Valer, 2011.
_____. *Frauta de barro*. 6. ed. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas; Edua; UniNorte, 2005.

_____. Fruta de barro. 5. ed. In: *Quarteto*: obra reunida. Organização e estudo crítico de Tenório Telles. Manaus: Editora Valer, 1998. p. 21-104.

_____. Fruta de barro. 4. ed. In: *Fruta de barro & Quatro movimentos*. Brasília: Gráfica do Senado, 1992. p. 7-83.

_____. *Fruta de barro*. 3. ed. Manaus: Editora Calderaro, 1989.

_____. *Fruta de barro*. 2. ed. Manaus: Indústrias Gerais da Amazônia S/A, 1977.

_____. *Fruta de barro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

BANDEIRA, Manuel; ANDRADE, Carlos Drummond de; FONSECA, José Paulo Moreira da. Parecer. In: BACELLAR, Luiz. *Fruta de barro*. 9. ed. Manaus: Valer, 2011. p. 143-144.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zumira Ribeiro Tavares. São Paulo: perspectiva, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAMA, Sebastião da. “Soneto do guarda-chuva”. Disponível em: <http://poemasgamavirtual.blogspot.com.br/2014/11/soneto-do-guarda-chuva.html>. Acesso em 09 de abril de 2017.

KRÜGER, Marcos Frederico. *A sensibilidade dos punhais*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2007.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Roteiro do folclore amazônico*. (Tomo II). 2. ed. Manaus: Edições Fundação Cultural do Amazonas, 1974. (Etnografia Amazônica, I).

MORAES, Pérciles. *Os intérpretes da Amazônia*. Manaus: Valer; Governo do Estado do Amazonas, 2001.

PAPE, Lygia. Livrobjeto. In: BACELLAR, Luiz. *Fruta de barro*. 2. ed. Manaus: Indústrias Gerais da Amazônia S/A, 1977. s/n.p.

PAZ, Octávio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

TELLES, Tenório. Tempo e poesia em Luiz Bacellar. In: BACELLAR, Luiz. *Quarteto*: obra reunida. Organização e estudo crítico de Tenório Telles. Manaus: Editora Valer, 1998. p. 11-19.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Macacos não de Nikko: haicais contestadores em *Borboletas de fogo*, de Luiz Bacellar¹

Cacio José Ferreira

De modo singular e marcante, diversos poetas solidificaram o haicai, poesia com características do *haiku* japonês, no universo amazonense. Luiz Franco de Sá Bacellar, por décadas, decifrou as paisagens amazonenses associando-as a elementos simbólicos e recursos estilísticos específicos na construção da poesia haicaísta ou não. Nessa perspectiva, este artigo examina a obra *Borboletas de fogo*, publicada em 2004 por Bacellar, sob o pseudônimo de Kazüo Satsumã², autodenominado *kamicaze* e capitão da Marinha japonesa, configurando o pilar desta análise.

A chegada do haicai no Brasil acontece por duas vias: uma por meio da tradução da poesia japonesa para o francês e em seguida para o português; a outra, com a chegada dos imigrantes japoneses no Brasil, em 1908. No Amazonas, os japoneses aportaram na cidade de Maués (1930) e em Parintins (1931), trazendo aspectos culturais e literários para a cultura amazonense. Nesse caminho, a fundação do Clube da Madrugada, em 1954, veio coroar e matizar a poesia brasileira, evidenciando para o Brasil

1 Texto escrito especialmente para este livro.

2 Kazüo deve ter sido um nome aleatório escolhido por Luiz Bacellar. Satsuma é uma província antiga que está integrada a atual cidade de Kagoshima no Japão, sudoeste da Ilha de Kyushu. Essa região abrigou o primeiro complexo industrial do Japão e teve forte influência na restauração Meiji (1868-1900), abertura do Japão para o mundo.

grandes nomes da literatura nacional fora do contexto cultural predominante. O haikai estava presente nesse grupo literário.

Nesse contexto de criação poética, Matsuo Bashô é a inspiração e recursos qualitativos importantes na construção dos haicais de Luiz Bacellar. A obra *Satori* (2000), coletânea de haicais escritos por ele, publicados na obra *O Crisântemo de Cem Pétalas*, em coautoria com Roberto Evangelista, em 1985, está repleta de alusões ao maior haicaísta japonês. A partir disso, os elementos da poesia japonesa ganham vivacidade na grafia amazonense de Bacellar; oferta com mesmo encantamento visual de Bashô o alumbramento poético por meio da percepção dos sons e das paisagens da Amazônia. Nesse sentido, Octavio Paz, no ensaio *A poesia de Matsuo Bashô*, versa sobre a leveza e a condensação exalados pelo instante do momento poético, que ilustra bem a criação de Luiz Bacellar:

Bashô recolhe esta nova linguagem coloquial, livre e desimpedida, e com ela busca o mesmo que os antigos: o instante poético. O *haiku* transforma-se e converte-se na anotação rápida – verdadeira recriação – de um momento privilegiado: exclamação poética, caligrafia, pintura e meditação, tudo junto. (PAZ, 1995, p. 40)

Assim, a constelação de imagens poéticas que o haikai de Bacellar suscita e os diálogos criados por meio da tradição poética de tempos idos colaboram para entender o universo amazônico aproximado da poesia japonesa. Entretanto, a paisagem amazônica é um dos elementos que compõe o campo imagético do poeta Bacellar e não o todo. Ele expande as fronteiras amazônicas e utiliza a poesia japonesa como mecanismo de crítica. Nesse raciocínio, *Borboletas de fogo* utiliza o humor satírico como crítica do poema de José Sarney, *Os Maribondos de fogo*, publicado em 1978. O tom humorístico e sarcástico está presente desde o prefácio até a finalização do livro com o termo '*Deus seja louvado*', fazendo uma alusão irônica à inserção da expressão no papel moeda do Brasil como o grande feito de José Sarney. "Aliás, das edições deste famoso escritor, as mais interessantes são as

palavras imitativas do papel-moeda americano *'In God we trust'* traduzidas pelo Sr. Sarney, quando presidente da República, para a expressão 'Deus seja louvado'" (SATSUMÀ, 2004, p. 14)³.

A escritura do prefácio é uma *'Psicografia de um ETrônimo'*, ou seja, não é para ser levado a sério. Contudo, as pontuações a respeito da obra de Sarney e do prefaciador João Gaspar Simões são cortantes e explícitas.

(...) Tomei conhecimento do famoso e espampanante poema *Os Maribondos de fogo* do senhor José Sarney, ex-presidente da República brasileira e atualmente membro eleito por mérito político e cultural da Academia Brasileira de Letras. Achei o título hilário. Como penso que a poesia deve ter um componente humorístico, fiquei tirando as mais diversas ilações do tema.

Tendo em mãos um exemplar da 4ª edição, verifico que estampa um pequeno ensaio da autoria de João Gaspar Simões (por sinal, biógrafo de Fernando Pessoa). (SATSUMÀ, 2004, p. 13)

Para Kazüo Satsumà, o trabalho poético de José Sarney não sustenta a indicação a Academia Brasileira de Letras. Também aponta para a designação de membros políticos para a academia. Não há um olhar direcionado para a criação e o merecimento da conquista literária de alguns membros que compõem a elite das belas artes. Ainda, sendo o prefaciador d'*Os Maribondos de fogo* o mesmo de Fernando Pessoa, julga-se que o texto de José Sarney se iguala ao do grande poeta português. São conjunções políticas e de nomes que exaltam a pessoa e a obra, mas nem isso é capaz de sustentar a falta de qualidade dos escritos do ex-presidente da República, de acordo com a poesia de Satsumà.

Segundo o relato do presidente atual da Associação Nipo-Brasileira da Amazônia Ocidental (NIPPAKU)⁴, Ken Nishikido, Luiz Bacellar visitou diversas vezes a associação e perguntava sobre os significados dos nomes japoneses e lugares. O

3 O livro utiliza o pseudônimo Kazüo Satsumà como autor. Dessa forma, mantivemos o nome escolhido pelo autor nas citações.

4 Em encontro na casa de Ken Nishikido.

curioso relato ilustra bem a dedicação e o envolvimento de Luiz Bacellar na busca de uma escritura poética que funcionasse como simulacro crítico à poesia de Sarney. Buscava imprimir na escrita poética um tom realístico daquilo que grafava em palavras.

De forma geral, a utilização do haikai não perpassa por uma função crítica, pois a tradicional poesia japonesa capta a singular característica de se emergir de um todo para se alcançar um entendimento mais particular em direção à simplicidade, a uma realidade poética destituída dos contumazes ornamentos que rodeiam a palavra. Entretanto, Luiz Bacellar é capaz de atribuir ironia e humor na construção poética em *Borboletas de fogo*. Tal característica é possível ser denominada de haikai? Se assemelha ao tradicional *tanka*, poema curto, que predominava o fazer poético do Japão do século XVI? E, ainda, a poesia de Kazüo Satsumà é escrita na sequência de versos em 5, 7 e 5 sílabas?

Assim como a poesia de *Satori*, os poemetos de *Borboletas de fogo* são haicais, mas com certas restrições. Também não é *tanka*, poema que antecede o haikai e não usa a metrificação tradicional 5, 7 e 5 sílabas. A natureza orna o travesseiro do haikai tradicional. As virtudes e pecados humanos são dispostos em uma poesia que está próxima do haikai em relação à estrutura. Nesse sentido, a poesia de Kazüo Satsumà pode ser classificada como *senryū*. A distinção entre haikai e *senryū* não é importante quanto a apreciação, pois ambas possuem uma intensidade poética em palavras sucintas. Assim, podemos afirmar que o *senryū* é uma subdivisão do haikai por carregar características relacionadas à ironia, ao humor e às ações humanas. A maioria das construções poéticas em *Borboletas de fogo* se enquadra na descrição do *senryū*, mas também possui poemetos dedicados à natureza, conforme o haikai a seguir.

Borboletas de fogo
Sobre a tua pele azul
São moxas.
(SATSUMÀ, 2004, p. 21)

Em uma leitura rápida do haicai acima, percebe-se a ligação da borboleta como bálsamo que acalanta o corpo. Ao mesmo tempo, ela pode se metamorfosear em uma crítica a obra de Sarney. Borboletas de fogo difere-se dos maribondos de fogo pela agradável sensação térmica que transmite à pele. Já a picada de maribondos causa dor e transfiguração do lugar em que foi infectado pelo veneno. Logo, a poesia de Kazüo Satsumà é a verdadeira poesia, o néctar da palavra.

No prefácio de *Maribondos de fogo*, João Gaspar Simões destaca que José Sarney como grande prosador narrativo e poeta do Maranhão ligado a uma tradição lírica. Ainda acrescenta que:

(...) Com os olhos e os sentidos postos na terra do Maranhão, a sua terra, a terra de sua infância, eis como José Sarney imprime aos poemas que formam seu livro, romancesadamente estruturado, algo que é parte integrante, já hoje, de uma tradição do lirismo brasílico, qual seja, a faculdade de o poeta do Brasil, ao contrário de Portugal, preferir o que vê ao que sente, nunca deixar esquecer o que vê graças a essa ancestral forma narrativa, o romance ou rimance, mais castelhana, afinal, do que portuguesa ou galego-portuguesa. (SARNEY, 2001, p. 13)

Em contrapartida, Kazüo Satsumà renomeia o livro diversas vezes, no prefácio de *Borboletas de fogo*, como forma de negação das impressões positivas de João Gaspar Simões em relação a obra de Sarney: “Maribondos de fogo, maribondos de porre, vespídeos dipsomaníacos, ou maribondos embriagados, todas essas imagens me surgem desse título altamente sugestivo” (SATSUMÀ, 2004, p. 13). E continua com o tom irônico em outra parte do texto, sugerido aplicação de uma falsa dose de elogio ao autor da poesia de *Maribondos de fogo*. “Maribondos de fogo são vespas. Vespas em inglês se diz *wasps*, que é a sigla para ‘White’, *Anglo Saxon Pritestant*, quer dizer, ‘branco anglo-saxão pro-

testante'. Virtudes que talvez o Sr. desejasse ter. Como não tem, contenta-se em ser um baronete escocês (SirNey)” (SATSUMÀ, 2004, pp. 14-15).

O fictício Lew Blount afirma em nota do editor que a coletânea de haikais foi psicografada pelo amigo Franz Bauer, se eximindo das opiniões fortes do capitão Kazüo Satsumà. Em parte da obra há um trecho denominado *Figuras de São Luís*. Nela, o editor postula que o autor “produz uma série de *haibun*, ou seja, *haikais* humorísticos ou satíricos. Aliás, o volume completo é uma paródia do famoso livro do Sr. Sarney” (SATSUMÀ, 2004, p. 17). Ao falar que os *haibun* foram psicografados, interage com o leitor criando uma espécie de confissão que o deixa curioso. *Haibun* (俳文) é o verso livre, a prosa poética. O primeiro ideograma (俳) inicia a escrita da palavra *haiku*; o segundo (文) é a composição da escritura poética. Assim, Kazüo Satsumà deixa evidente que está produzindo haikai e contando uma história, mas dentro da poética do poemeto, ou seja, a pureza de sentido, a essência desnuda e despojada de qualquer adereço revelando uma imensidão identitária. Nesse sentido, Ferreira argumenta:

A poesia japonesa tão (re)criada no mundo não assume exatamente um gênero. Não é masculina nem feminina, mas tão somente constituída da natureza humana, de vestígios captados da alma e expressos a partir de imagens potentes. A verdade poética deriva justamente desse desvelamento, e não do que se insinua e permanece oculto. A natureza despida reverbera, então, o sabor da vida. (FERREIRA, 2017, p. 124)

Kazüo Satsumà demonstra conhecer bem os elementos que compõem o haikai. As primeiras 10 páginas de *Borboletas de fogo* brindam o leitor com 10 poemetos sem fazer nenhuma conotação ao trabalho de Sarney ou a São Luís, exceto o primeiro poema já mencionado, que faz uma alusão à *Os Maribondos de fogo*. Observe os haicais a seguir:

Surgem efêmeras
do casulo de algodão
e se apagam

Torre de confeitiro
a inclinação dá-lhe
um charme maneiro. (Pisa)
(SATSUMÀ, 2004, p. 22-23)

A máxima simbólica do silêncio proposital de Luiz Bacellar pode ser tida como uma evidência do próprio fazer poético. Assim, o manejo das palavras alcança o rigor necessário para a elaboração do haikai, diferentemente do autor d' *Os maribondos de fogo*. O enaltecimento do poeta é a aproximação dos elementos do haikai, sem perder a percepção, por exemplo, das melodias das sereias que adornam o pensamento sem se soltar do mastro do navio. O encantamento é medido pela leveza da borboleta e não pelo voo desproporcional dos maribondos. O prefácio do livro de José Sarney, de acordo com a psicografia de um *ETrônimo*, é a ampliação do instante poético que não existe na obra do autor de São Luís. João Gaspar Simões tenta fundir a poesia de Sarney ao romântico Almeida Garrett, sendo criticado pelo texto psicografado. A ironia desconstrói a cosmogonia vislumbrada por João Gaspar nos poemas de Sarney. Assim escreve: “(...) Ora, Almeida Garrett, na realidade, seguiu pelas águas de Charles Perrault, irmãos Grimm, Hans Christian Andersen e tantos outros que mergulharam como pesquisadores no folclore das suas respectivas nacionalidades” (SATSUMÀ, 2004, p. 13). Portanto, o silenciamento proposital de Bacellar, no início da obra, é uma habilidade irônica do poeta, por meio do haikai, do belo em relação a uma construção não lapidada da poesia.

Paulo Franchetti, na obra *Haikai: antologia e história*, destaca que o haikai “não é síntese, no sentido de dizer o máximo com o mínimo de palavras. É antes a arte de, com o mínimo, obter o suficiente” (FRANCHETTI, 2012, p. 53). Nesse sentido, Bacellar dá ao haikai contornos de humor satírico evidenciando mais uma vez que conhece bem o horizonte e determinações da poesia japonesa. Trabalha, na verdade, com a liberdade de outra

vertente do haicai, o *senryū*. Essa construção poética rabisca o mundo com contornos leves de coloquialidade, comicidade, tom irônico ou satírico dando ao cotidiano da vida as devidas representações que circundam o homem, sem preocupar com elementos incorporados pelo haicai tradicional, as estações do ano, por exemplo.

Na página 31, de *Borboletas de fogo*, Kazüo Satsumà invoca Millôr Fernandes como forma de ilustração do tom cômico que virá a seguir nos poemas nominados de *Figuras de São Luís*, ampliando, ainda na mesma página, para todo o Maranhão:

A palmeira e sua palma
ondulam o ideal
da calma.

(Millôr Fernandes olhando o babaçu em Alcântara) (SATSUMÀ, 2004, p. 31)

À primeira vista e sem a devida contextualização, o leitor questiona qual a função do texto poético de Kazüo Satsumà. Há certa repulsa em relação ao quadrante escolhido como parâmetro imagético a ser visualizado pelo leitor. O Maranhão surge sob o sol de mandacaru totalmente desnudo de rima ou de qualquer ornamento sensível e quase invisível devido a simplicidade (não menos bela) que o haicai tradicional invoca. A escrita desprotegida do sol, é uma maneira de enfatizar que a poesia deve ser genuína, segura dos simbolismos trancados dentro de cada estrofe que traz à baila a verdadeira infância (não aquela inventada sem sensibilidade em Os *Maribondos de fogo*).

Maranhão:

Terra onde abunda a pita

E babaçu abunda. (SATSUMÀ, 2004, p. 31)

Sol a pino:

o mandacaru marca

meio-dia em ponto. (SATSUMÀ, 2004, p. 33)

Políticos recém-

(papagaios de pirata)

empossados... (SATSUMÀ, 2004, p. 34)

Não ver o mal,
não ouvir o mal, não falar:
macacos de **Nikko**. (SATSUMÀ, 2004, p. 35)

Dona Roseana,
para que acumulaste
tanta, tanta grana? (SATSUMÀ, 2004, p. 36 – grifos meus)

Assim, a imagem poética criada por Satsumà evidencia a natureza e campo sensorial do Maranhão e do Japão. Ao falar dos macacos de Nikko, revela a imagem mundialmente conhecida dos três macacos sábios que adornam a entrada de um templo sagrado do século XVII, no santuário de Toshogu, em Nikko no Japão. Seus nomes são: Mizaru, Kikazaru, Iwazaru. O sufixo *zaru* invoca a negação, assim, Mizaru, nega o ver, Kikazaru, nega o ouvir e Iwazaru, representa a negação do falar. A famosa tríade: não vejo, não ouço e não dissemino o mal. Satsumà reporta à figura dos macacos, dissimulando o verdadeiro sentido do provérbio japonês e evidenciando o mal que está na poesia de *Os Maribondos de fogo*, nas questões políticas do Maranhão. A terra que tudo tem (Maranhão) não avança devido ao monopólio de um grupo político.

Kazüo Satsumà, o imperioso japonês do interior do Japão, demonstra conhecer com profunda segurança a paisagem do Maranhão no contexto histórico, social e político. Essa imagem do estrangeiro que conhece a paisagem do inimigo também é uma ironia em relação à poesia posta em *Os maribondos de fogo*. Em determinado momento, Sarney invoca:

VENENO de babaçu
planta que amarga e tortura.
Palmeiras que balançaram
as folhas podres caindo,
os ventos verdes ventando
no meio dos sonhos sumindo.
(SARNEY, 2001, p. 19)

A poesia destacada de Sarney, de certa forma, é respondida pelo haikai de Satsumà:

Lá no cemitério...
visita circunspecto
a futura cova.
(SATSUMÀ, 2004, p. 41)

Ou ainda:

Cuxá? Não senhor,
não se faz batido no
liquidificador.
(SATSUMÀ, 2004, p. 44)

Nessa perspectiva, Kazüo Satsumà utilizou poemetos cômicos e satíricos como forma de convencimento do leitor em torno do fazer poético e da manutenção da lírica. Sem contornos estéticos vigorosos aparentes, a imagem estabelecida após a leitura do haikai de Satsumà gera uma metáfora que questiona a poesia de Sarney. A cosmogonia da criação poética é a articulação precisa do poeta e não a união de palavras que não exalam uma significação verticalizada. Não é apenas o movimento circular que faz a boa poesia. Earl Miner, nesse sentido, destaca que, “na tradição japonesa, o significante e o significado são vistos como coisas que não diferem muito de simples versões um do outro, sob um aspecto diverso. (...) os dois termos se fundem” (MINER, 1996, p. 134). A profundidade e o manejo da obra poética são classificados como rasos, pelo herói japonês, em *Os marimbondos de fogo*.

A antropofagia utilizada por Satsumà, de certa forma, amplia a discussão em torno do arcabouço teórico que deve ser alcançado pelo poeta antes da escrita definitiva do poema. Tal afirmação cabe outro debate, mas o *haijin* japonês conhece bem o tecer poético do haikai e da terra estrangeira. Já o poeta maranhense derrapa em terreno arenoso, sem contemplar a história que a terra natal oferece, como exemplificado no poemeto a seguir:

Dois olhos espiam
um olho espantado:
penico de Ana Jansen.
(SATSUMÀ, 2004, p. 48)

A partir da página 51, Kazüo Satsumà passa à feitura de poemas com características do haikai tradicionalmente japonês. Orna os poemetos com cores que compõem a paisagem tão destacada na poesia de Matsuo Bashô. O crepúsculo, o céu, o voo de guarás, a Lua minguante são elementos que *abundam* a página em branco de Kazüo Satsumà. A ironia está entrelaçada nos haicais ainda que de maneira indireta. *O saber fazer* está impresso entre o signo e o significante. Ainda que utilize imagens específicas do Maranhão, impelem o leitor a empreender um exercício comparativo entre a poesia de Sarney, o que foi alegoricamente dito por Kazüo Satsumà em relação às terras maranhenses e aos poemetos, da parte final da obra *Borboletas de fogo*, com características próximas ao haikai japonês. Palavras cuidadosamente forjadas que ressoam a verdadeira poesia. Eis alguns exemplos:

O grilo
ouvi-lo e sabê-lo ali
me põe em paz.
(SATUSMÀ, 2004, p. 55)

Com outro crepúsculo
o céu avermelha:
voo de guarás.
(SATSUMÀ, 2004, p. 56)

Lua minguante
chora. A pálpebra
da noite. (SATUSMÀ, 2004, p. 57)

A moenda geme
fazendo bagaço, e os bois
oram por perdão.
(SATUSMÀ, 2004, p. 58)

Névoa da manhã
e o pio do caboré
com frio.
(SATSUMÀ, 2004, p. 59)

Portanto, Kazüo Satsumà/Luiz Bacellar tece em *Borboletas de fogo* mais do que uma simples crítica satírica da obra *Os marimbondos de fogo*, de José Sarney. Em tom leve, à primeira vista do

leitor, como em um treino poético, apresenta as características do haikai entrelaçadas a figuras icônicas do Maranhão e aspectos tradicionais da poesia japonesa. É a maneira encontrada por Kazüo Satsumà de enfatizar o árduo lapidar do fazer poético diante da vaga e enaltecida poesia de José Sarney.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A multiplicidade de sentidos que os haicais publicados em *Borboletas de fogo* reúne, em versos cômicos e satíricos, faz o leitor contestar a tradição poética de Luiz Bacellar em um primeiro momento, para, em seguida, perceber as nuances e sentidos dos *senryū* e o amontoado de palavras ocas que é a obra *Os marimbondos de fogo*. A deliberada tessitura metafórica de Kazüo Satsumà cria uma semântica ancorada no cenário literário e criativo da poesia. Os traços haicaístas portam a universalidade da poesia que interligam o Japão e o Maranhão. Desse amálgama resulta o inegável sincretismo entre a tradicional poesia japonesa, o traço de Luiz Bacellar que a utiliza como aporte crítico. Dedica a obra “Ao senhor Sarney, que escreve até em chinês” e finaliza com a expressão “Deus seja louvado” (SATSUMÀ, 2004, p. 82). Tal fato é a essência depurada e a arquitetura engenhosa do haikai de Luiz Bacellar que assume formas variadas diante do papel em branco. Os macacos não são de Nikko!

REFERÊNCIAS

BACELLAR, Luiz (Kazüo Satsumà). *Borboletas de fogo*. Manaus: Uirapururu, 2004.

BASHÔ, Matsuo. *Trilha estreita ao confim*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

FERREIRA, Cacio José. O haikai se muda: o Amazonas no galho penso de orvalho. In: FERREIRA, Cacio José; OLIVEIRA, Rita Barbosa de (org.). *Casulos de Imagens: a poesia japonesa no Amazonas*. Jundiá-SP: Paco Editorial, 2017.

FRANCHETTI, Paulo; DOI, Elza Taeko. *Haikai: antologia e história*. Campinas: Unicamp, 2012.

MASUDA, Goga. *O Haikai no Brasil*. São Paulo: Oriente, 1988.

MINER, Earl. *Poética comparada*. Trad. Angela Gasperin. Brasília: Editora UnB, 1996.

PAZ, Octavio. A tradição do haiku. In: VERÇOSA, Carlos. *Oku: viajando com Bashô*. Bahia: EGBA, 1995.

SARNEY, José. *Os Marimbondos de fogo*. São Paulo: Siciliano, 2001.

Do arquivo híbrido: artes visuais e música em *Frauta de Barro*¹

Fadul Moura
Allison Leão

INTRODUÇÃO

No texto a seguir nos debruçaremos sobre *Frauta de barro*, de Luiz Bacellar, para refletir a respeito das interações intersemióticas que nela são verificáveis, sobretudo com os campos das artes visuais e da música. De partida, entendemos que *Frauta de barro*, em par com a riqueza individual da obra, manifesta os princípios autorreflexivos, dinâmicos e canibalescos das artes contemporâneas, cruzando limites em algum momento estabelecidos como demarcadores e diferenciadores das linguagens estéticas. Sustentaremos que essas características sejam hauríveis se descortinarmos as camadas de elementos sensíveis para chegarmos a especulações de natureza mais abstrata sobre a obra, pensando suas associações.

Nossos procedimentos de leitura se ancoram em abordagens como a de Hugo Friedrich (1978, p. 16), que, em relação aos movimentos da lírica moderna, comenta que “[a] poesia quer, ao contrário [da produção anterior], uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento

1 Texto originalmente publicado em MOURA, Fadul; OLIVEIRA, Rita Barbosa de. *Espaços convergentes: literatura, memória cultural e arte*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019.

de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistérios dos conceitos”. 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, assim, 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” (p. 16). Esse sentido de *dissonância* apontado por Friedrich pode ser encontrado em *Frauta de barro*, uma vez que diversos princípios e procedimentos literários, visuais e musicais conseguem conviver – cada uma em sua medida – no interior do livro.

Tais entrecruzamentos são também observados por outra fonte relevante para esta leitura, Omar Calabrese (1993), por exemplo, quando 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 Luiz 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.



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

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

O território que a partir daqui será mapeado diz respeito ao diálogo que a poesia de *Frauta de barro* estabelece com outro ramo artístico: a pintura. Acredita-se que Bacellar aduz diferentes procedimentos que revelam relações intertextuais e transes-téticas em seus poemas. Isso se percebe, por exemplo, no uso de citações ladeadas ao poema “Balada da rua da Conceição” ou, ainda, a própria seção intitulada “Poemas dedicados”, que contém textos para cada poeta mencionado. Em *segundo plano*, existem outras formas de colecionar as estéticas presentificadas, sugerindo ao leitor um mapeamento possível destas.

Uma das referências encontradas em *segunda camada* – na esteira do pensamento de Omar Calabrese (1993) –, pode ser localizada no poema “O poeta veste-se”, em que a descrição da figura do poeta produz um efeito lítero-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, que trabalha em suas produções com objetos e metamorfoses. Tal associação faz-se possível mediante aspectos próprios ao momento da Modernidade: a arte do século XX é marcada por um desejo de destruição sobre as formas estéticas do passado.

A respeito do Surrealismo, Walter Benjamin (1994) o concebe como um pensamento enérgico que trabalhava com uma tensão. Sob a ótica do autor alemão, 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, poder abarcar formas que tocavam esteticamente o absurdo e o sonho.

Benjamin (1994, p. 34-35) 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 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 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 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* (1945), de René Magritte, 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 estrutura feita de um material cortado em formato retilíneo – possivelmente retângulos, a considerar que abaixo pareça haver a mesma proporção e cores. No terceiro plano, verifica-se, abaixo, a presença de água, possivelmente do mar, unido, pelo horizonte, ao céu com nuvens claras, sem a presença do sol na tela.

Segundo as etapas de análise iconográfica de Panofsky (1991), 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. 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, o encontro de retas vertical e horizontal 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 gera o *corpo* do quadro por meio de uma moldura imaginária no interior da tela, a 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 iconografia 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 inferior; 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). Dessa maneira, o corpo feminino torna-se o elemento carregado de maior tensão no interior da tela. Isso é ratificado pela visualização do abdômen, parte em que o híbrido se realiza mais claramente, por designar a zona de choque. A zona de encontro entre as cores no corpo feminino 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, 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, p. 33) informa 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.

Tais considerações 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 poética 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 x 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 *Fruta de barro*. Verifica-se a relação intersistêmica entre a lírica e as artes figurativas: a releitura das Artes Visuais transpõe o paradigma do sistema de representação para outra forma artística com apropriação de conceitos e procedimentos.

Leia-se “O poeta veste-se”, de Luiz Bacellar (2011, p. 24-25):

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

E sobre a cambráia 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.

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 foi encontrado nos poemas de “Variações sobre um prólogo”, parte inicial do livro, marcada pela primeira pessoa verbal. Na realidade, ele se apresenta em “O poeta veste-se” na terceira pessoa, o que denota 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-se como 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 (que parte da 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 ele 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” (KAYSER, 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. [...]”, (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”². Dizendo de outro modo: a projeção da ação dessa consciência é suficiente para que ela exista correlacionada dentro de si mesma, 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 análise para o próximo passo: o movimento do poeta, por sua vez, encerra sua trajetória sobre a geografia do sonho.

No que 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

2 MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da percepção*, p. 118.

de nuvem e prendê-lo na lapela. Retornando às palavras de Merleau-Ponty, “é evidentemente na ação que a espacialidade do corpo se realiza”³. 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 anônimo, anuncia-se por uma tensão particular e como uma certa potência de ação no quadro do dispositivo anatômico”⁴. 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”⁵. 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, 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 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 advêm de matérias

3 *Ibidem*, p. 149.

4 *Ibidem*, p. 157.

5 *Ibidem*, p. 160.

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”⁶. O caminho que será percorrido ultrapassa a esfera espacial única, pois trata-se de uma viagem que se desenvolve em espaços. Nessa travessia, 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 *Fruta de barro*. No que se refere ao passo da viagem estética aqui traçado, a elaboração do poema-tela 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

6 KRÜGER. *A sensibilidade dos punhais*, p. 102.

ela, visualiza-se que o Poeta advém de um ponto de tensão em que a poesia não pretende uma síntese que a solucione matematicamente. Nesse 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, 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* 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 próprio à poética visual inicialmente discutida, 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 Baccellar 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.⁷

7 BRADLEY. *Surrealismo*, 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, quebre a expectativa do apreciador. Não cabe, aqui, classificar, segundo a proposta de Dalí ou de Magritte os objetos encontrados em *Fruita de barro*, mas, sim, pôr à luz o fato de 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.

Assim, o levantamento de todos os elementos do vestuário, animados no desenho do poema, revela que, compostos por elementos naturais, criam uma parte de uma coleção imaginada do poeta, que tem o *corpo-natureza* como eixo de suas “vestimentas-paisagem”. A poética 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,⁸ feita sobre o corpo com os elementos da natureza. Embora o primeiro objeto tratado no livro seja a fruta, antes mesmo da sessão “Dez 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

8 Para análise de *Fruita de barro* sob a perspectiva colecionadora na poesia de Bacellar, cf. LEÃO. “Reedição, repetição e diferença em *Fruita de barro*”, 2017, e MOURA. “A cartografia do tempo: forma colecionadora e traços do canto em *Fruita de barro*, de Luiz Bacellar”, 2017.

infantil que anima o organismo, a dissolução da sessão do corpo, como fragmento poético da coleção-mundo, é impossível.

Logo, o investimento de outras poéticas (visuais e verbais) é um carácter fundamental para a relação expectador-obra, uma vez que, enquanto representação, quebra a expectativa do apreciador. Não interessou, aqui, portanto, uma taxonomia do que fez Luiz Bacellar pela lógica de Magritte, mas, sim, iluminar o fato de que o poeta de “O poeta veste-se”, como sugere o título do texto, (in)veste o corpo com uma poética visual, a fundá-lo e erguê-lo com essência uma lúdica pela palavra bacellariana.

FRAUTA DE BARRO: INTERFACE POESIA E MÚSICA

Outro viés das relações intersemióticas em *Frauta de barro*, a música, tem seus elementos dispostos em diversas camadas, algumas talvez mais aparentes e nomeadas, outras cada vez mais sutis, espiralando a estrutura melódica nessa obra. Permeando e servindo de fundo histórico-literário a essa espiral, temos o lugar da poesia de Bacellar, em meados do século XX, como uma das manifestações da retomada de certos aspectos formais, um movimento de retorno a uma vertente de linguagem lírica que, desde a ascensão dos vanguardismos no Brasil, nas primeiras décadas daquele século, teve de dividir espaço com propostas mais interessadas no campo visual ou conceitual da palavra e menos em seus aspectos melódicos. Mas, como retorno em um tempo em que a arte ocidental se interessa por canibalizar o passado, a face do lirismo órfico não poderia estar intacta, tratando-se, pois, de uma retomada em diferença, marcada pelo trabalho de infiltração de novos elementos numa estrutura anteriormente mais fechada. Em *Frauta de barro* essa infiltração é sublinhada pela presença de componentes culturais de tradições eventualmente populares (mesmo neste recorte do campo musical que ora fazemos) junto a estruturas canônicas. Trataremos, portanto, nesta seção, de expor algumas dessas intersecções, não sem antes tentar expor nomeadamente os elementos musicais identificáveis no livro.

De saída, em respeito ao próprio arranjo da obra, devemos assinalar que há uma constante remissão nominativa ao universo da música. Desde o título do livro, passando por vários títulos de poemas e chegando a inúmeros termos musicais presentes no interior dos poemas, *Frauta de barro* se esmera em manter seu leitor sempre próximo de certo léxico pertinente ao universo da música. Exemplos disso são os poemas como “Balada da rua da Conceição”, “Noturno da Praça da Saudade”, “Duas canções”, “Canção do grumete”, “Treno para Rainer Maria Rilke” – entre outros cuja aplicação de que tratamos se localiza desde o título. No interior dos poemas também desfilam termos do campo musical, tais como a própria flauta (a frauta arcaica do poeta), valsa, ocarina, canto. Devemos lembrar que, no plano da estruturação e sequenciamento dos poemas, a abertura da pequena viagem que se empreende no livro decorre do achamento da frauta:

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

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

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

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

É o tema recomeçado
*na minha vária canção.*⁹

Esse sonetinho abre a sequência inicial do livro, formada por três poemas. Eles transmitem, com muita sutileza, a poética da obra. Mesmo que nos três poemas haja menções a passagens

9 BACELLAR. *Ibidem*. p. 21.

específicas do que ainda virá – como a infância, o “cavalo capenga”, uma cabra, um “velho soldado” – o que se repete e os atravessa é a alusão à música – música que alegra o eu lírico, inicialmente, para, logo depois, trazer-lhe memórias de perdas; música sempre recomeçada nesse movimento infinito. É certo que, nesse caso, a referência à música é um voltar-se para a própria poesia, seja pela proximidade conhecida entre ambas, seja porque, no que diz respeito à poesia de Bacellar, a música se dispõe para estabelecer um andamento, detidamente em cada poema, e extensivamente em todo o livro, modulando seu ritmo de acordo com a cena, as imagens, as variadas formas dos poemas. Enfim, criando-se o próprio ritmo da obra.

Esse ritmo decorre da maneira como Bacellar organiza *Frauta de barro* em sequências ou conjuntos cujos poemas se articulam em seu interior a partir de dispositivos formais e aspectos do discurso em comum. Na primeira grande sequência de poemas, temos, do ponto de vista da versificação, a predominância da redondilha (versos de sete sílabas poéticas). Desde os três sonetos de abertura (“Variações sobre um prólogo”) até o final da sequência nomeada “Romanceiro suburbano”, a leitura se agita ante o ritmo alegre e intenso do verso popular. De entremeio, a sequência dos “Dez sonetos de bolso”, igualmente dispostos em redondilha. Essas seções computam vinte e quatro poemas, nos quais apenas em quatro casos o verso padrão é descontínuo – o verso “vai o poeta”, repetido algumas vezes no poema “O poeta veste-se”, “Balada do bairro do Céu” (alguns versos), todos os versos de “Torneio de papagaio (disposto em base de cinco sílabas) e “São Sebastião”, que compõe a sequência das “Paróquias de Manaus”, estruturado em versos livres. Fora esses casos, a predominância da redondilha maior não apenas intensifica o ritmo, como já dissemos; ela também intensifica o espírito e as imagens que compõem esses conjuntos.

De modo geral, temos, na primeira metade da obra: uma sequência que insinua a poética e o temário do livro (“Variações sobre um prólogo” e “O poeta veste-se”); um conjunto que afir-

ma o ponto de vista e a dimensão minimalista do olhar lírico, atento aos detalhes, às coisas esquecidas, tocada pelos afetos do cotidiano (“Dez sonetos de bolso”); e por fim, a sequência mais longa do livro, o “Romanceiro suburbano”. Embora haja uma infiltração eventual de leveza (mas ainda não de riso) nos dois primeiros conjuntos acima referidos, é no “Romanceiro...” que encontramos a maior abertura para o riso. Têm-se os casos populares, o desfile das figuras dantescas que a imaginação popular foi estabelecendo, a vida em comunidade, a dessacralização do que é canônico na religião (especialmente no catolicismo) e outras representações da vida material e cultural do povo, como a brincadeira do papagaio de papel e a culinária mestiça amazônica.

Embora o riso seja o espírito mais constante no segmento do “Romanceiro...”, ocorre uma inversão, se compararmos com o que se verifica nas duas primeiras sequências, e agora é certa melancolia que se infiltra no conjunto marcadamente cômico. Deste traço, é exemplar “Balada da rua da Conceição”, pela alternância entre ironia cômica e melancolia. Essa dialética se repete em maior ou menor medida nesse conjunto.

A partir dos “Sonetos provincianos”, a obra entra em outro ritmo e outro espírito. Em termos de medida, passa a se observar o verso decassílabo, especialmente na seção mencionada acima e logo depois em “Três noturnos municipais” – possivelmente as seções que mais aprofundam um espírito melancólico e um ritmo cadenciado e grave. Insinuada desde o nome dado à segunda sequência de poemas (além de ser uma referência, também, ao noturno como gênero de composição musical), a noite passa a figurar no livro e se faz presente de maneira mais ou menos insidiosa deste ponto em diante. Se não temos, às vezes, menção direta à noite como tal, temos dela uma representação mais sutil, na forma da velhice que simboliza a noite da vida – isso é mais notável nos “Sonetos provincianos”.

Deste ponto em diante, um tom equilibrado vai tomando conta da obra, ao mesmo tempo em que o ritmo passa a ter

menos variações. Primeiramente, deparamo-nos com a pequena seção “Dois escorços”, formada pelo par de poemas “Detalhe” e “O armário”, respectivamente compostos em redondilhas e decassílabos. A seguir, uma curiosa sequência sem título – ao menos assim ela está nas últimas cinco edições da obra. Nela, avulta-se como característica temática e discursiva a investigação mais abertamente metafísica que encontraremos na obra, sobretudo em poemas como “Os 7 campos do mito” e “A escada”. O que há de mais curioso nesse conjunto, e que talvez indique a modulação equilibrada do livro na sua segunda metade, é que os temas ficam mais densos e profundos, isto é, um painel de imagens graves, mas que está estruturado predominantemente em ágeis redondilhas. O contraste entre forma e conteúdo cria uma beleza inominável, apreensível apenas pela fruição lírica dos poemas. Da mesma maneira, uma profusão de imagens, nessa sequência, dá um caráter visual à noção de ritmo: as imagens se combinam, atraem-se e se afastam dinamicamente tornando o ritmo uma apreensão também imagética.

A propósito dessa característica, do jogo de imagens como concepção de ritmo, convém lembrar que, nas duas primeiras edições de *Frauta de barro*, havia um conjunto de dez ou doze haicais (a depender da edição), poemas com forte componente imagético. Essa sequência se posicionava logo após os “noturnos”, sendo na primeira edição ainda precedida pelos “Dois escorços”. Embora tenha sido subtraída da obra nas edições seguintes, esses poemas abrem um filão no que se tornou a partir daí a obra geral de Luiz Bacellar, pois deram origem à produção haicaística do poeta, ampliada desde *Crisântemo de cem pétalas* (1985), chegando a *Satori* (2000), que, aliás, se desprendeu do *Crisântemo*, e o satírico *Borboletas de fogo* (2004), publicado sob o pseudônimo de Kasuo Satsumà. A sucessão das imagens bacellarianas cria um ritmo próprio, pela alternância de seus tons, a brevidade ou o alongamento da construção semântica e de suas cadeias de sentido, algo muito próximo ao que Otavio Paz considera com ritmo em termos lato:

cada ritmo es una actitud, un sentido y una imagen del mundo, distinta y particular. Del mismo modo que es imposible reducir los ritmos a pura medida, dividida en espacios homogéneos, tampoco es posible abstraerlos y convertirlos en esquemas racionales. Cada ritmo implica una visión concreta del mundo.¹⁰

A última sequência do livro traz a poesia sobre poesia, disfarçada sob a alcunha de “Poemas dedicados”, como se fossem “apenas” comentários às obras dos artistas mencionados: Fernando Pessoa, João Cabral de Melo Neto, Dante, Rainer Maria Rilke, Ricardo Reis, Charles Chaplin e Federico García Lorca. É uma sequência em que o poeta dialoga com suas fontes, tomando a elas imagens e temas. Por diferentes que são as fontes entre si, decorre que a sessão dos poemas dedicados traz textos com peculiaridades que os autonomizam em relação ao conjunto, como se poderia verificar confrontando a constelação mítico-poética presente em “A Dante” com o sensualismo que se distende até o prolongamento metafísico da conjunção entre poesia e tempo. Contudo, há uma atmosfera comum aos poemas do último conjunto de *Frauta de barro*; atmosfera de um discurso de perda e ganho: o ganho da habilidade lírica de quem aprendeu a cantar (percurso que se constrói, performaticamente, no transcorrer das sequências da obra, como já apontou Marcos Frederico Krüger¹¹; a perda que certa visão desencantada revelou sobre as coisas do mundo, do presente e do futuro – as futuras perdas.

É no tom de uma beleza pessimista que o livro se encerra, retomando mais uma vez o mote da música, pois mesmo em títulos como “Duas canções” (para Fernando Pessoa), “Treno para Rainer Maria Rilke”, “Soneto para Charles Chaplin” e “Puro lamento gallego”, Bacellar nos mantém cercados pelas referências diretas da presença da música em sua poesia. Talvez também por isso, a última imagem do livro seja uma imagem sonora, o resultante, na voz humana, do encontro entre som e dor ou tristeza:

10 PAZ. *El arco y la lira*, p. 61.

11 KRÜGER. *Ibidem*.

Nun canteiro de papoilas
e ben no mei dun trigal!

Quen' steve, se o vento passa
somando a augua do rio
mentre as papoilas e o trigo,
un longo xemido oubiu...

Ay, Federico García
te plantaron nun trigal!¹²

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há um detalhe interessante sobre *Frauta de barro* que, embora não seja mais que uma curiosidade para certas perspectivas de análise, pode ser bem relevante para este breve comentário que fizemos. Trata-se do fato de que a obra recebeu inúmeras modificações ao longo de cinco décadas, entre sua estreia e a última edição antes da morte de Luiz Bacellar. São centenas de alterações, que vão desde substituições pontuais de vocábulos a retiradas ou reinserções de poemas inteiros e mesmo de sessões de poemas.

Essa inquietação do autor que se reflete em sua obra delinea ainda mais uma personalidade estética apurada e exigente, de fato. Porém, essa característica também pode ser entendida como uma fonte e ao mesmo tempo consequência das relações intersemióticas que acabamos de abordar em *Frauta de barro*, pois seria propriedade da música o potencial de variação e das artes visuais a recombinação e a flutuação das perspectivas de sentido.

Assim, trocar uma palavra como “cruzeiros” por “cruza-dos”, para usar um exemplo aparentemente banal, pode, como ocorre, ser fruto de uma simples necessidade de atualização monetária, mas certamente acaba por resintonizar o verso, dar-lhe nova afinação, numa relação complexa entre som e sentido. Retirar versos inteiros ou poemas em comparação a edições anteriores, por sua vez, acrescenta, amplia o espaço do silêncio na obra. Não à toa, o poeta menciona na abertura da 3ª edição que a *Frauta de barro* reaparecia “novamente modulada”.

12 BACELLAR. *Ibidem*, p. 115-116.

Da mesma maneira, a plasticidade visual que os poemas de Bacellar tomam emprestado às artes visuais, após repotencializá-la, reaviva na palavra seu aspecto primevo de imitação do mundo, de simulação voco-visual.

Combinadas essas características da lírica bacellariana, elas dão testemunho não apenas da obra particular do poeta, mas metonimicamente dos gestos que a arte contemporânea, em especial a poesia, têm feito: em primeiro plano, a tomada de elementos de campos diversos da linguagem e os efeitos plurais daí derivados; em plano mais profundo, a reapropriação em diferença das próprias origens plásticas e sonoras da palavra poética.

REFERÊNCIAS

- BACELLAR, Luiz. *Fruta de Barro*. 7. ed. Manaus: Valer, 2011.
- BENJAMIN, Walter. “O surrealismo; o último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, V. I)
- BRADLEY, Fiona. *Surrealismo*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- CABELBRESE. *Como se lê uma obra de arte*. Trad. Antônio Maia Rocha. Edições 70: Lisboa, 1993.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Trad. Paulo Quintela. 4. ed. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1968.
- KRÜGER, Marcos Frederico. *A sensibilidade dos punhais*. 2. ed. Manaus: Edições Muiraquitã, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- PANOFSKY. *O significado nas Artes Visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese; J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PAZ, Octávio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

As armas da contradição: imagens do paradoxo em Luiz Bacellar¹

Fadul Moura

REABRIR UMA OBRA

É sabido que a historiografia literária procura sistematizar autores em tempos e épocas, entretanto, há aqueles cujas obras escapam a suas classificações. Nomes como os de Charles Bau-delaire e Machado de Assis, ainda do século XIX, embaraçaram críticos por apresentarem ambivalências e paradoxos. Ao grupo de autores que muitas vezes são considerados impasses, sugere-se o nome de outro brasileiro que pode colocar a crítica em uma posição delicada devido às várias entradas possíveis em sua obra: Luiz Bacellar.

A qualidade desse autor é comentada mesmo no campo da criação literária, o que demonstra ser tomado como referência para produções posteriores. No campo da crítica, não raro são encontrados discursos elogiosos que o inclinam ao Clube da Madrugada. Ao que parece, tal atitude – exterior aos textos – é tomada como um emblema, um símbolo do movimento. Esse tipo de leitura, porém, pode gerar um pensamento equivocado, de sorte que seus livros sejam compreendidos mais como um

¹ Neste texto, o autor rediscute aspectos tratados em sua dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da UEA (2016), intitulada *A coleção dos afetos: cartografia de temporalidades sensíveis em Frauta de barro, de Luiz Bacellar*.

produto do Clube e menos como uma apresentação de sua organicidade interna. É necessário desconfiar desse primeiro pensamento e compreender que a fatura textual tem muito mais a dizer sobre a composição do conjunto. Observando-o, salta aos olhos da recepção crítica o manuseio de diversas tradições, próximas e distantes.

De acordo com a leitura de Alencar e Silva (2011), o poeta percorreria um caminho linear do “puro lirismo”, palmilhando “os momentos mais altos da história da língua luso-brasileira” até alcançar o “caráter multifacetado”. Com isso, desenvolve uma linha evolutiva para o poeta, como se houvessem dois polos – a saber: saindo de um campo de orientação soberano, as “coordenadas universais”, e alcançando um campo desordenado, o “plano tumultuário”. Fica sugerida a inclinação de Alencar e Silva ao trabalho que Luiz Bacellar realiza com grandes autores como Camões, isto é, uma possível *origem clássica* expressamente citada como epígrafe em *Frauta de barro*. Em seguida, informará que o sujeito lírico visita “grandes e pequenas construções”, “recantos citadinos e periféricos” e, por fim, que ele é “o poeta de sua cidade”. As últimas palavras recuperadas de Alencar e Silva mostrariam o ponto de chegada do poeta, relacionado a um material que dialogaria melhor com noções de modernização conhecidas primeiramente por países europeus e *a posteriori* pelo Brasil (em caráter desigual em suas várias regiões).

Ernesto Renan Freitas Pinto (1998) tem uma atitude similar, todavia, mais explícita quando associa *Sol de feira* a “certa poesia que se praticou largamente no Brasil Colônia entre 1650 e 1750”, devido à manipulação da forma rondel e ao que acredita ser o cultivo de “um pomar em parte já desvendado” na literatura brasileira. Ao fim do seu comentário, “o livro poderia ser equiparado aos pomulários góticos da França”. Diferentemente do primeiro crítico, o segundo não oferece um caminho, mas direções para quais a poesia de Luiz Bacellar apontaria. Curiosamente, a primeira inclina-se a um momento em que a nacionalidade é tematizada, enquanto a segunda evidencia a habilidade do au-

tor em transpor a fronteira cara à época selecionada. Ainda na apresentação escrita por Benedito Nunes (2008) na 7ª edição do mesmo livro, o filósofo afirma que “[p]oderíamos denominá-lo de *jogos frutais*”. Com isso, Nunes enlaça Luiz Bacellar à atitude cabralina de composição do verso. Logo, outro gesto crítico se revela: não houve a preocupação de vincular o poeta a uma época, mas de apontar uma operação, um modo de estabelecer diálogo direto com João Cabral de Melo Neto – a quem Luiz Bacellar já havia dedicado um poema em *Frauta de barro* – e, com isso, fazer ser ouvida em eco a voz do mestre.

A convivência de estilos, individuais ou coletivos, encaminha este estudo para uma leitura de maior fôlego com Marcos Frederico Krüger (2011) em *A sensibilidade dos punhais*. O autor detecta a existência de um “paradoxo estilístico” em *Frauta de barro*, o qual o aproximaria de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, pois nesse romance Paulo Honório, um homem rústico, soube manipular as palavras com refinamento. Essa leitura insere outro binarismo para discussão: artifício *vs* rusticidade. Ao que parece, Krüger teria encontrado uma forma de melhor expressar a obra bacellariana, pois é fato que nela o popular e o erudito se encontram plasmados. O mais importante: vai na contramão de um pensamento binário quando reconhece a diferença desses elementos e manuseia-os no mesmo poema sem distingui-los em níveis.² Tal é a questão que se deseja desenvolver ao retornar ao *paradoxo* com maior atenção e outro olhar.

2 Recuperando a análise musical de Gilda Mello e Souza sobre *Macunaima*, Valquíria Luna e Allison Leão estudam o que denominam “estrutura musical de pensamento” e já anunciam a dinâmica desierarquizada na edição de 2005, a qual também pode ser encontrada nas demais: “Deixando de lado o teor hierarquizante prenhe de preconceito sobre o que seria arte e cultura ‘elevadas’ ou ‘rebaixadas’, notemos que, nas sete partes que compõem *Frauta de barro*, percebe-se, como em *Macunaima*, o diálogo e o intercâmbio constantes entre o popular e o erudito. O eu lírico de *Frauta* utiliza temas e motivos populares trabalhados com uma sutileza estética e formal erudita”. Cf. LUNA, Valquíria; LEÃO, Allison. Invisível lira: música e estrutura musical de pensamento em “Frauta de barro”, de Luiz Bacellar. In: CAVALHEIRO, Juciane *et al.* (Orgs.) *Ateridade consoante: estudos sobre música, literatura e iconografia*. Manaus: FAPEAM; PPGLA; Valer, 2013, p. 280.

Antes, entretanto, é necessário recuar um pouco na leitura de Krüger (2011, p. 75) para examinar um de seus pilares.³ Conforme o autor, “(...) não é só uma viagem *espacial* de navio que constitui o percurso trilhado em *Frauta de barro*, mas uma viagem temporal, não linear, através dos estilos de época. (...)”. O crítico parte da imagem da embarcação que alguns dos poemas do livro carregam. Separadas, as velas estão em um poema; a quilha, em outro, criando um efeito de composição de tal imagem em versos de poemas espalhados por todo o livro. Com isso, ele expõe a noção geográfica com a qual trabalha e, por mais que esclareça que a trajetória proposta não é linear, faz um salto do espaço para o tempo em sua argumentação e segue um fio que vai do Arcadismo ao Simbolismo, ou, como destaca, ao Neossimbolismo.

Nesse momento do ensaio, expõe noções de espaço e de tempo com as quais se pretende dialogar. Os dois não são rígidos em *Frauta de barro*, e essa falta de fixação é reforçada quando Krüger (2011, p. 76) comenta modificações entre a edição de 1963 e a de 1998, julgada definitiva à época. Utilizando duas edições de que dispõe, ele ainda registra: 1. a retirada da parte final, intitulada “Quatro epístolas (primeiras linhas)”, com 28 sonetos, em que havia “(...) o empreendimento da navegação com que sonhara por tanto tempo. (...)”; 2. acréscimo de 05 sonetos inéditos para constituir *Quatro movimentos*, mais tarde chamado *Quarteto*: “(...) Tal fato, aliado ao deslocamento de outros poemas da ordem em que antes se encontravam, passou a exigir uma nova interpretação para o final e para o caminho percorrido pelo sujeito lírico”; e 3. a supressão de 10 haicais entre “Dois escorços” e

3 O ensaio aborda os três primeiros livros de cada poeta brasileiro selecionado, com base no *leitmotiv* percebido: a imagem do mar. São eles: Violeta Branca (1915-2000), com *Ritmos de inquieta alegria* (1935); Sebastião Norões (1915-1972), com *Poesia frequentemente* (1956); e Luiz Bacellar (1928-2012), com *Frauta de barro* (1963). Krüger compreende nas obras o mar como uma “alegoria de dois signos” (2011, p. 11): símbolo da poesia, associada à música, e da sexualidade. Procurando defender a ideia de trajetória que parte da poesia produzia no Amazonas teria percorrido, ele considera *Frauta de barro* uma “epopeia particular” (2011, p. 12), empreendida após o “fracasso” da viagem de Norões, porém, sem regresso e sem alcançar o êxito.

“Rimance praiano” (06 deles farão parte de *Pétalas do crisântemo* e 04 serão abandonados).⁴

Decidiu-se elencar essas informações da fortuna crítica por notar que o tom laudatório conferido ao escritor não esconde uma tentativa de estreitá-lo com esforço a tradições por ele operadas. Não se deseja dizer que a crítica ao redor do poeta seja problemática, mas que ela é – como se vem tentando explicitar – simultaneamente rica e limitada. Esse duplo gesto é imposto pela profusão de temas, diálogos e entradas que o próprio autor encerrou em seus livros. Desse ponto de vista, depreende-se uma postura comum entre os leitores supracitados: todos sinalizam que a obra de Luiz Bacellar não pode ser considerada um fenômeno isolado, mas em entrelaçamento com outras obras. Com isso, uma primeira abordagem recai sobre o autor, em razão de sua própria tessitura subsidiar isso. Embora uma não seja excluída da outra, entende-se que uma observação da obra exigiria também atenção à sua coerência interna, isto é, ao reconhecimento de que a *viagem* de que fala Krüger não termina em *Frauta de barro*, mas se abre por um mapa afetivo no interior dele e dos demais livros. Os segmentos que são apresentados nos livros revelam mais que um “paradoxo estilístico” quando o escritor amazonense manipula o paradoxo como uma estratégia de coabitação de dimensões que, fora da obra, seriam impossíveis de conciliar. Desse modo, pensa-se que no interior de cada alusão oferecida pela obra à crítica haja uma temporalidade, a fim de poder desdobrar o seguinte raciocínio: com a quantidade de referências aqui trazidas como amostragem, busca-se afastar-se da ideia de itinerário retilíneo, em razão de essa estar pautada em uma noção de origem própria ao paradigma de uma historio-

4 Sublinha-se o refinamento da análise quando Krüger (2011, p. 79) assinala que o itinerário de *Frauta de barro* demonstraria, ainda, uma *viagem* metafórica: “(...) a história de uma árvore desde o projeto da semente até a plenitude dos frutos. É como se, ao término do livro, senhor das técnicas apuradas, o eu lírico se voltasse para o passado e recordasse a estrada palmilhada. (...)”. O discurso crítico sugere também por imagens a metáfora na qual está baseada sua interpretação, de sorte a reforçar uma proposta cronológica progressiva, apesar de não esquecer a ideia de memória quando chama o livro de “memorial do crescimento poético do autor”.

grafia literária tradicional. O que é apontado pelo conjunto de autores mostra que a obra de Luiz Bacellar transcende a ideia de temporalidade única e joga com presenças de vários tempos que se entrecruzam.

Tudo isso conduz este ensaio à ideia da reunião de tradições como fios que se entrelaçam e que compõem a tessitura densa de sua obra. Puxá-los individualmente levaria apenas à possibilidade de atá-los a um lastro cultural ou autor específico, o que, por sua vez, poderia facilmente soar estranho aos ouvidos à medida que outra ponta desse tecido fosse pinçada. Acredita-se, ainda, que as alterações compiladas por Krüger poderiam ser somadas ao estudo comparativo empreendido por Allison Leão (2017) entre as edições conhecidas do livro.⁵ Com as modificações, torna-se possível inferir alguns dos problemas das leituras de *Frauta de barro* como um itinerário retilíneo. Talvez o que mais chame a atenção seja o fato de a estrada sofrer transformações, o que abre espaço para que novas discussões sejam iniciadas.

Na verdade, todas essas preocupações só acometem aqueles que trabalham com o estudo da Literatura; outros, como as crianças, que leem livros apenas pelo prazer do que podem nelas encontrar, não estariam vigilantes a taxonomias ou a lastros culturais. Elas adentrariam as páginas das edições como quem adentra um sonho, permitindo-se ver e perceber o que cada livro apresenta. Tal é o horizonte que se tenta recuperar. Não se deseja

5 Allison Leão recuperou o recebimento do Prêmio Olavo Bilac no concurso de poesia de que participou Luiz Bacellar e informa: “Embora não possamos mais ter acesso ao texto inaugural de *Frauta de barro* (...), o que ocorreu desde então, na trajetória da obra, possibilita-nos deduzir que o texto a que se referem os membros do júri, em 1959, já não seria o mesmo em 1963, assim como sabemos que não foi o mesmo em 1977 (2ª ed.), 1989 (3ª ed.), 1992 (4ª ed.), 1998 (5ª. ed.), 2005 (6ª ed.), nem recentemente, em 2011 (9ª ed.), o último registro da inquietude autoral de Bacellar. De fato, cada nova edição de *Frauta de barro* significou o surgimento de uma nova obra, realizada na tensão entre repetição e diferença. (...)”. Após isso, ainda frisa a existência de um hiato na contagem das edições: “(...) O hiato, a inexistência de uma 7ª e uma 8ª edição, decorrente de um deslize editorial na passagem da 6ª para a ‘9ª’ edição, é apenas mais uma peculiaridade da história de uma obra cuja dinâmica será objeto deste ensaio”. Cf. LEÃO, Allison. Reedição, repetição e diferença em *Frauta de barro*. In: MOURA, Fadul; SERAFIM, Yasmin; OLIVEIRA, Rita Barbosa de. (Orgs.). *Amazônia em perspectivas*: cultura, poesia, arte. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017, p. 15.

ler a obra de Luiz Bacellar como um evento acabado ou isolado, mas sim, tomá-la como conjunto orgânico composto com mais de uma entrada. Para demonstrá-lo, pretende-se fazer uma reabertura da obra com a leitura conjunta de *Frauta de barro* e *Sol de feira*. Vistos desse modo, será salientado o que lhes é latente: o paradoxo. Ele é encontrado em dimensões variadas por toda a obra, ultrapassando o recurso retórico ao passo que expõe o jogo de contradições entre versos, poemas ou mesmo partes dos livros.

OPOSTOS EM REUNIÃO

Em se tratando dos paradoxos na modernidade, Antoine Compagnon relembra que se fazia uma oposição entre tradicional e moderno antes mesmo de que se falasse sobre ela ou sobre modernismo: “serait moderne ce qui rompt avec la tradition, serait traditionnel ce qui résiste à la modernisation”.⁶ Compagnon destaca da etimologia da palavra *tradition* o seu sentido de transmissão de um modelo de uma geração para a seguinte, o que prescinde de uma obediência a uma autoridade e, ainda, certa fidelidade a uma origem. Modelos, porém, sofrem impactos e disrupções no decorrer da história. Em razão disso, Compagnon assinala a recorrência do fenômeno da ruptura entre gerações, o que faz pensar em uma interpretação da ruptura como uma tradição possível. O autor, então, ressalva: falar em *tradição da ruptura* é uma forma de transparecer o paradoxo no pensamento sobre a modernidade – não mais vista apenas como louvor à lógica do progresso –, pois nesse pensamento estão subsumidas concomitantemente duas *negações*: a primeira recai sobre a *tradição*, enquanto a segunda sobre a *ruptura*. Com essa inflexão, seleciona nomes como Édouard Manet e Charles Baudelaire, a

6 COMPAGNON, Antoine. *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris: Éditions du Seuil, 1990, p. 7. Demais referências contarão com a tradução de Tradução Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry: “moderno seria o que rompe com a tradição e tradicional o que resiste à modernização”. Cf. COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 9.

fim de demonstrar que a *modernité* é muito mais um momento contraditório, marcado por ambivalências, que um vetor unilateral e antinômico da *tradition*.

Para Compagnon (p. 8), é necessário reconhecer uma história contraditória da tradição moderna, ou, ainda, uma história das contradições dessa tradição, marcada por intermitências e não por galerias de figuras exemplares. Por esse motivo, na esteira de Octavio Paz, ele compreende que a

(...) *tradition moderne* (...) est une *tradition* retournée contre elle-même, et ce paradoxe annonce le destin de la *modernité* esthétique, contradictoire en soi: elle affirme et en même temps elle nie l'art, elle décrète à la foi sa vie et sa mort, sa grandeur et sa décadence. L'alliance des contraires découvre le moderne comme négation de la *tradition*, c'est-à-dire forcément *tradition* de la négation; elle dénonce son aporie, ou son impasse logique.⁷

O duplo golpe formado pelas negações mostra como a modernidade trai a si mesma. Recuperar uma dinâmica destrutiva, em direção antagônica à solidez do modelo anterior, é revigorar um espírito de transformação já conhecido, o qual prevê a repetição do dispositivo da destruição. Portanto, tal atitude não seria totalmente inovadora. Criar o “novo” anuncia estratégias de solidificação de modelos ao passo que também os inclina em direção à própria morte. Dizendo de outro modo, o fato de a modernidade estar contra si mesma poderia ser ilustrado pela ideia da Górgona diante do espelho: seu poderoso olhar para a lâmina é o que desencadeia a petrificação de si mesma e resulta em sua morte. Esta é a aporia apontada por Compagnon: dizer o “novo” orienta para a projeção de seu próprio fim, uma vez que sua afirmação também é sua negação, isto é, seu impasse.

7 E ainda: “(...) tradição moderna (...) é uma tradição voltada contra si mesma, e esse paradoxo anuncia o destino da modernidade estética, contraditória em si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência. A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico” Cf. COMPAGNON, 2010, p. 10.

À luz da revisão teórica de Compagnon, composições poéticas e artísticas com estruturas contraditórias não são problemáticas. O crítico francês orienta:

(...) Ne donnons pas dans le mirage des dépassements afin de lever des contradictions dont la qualité est de rester insolubles; gardons-nous de réduire l'équivoque propre au nouveau comme valeur fondamentale de l'époque moderne. Pour des esprits formes aux sciences exactes et à la logique mathématique, il est malaisé de renoncer aux mœurs géométriques, mais le monde des formes symboliques ne suit pas la même logique et sollicite plutôt l'esprit de finesse. (...) ⁸

Infere-se de suas palavras que a época moderna não deve também ser interpretada como fenômeno negativo ou positivo, em oposição à pressuposição de um polo oposto. Não se trata de apenas um valor unitário, mas dois, conservadas as contradições. A manutenção simultânea de vozes contraditas é a estratégia diferente de sua abordagem, opondo-se à força dos paradigmas das ciências exatas que muitas vezes recai sobre os intérpretes das artes. Naquilo que não se resolve segundo as regras esperadas, isto é, por uma lógica já existente, a arte é capaz de mostrar um impasse. Ela não só demonstra que as ferramentas que buscam uma resolução imediata não funcionam para determinados objetos como também solicita que novas formas de aproximação delas sejam criadas, o que recoloca em primeiro plano o valor dos objetos. O que Compagnon propõe é outra forma de observar o que se convencionou denominar como “novo”, compreendendo-o como tensão, e mostrando nela o seu paradoxo.

A hipótese que se procura desenvolver é a de que o paradoxo funciona como *leitmotiv* em seus livros. Ele é um traço que pode ser encontrado em diversas dimensões da obra, seja

8 Destaca-se a escolha dos tradutores pela palavra “síntese”, em que pese seu valor teórico e a recusa de Compagnon ao que ela poderia expressar em francês: “(...) Não sejamos tentados pela miragem de síntese; mantenhamos as contradições, por natureza insolúveis; evitemos reduzir o equívoco próprio ao novo, como valor fundamental da época moderna. Para espíritos formados nas ciências exatas e na lógica matemática, não é fácil renunciar aos hábitos do pensamento geométrico, mas o mundo das formas simbólicas não segue a mesma lógica e exige, pelo contrário, o *esprit de finesse*. (...)” Cf. COMPAGNON, 2010, p. 15.

nas amoras de “Variações sobre um prólogo”, de *Frauta de barro*, seja no carço do tucumã, de *Sol de feira*. Os frutos concentram exemplos dessa tensão irresoluta. Ela ganha autonomia e liga-se a outras linhas operadoras de novas singularidades. Recupera-se primeiramente a imagem dos frutos por ela aparecer no primeiro livro como tema basilar, do qual serão gerados outros temas, conforme o próprio sujeito poético. Não é gratuita, portanto, a ideia seminal no primeiro livro. Ela crescerá e formará novos segmentos dentro da obra, os quais serão expandidos em novas imagens de contradições, como ocorre quando o poeta apresenta o relógio, que carrega a ambivalência dos tempos, ou a Mangueira casimiriana, alegoria cujo “reumatismo nas raízes” exprime a contradição temporal em outra escala.

Toma-se como primeiro objeto de leitura o poema I (p. 21), de “Variações sobre um prólogo”:

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

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

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

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

É o tema recomeçado
na minha vária canção.⁹

O poema apresenta a princípio um conjunto de pares que se opõem, desenvolvendo um encadeamento de choques entre palavras, termos e ideias. O primeiro verso lança mão de duas

9 BACELLAR, Luiz. *Frauta de barro*. 9. ed. Editora Valer: Manaus, 2011, p. 21.

circunstâncias temporais nele concentradas *a priori*: a infância, no passado, contrastando com a enunciação da velhice, no presente. A caracterização da melodia segue como segunda oposição: “rude” e “doce” são palavras que apontam para direções discordantes, porém, têm suas ideias amalgamadas no mesmo substantivo. Alia-se a isso o modo com que o poeta improvisa: o jogo de palavras sugere que “contente” está para doçura assim como “toscamente” está para rudeza. Tal situação será enlaçada nos versos posteriores com o prosseguimento do poema. Encontrar o objeto, a “fruta”, é motivo de felicidade (de *um* passado), porém, ela não é a única a ser mencionada.

Muito embora a fruta, a música e as histórias apontem para o que já ocorreu, o poema reorienta a própria dinâmica interna no oitavo verso, quando insere o verbo *narrar* no presente. Ele desloca o tempo das lembranças para o agora que se alonga em sua improvisação, logo, o sujeito poético faz da ação dita uma realização imediata. Gostaria de insistir no plural da palavra “estórias”: tal marca denuncia que o gesto de retorno do sujeito poético é um pouco mais complexo, pois ele não apresentará um único caso, mas vários. *Narrar*, no presente da enunciação, é *recontar* os motivos da felicidade e encontrá-los uma vez mais pela palavra poética. Desse modo, *recomeçar*, como atitude de *re*-posição e *re*apresentação de tempos pretéritos no presente, é também atitude de mobilização de temporalidades não coincidentes.

O poema II (p. 22) da mesma seção traz novamente uma imagem líquida para vincular música e memória. Apondo-as, o poeta demarca a intensidade e o modo como os causos aparecem diante de si. Caberá a ele fazer a colheita, tal como informa no poema:

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

Canto como u'a menina
colhendo amoras no mato
(com medo de estar sozinha)

num tom faceto e gaiato.

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.

O poema estreita campos de sentido compostos por palavras que fora deles não se conectam. Se a ação de cantar tem em seu bojo a espontaneidade, a de colher pressupõe a consciência de um procedimento de seleção. Tais sentidos são incorporados à imagem da menina, elemento comparativo utilizado como um dispositivo de identificação entre as posições que poeta e criança ocupam. O sujeito poético assimila as ideias de separação e reunião do verbo colher para com elas exibir ao leitor o amálgama dos estratos de significação próprio ao seu ato de narrar. É por esse dispositivo que outra operação é explicitada. As “amoras” – frisa-se: pluralizadas como as “estórias” – inserem um novo valor para as narrativas. Além do recurso sonoro que a música evoca, os frutos aparecem como recurso palatável, lembrando a atitude de Marcel Proust. À medida que a leitura dos poemas avança, novas formas de criação poética aparecem para enriquecer o modo de contar do poeta.

Como no poema anterior, novos conjuntos de ideias antes afastadas vão sendo atados. Cada caso a ser dito pelo poeta terá um sabor peculiar. Não se trata aqui de uma propalação de situações grandiosas, as quais trariam em si apenas um tipo de sentimento. Diferentemente do que se poderia esperar pelo senso comum, ele joga com o valor ambíguo das experiências, exteriorizando ora regozijos ora amargores. Sobressai, desse modo, o sabor misto das situações, convertidas em temas a serem aduzidos por todos os livros.

Tais paradoxos dos poemas iniciais serão acrescidos a outras ideais contrárias, as quais formarão a coerência que rege a obra. Lidos como anúncios de dois temas caros a Luiz Bacellar, o primeiro poema de “Variações sobre um prólogo” trará o tema dos objetos, que gerará a seção “10 sonetos de bolso”, enquanto o segundo prenunciará o tema dos frutos, o que encaminhará esta leitura para fora de *Frauta de barro*, inclinando-a para *Sol de feira*. Eis os próximos dois passos que aqui serão apresentados.

O QUE ESTÁ CONTIDO NOS OBJETOS

O conjunto “10 sonetos de bolso” demonstra o primeiro passo mais evidente de uma atitude colecionadora na obra de Luiz Bacellar. Ele contém uma unidade de cada objeto nessa seção – a saber: um lenço, um canivete, um relógio de bolso, um porta-níqueis, uma caixa de fósforo, um lápis, um cigarro, uma caneta-fonte, um chaveiro e um isqueiro. Sabendo que coleção é uma forma de entrelaçamento das coisas por uma afinidade que o colecionador confere ao todo, ela reúne em cada objeto uma condensação do desejo e dos sentimentos dele. Nesse sentido, aquele que coleciona é, em duplo golpe, formador e eixo da coleção, pois ela tem em suas bases a vontade de quem a constrói.

Elegem-se dois poemas que se encontram justapostos em *Frauta de barro* (p. 34-35). São eles “Soneto do lápis” e “Soneto do cigarro”. Apesar de os objetos tematizados terem usos díspares no cotidiano, seus poemas trazem, em comum com os demais, a métrica e a forma do sonetinho e, entre si, a autodestruição associada ao ato de criação poética.

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 âmagô 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!

O sujeito poético toma um lápis para atribuir a ele uma série de caracterizações que sobrelevam o ato de escrever. A alusão à madeira como matéria-prima para o “cilindro” e para o “mastro” põe em primeiro plano um sentido basilar, isto é, do pilar como sustentação sem a qual a escrita não poderia existir. Trata-se de uma expressão do preparo do poeta, feita com uma construção por analogia: o poeta deve preestabelecer alguns passos antes de se lançar à escrita, tal como um viajante ao preparar a embarcação antes de se lançar ao mar. O poema recua à ocasião do preparo do barco e vai ao instante de montar as velas. Relacionando-os ao lápis, põe o leitor diante de uma sugestão dos primeiros rascunhos, dos seus primeiros ensaios ou, ainda, dos textos que ainda podem sofrer alterações.

A escrita não aparece como um estágio prazeroso, mas como trabalho árduo e “cruel”. Longe dos ideais de inspiração ou dom, escrever mostra-se uma operação afeita ao gesto de lenta autodestruição. Ela exige que o “âmago de grafite” seja acedido e gasto. O lápis torna-se um correlato do escritor no mundo objetivo, ao passo que externa as marcas da dor que seu trabalho provoca em si por meio de um elemento que já lhe é exterior. Contrastando com a imagem da água, que fluía livremente em “Variações sobre um prólogo”, “Soneto do lápis” exhibe uma dinâmica de retenção pelo efeito sinestésico. Os “breves sons” e as “flores leves” serão convertidos para o “branco espaço” do papel. Dizendo de outro modo: há um difícil intervalo entre a ideia e a escrita, logo, ao poeta caberá o exercício laborioso de traduzir seus pensamentos (tons e cores, por exemplo) com as palavras.

O lápis é, desse modo, um dispositivo de transformação: com ele, o sujeito poético aparta o “sonho” do plano abstrato e

deposita-o no papel com outra forma. Esse deslocamento explicita a perda da vivacidade do que estava no âmbito onírico e que agora se torna uma forma fósil. Em razão da dessemelhança entre leveza e peso, as letras escritas são para o poeta os vestígios da beleza que ele conheceu na concepção do poema. Para aquele que lê, portanto, resta a contemplação de uma remissão ao sonho e que, como uma lembrança do vigor, será o produto da retenção nas páginas brancas.

No segundo poema aqui destacado, verifica-se um movimento contrário ao que foi desenvolvido. Se anteriormente o caminho era em direção à morte, “Soneto do cigarro” inicia com ela para evidenciar a atitude de criação poética:

Pequena múmia de fumo,
na sua branca mortalha,
simbolizando o resumo
dessa obscura batalha

que sofre a folha macia
do tabaco que se faz
fumaça e assim concilia
os pensamentos de paz...

E quanta coisa nos conta,
ao cabalístico jogo
dos gestos de nossa mão,

sua ruiva estrela tonta,
em *hieroglifos* de fogo
no meio da escuridão...

Logo no início do poema são retomados emblemas de figuras mortas. Tanto “múmia” como “mortalha” recebem adjetivações que destacam o branco, contrastando com a cor preta de “Soneto do lápis”. O objeto é tido como símbolo de uma luta, que, por sua vez, ainda se refere ao trabalho com a palavra. A apresentação de um novo objeto não anula o desenvolvimento do tema da criação poética. Ao contrário, um campo de associação é expandido pela diferença e nova camada interpretativa é inserida com o novo correlato do mundo objetivo. Se o lápis

conotava o incômodo de quem se dedica ao trabalho de escrever, o cigarro propõe uma dinâmica de relaxamento – portanto: lidos juntos, torna-se mais claro que os poemas tematizam o ofício.

Com esse segundo movimento, o poema insere uma nova contradição: raciocínio *vs* prazer. O leitor não está mais diante do sonho, mas da atitude cerebral que leva o escritor à exaustão e ao esgotamento. Enquanto internamente os pensamentos do sujeito poético estão desordenados, o cigarro entra em cena para propor um efeito reverso. A “obscura batalha” não se refere apenas ao processo químico realizado com a queima da matéria, mas ao campo discursivo do par aqui eleito. Outro paradoxo interno ao par é iluminado: a guerra está para o trabalho intelectual assim como o apaziguamento entre exércitos está para o descanso que o mesmo trabalho exige. Assim, a composição do sentido da contradição em “os pensamentos de paz...” é indissociável de seu oposto. Tudo isso arma a ideia bélica que o poema encerra como núcleo do paradoxo.

O efeito de luz e sombra dos versos finais inclina esse poema para os obstáculos da traduzibilidade novamente. O ato de escrever não é evidentemente claro como branco nem totalmente escuro como o negro, mas encontra-se em um intervalo, uma meia luz que permite a visualização de partes, mas não do toda a significação de uma única vez. A alusão a outras formas de escrita, seja a do alfabeto egípcio seja da concepção de hieróglifo barroco, corrobora tal dificuldade de correspondência direta entre o símbolo e a palavra. Nesse sentido, o próprio texto ensaia em seu corpo, com o uso do destaque em itálico, uma tentativa de expressão do movimento do cigarro na mão a *desenhar* tais símbolos no ar.

A atitude metalinguística que ambos os textos tematizam é atualizada com a projeção luminosa de uma “estrela tonta”. A hipálage atenua a atmosfera de mistério que vem sendo criada no texto e põe na frente do leitor um gesto desengonçado. Por fim, o poeta reconhece que a frustração também faz parte do processo de criação em tom de autoironia.

A escolha desses objetos sugere a afinidade entre ambos: lápis e cigarro têm em comum a criação poética como produto da autodestruição progressiva. Ela ainda aparece pelos elementos naturais que cada um evoca: “Soneto do lápis” contém alusões à água e à terra; “Soneto do cigarro”, ao fogo e ao ar. Observando-os comparativamente, como instâncias maiores da contradição, os elementos não traduzem uma incompatibilidade, mas etapas de manipulação alquímica em que cada um deve constar em maior ou menor grau.

Fica esclarecida a orientação de Luiz Bacellar sobre o ofício de escritor. Escrever é processo regido por momentos de atividade e de intervalo. Logo, qualquer compreensão da criação poética como produto livre da imaginação é desfeita pelos paradoxos sobre os quais o par de poemas lança luz.

OS FRUTOS SÃO PORTAS PARA O MUNDO

Ainda pensando a obra de Luiz Bacellar de acordo com a coerência interna com a qual ela cuidadosamente é armada, torna-se possível explicitar em *Sol de feira* a recorrência do paradoxo. Além do gesto da colheita de “Variações sobre um prólogo” – na aproximação de sentidos entre objetos e frutos –, compreendo *Sol de feira* como uma extensão dos poemas que Luiz Bacellar dedica ao espaço da cidade ainda em *Fruta de barro*. Ele aparece em seções como “Romanceiro suburbano” (com 12 poemas), “Sonetos provincianos” (com 3 poemas) e “Três noturnos municipais” (também com 3 poemas). A última delas tem um poema chamado “Noturno da Rampa do Mercado” e se refere ao Mercado Adolfo Lisboa.

A temática da colheita já está nas epígrafes que abrem o livro. Somando-se a isso, o primeiro poema de *Sol de feira* dialoga em certa medida com o espaço do poema de *Fruta de barro*, apesar da diferença de tom de cada texto. Das seis epígrafes, destaco o fragmento de Lucas, 8, 8 – “*E plantando colheu cento por um*” (BACELLAR, 2005, p. 7). O excerto corresponde à parábola do semeador e enceta um novo impasse lógico a ser desdobrado *mu-*

tatis mutandis sobre o livro de Luiz Bacellar. O gesto de plantar-colher gera numerosamente outros frutos, pois em uma unidade é possível encontrar algo que existe e existirá numerosamente em outras; logo, descobrir o mais interno das frutas emparelha-se ao conhecimento mais amplo do mundo. O poeta, desse modo, é aquele capaz de extrair o múltiplo do uno e, em um vetor contrário, encontrar unidade na multiplicidade.

Toma-se o poema “Anúncio”, de *Sol de feira*:

Nos tabuleiros do mercado
o sol da feira amadurece
este poema proclamado
por mil pregões quando amanhece
mal surge o dia sobre as bancas
eis o Menino que aparece
para trazer lá das barrancas
frutos só que o rio conhece.

O sujeito poético apresenta ao leitor três instâncias, as quais podem ser interpretadas como três camadas a totalizar a unidade do poema. A primeira delas é iniciada com uma informação inesperada: a luminosidade solar não incide sobre os *frutos* no tabuleiro da feira, mas diretamente sobre o *poema*, fazendo-o amadurecer no espaço que com eles compartilha. Isso significa que poema e frutos são amalgamados em mesmo grupo simbólico. Com isso, Luiz Bacellar repõe na ordem do dia uma porosidade entre o poema e a vida, refazendo o convite para que o leitor entre em sua obra novamente. Em segunda camada, a presença de um Menino (novamente uma criança) serve de mediação para um conhecimento que extrapola a compreensão de quem o carrega. Se, em ambos os livros, os frutos advêm de um lugar distante – seja a infância em *Frauta de barro*, sejam as barrancas em *Sol de feira* – não é mais um sujeito poético em primeira pessoa que os colhe e os mostra. Em terceira camada, a Natureza é que porta o conhecimento do mundo e se estende ao primeiro plano do poema ora como rio ora como anúncio solar. Assim se realiza em ato poético o que é indicado no título: se for seguida outra referência bíblica, a criança assumirá uma função

de mensageiro, de anunciador, sem necessariamente ter consciência disso, oferecendo ao leitor uma prefiguração do que ele irá descobrir no poema-fruto.

O mundo que será aberto encontrará no paradoxo uma forma de expressão de sua complexidade. A obra de Luiz Bacellar irá congrega nos rondeis traços da região, os quais serão somados com os de outras localidades nacionais e estrangeiras. Será replicado o procedimento de coleção já feito com os objetos agora sobre os frutos. Um exemplo disso pode ser encontrado em “rondel do tucumã” (2011, p.43), quando o poeta diz:

do teu minúsculo coquinho
relatam lendas milenárias
brotaram sono, amor, carinho
a lua e as outras luminárias;
onças e pássaros noturnos,
quanto em teu bojo se escondia
dele fugiu com ares soturnos
enquanto o breu se derretia;

tu fostes a caixa de Pandora
das tribos bárbaras de outrora
e a cor das asas da graúna
saiu de ti como um trovão
para que a filha da boiúna
pudesse amar na escuridão.

Luiz Bacellar manuseia a palavra poética para apresentar o tucumã. Ele se afasta do detalhamento descritivo e etnobotânico e lança mão de uma pequena narrativa contada por várias sociedades indígenas, a dizer uma vez mais o mito de nascimento da noite. No presente é narrado um conteúdo antigo, de um tempo que não é possível precisar. Isso prepara a atmosfera mitológica do texto e desloca temporalmente o leitor para uma forma de organização do mundo diferente da cronologia progressiva e industrial. O contraste dos tempos indica que determinados sentidos do tucumã se alongam como lembranças até o presente da enunciação.

O corpo do poema encena um recurso de enumeração com flashes de palavras: o conjunto de animais e de ações que “brotam” do momento da ruptura compõem a paisagem dos seres da noite. Sabendo que o caroço do tucumã já formava um pequeno mundo, com seu despedaçamento não há mais separação entre os dois universos (dentro e fora), logo, o espaço onde vive a boiuna – outro ser mencionado no mito – sofrerá um processo de transformação. Nesse sentido, esse cosmos conhecerá não o fazer da luz, mas o da escuridão. Somente com a presença de ambas nesse universo é que haverá a sua reorganização entre seres diurnos e noturnos.

Luiz Bacellar extrapola, ainda, o contexto cultural de sociedades indígenas para fazer uma alusão intempestiva. Ser a “caixa de Pandora” de “tribos bárbaras” deposita sobre o fruto novo constructo simbólico. O poeta condensa duas referências mitológicas no mesmo termo e explicita nessa metáfora o poder de criação que tais elementos tiveram em suas histórias. A diferença que existe entre os mitos é que não há a Esperança como último elemento no interior da semente. Do vazio que resta na semente aberta nascerá a possibilidade de realização do amor.

Desse modo, o poema traça um fio de pares que terão no fruto o seu eixo: tempo mítico e tempo cronológico (o último, na enunciação do poema); pequeno e grande; dentro e fora; destruição e criação; luz e escuridão; mito indígena e mito grego (destacados pelas diferenças culturais; não pela oposição). A sequência apresentada é disposta por imagens em níveis de associação que parecem estar gravitando ao redor do tucumã como núcleo. Não se vê no texto uma tentativa de sobreposição valorativa de uma sobre a outra, mas a presença da tensão como forma de traduzir o poder de criação da fruta, que se deu no mito a partir do choque.

Por fim, o fruto originário da Amazônia Central transforma-se alegoricamente em acesso e forma de diálogo com outras culturas. Pela imagem poética, tais temporalidades podem conviver sem perder de vista suas marcas heterogêneas. Na abertura

de *Sol de feira*, o leitor estará diante da abertura de pequenos fragmentos de mundo que serão dados constantemente a conhecer (em sabor, luz, textura e som).

PARADOXOS SEM FIM

O exercício de leitura detido sobre o texto é uma tentativa de reabrir seus livros pelo que eles possuem de seus. Não que os diálogos elaborados pelo autor não sejam valiosos para compor a grandeza da obra. Eles devem ser lidos como peças que foram inseridas em uma organicidade, que, no caso desse autor, ainda é mutante. Acredita-se que toda obra mereça ser analisada segundo suas bases muitas vezes não visíveis, mas que estão sugeridas por imagens, ideias ou assuntos. No caso de Luiz Bacellar, as diversas camadas na composição dos objetos e dos frutos são exemplos do que fará também sobre a cidade. Adentrando espaços diversos, o leitor irá se deparar com causos, formas musicais, referências culturais, isto é, com lembranças que o orientarão a olhar *pedaços do mundo*. Por esse motivo procurou-se aqui o distanciamento de um itinerário linear.

Intentou-se nesse espaço expor que a existência de paradoxos na obra de Luiz Bacellar é um assunto que não deve ser pensado com intuito de resolução. A riqueza de seus textos não está na separação dos contrários, mas na reafirmação dos duplos que se adicionam uns aos outros, formando instâncias de contradições cada vez maiores e mais complexas. Os *paradoxos do mundo*, portanto, são partes destacadas da vida no interior da obra. Assim, se o sujeito poético *oferece* partes do seu pequeno-grande-mundo como uma criança, caberá ao leitor escolher se acolhe ou não o presente nas mãos do menino.

REFERÊNCIAS

- BACELLAR, Luiz. *Frauta de barro*. 9. ed. Editora Valer: Manaus, 2011.
- BACELLAR, Luiz. *Sol de feira*. 6. ed. Manaus: Valer, 2005.
- KRÜGER, Marcos Frederico. *A sensibilidade dos punhais*. Manaus: Edições Muiraquitã, 2011.

- LEÃO, Allison. “Reedição, repetição e diferença em *Frauta de barro*”. In: MOURA, Fadul; SERAFIM, Yasmin; OLIVEIRA, Rita Barbosa de. (Orgs.). *Amazônia em perspectivas: cultura, poesia, arte*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017, p. 14-31.
- MOURA, Fadul; LEÃO, Allison. “Do arquivo híbrido: artes visuais e música em *Frauta de barro*”. In: MOURA, Fadul; OLIVEIRA, Rita Barbosa de. *Espaços convergentes: literatura, memória cultural, arte*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019, p. 86-105.
- MOURA, Fadul. Poemas sobre objetos: os sonetos de bolso de Luiz Bacellar. In: *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, [S.1.], v. 28, n. 4, p. 345-366, dez. 2019. ISSN 2358-9787. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/15330/1125612651>. Acesso em: 05 dez. 2019.
- NUNES, Benedito. “Apresentação”. In: BACELLAR, Luiz. *Sol de feira*. 6. ed. Manaus: Valer, 2005, p. 11-12.
- PINTO, Ernesto Renan Freitas. “Sol de feira”. In: BACELLAR, Luiz. *Quarteto: obra reunida*. Organização de Tenório Telles. Manaus, valer, 1998, p. 233-234.
- SILVA, Alencar e. *Quadros da moderna poesia amazonense*. Manaus: Editora Valer, 2011.

A ética da ausência e as vozes impossíveis em “Balada da Rua da Conceição”¹

Jamerson Eduardo Reis Silva

Mundo público,
Eu te conservo pela poesia pessoal.
“O rito geral”, de Murilo Mendes.

PRÓLOGO (OU UMA CERTA INSISTÊNCIA)

Não há memória, por mais prodigiosa que seja, que resista à força fractal do tempo. Quando enuncio assim: memória, refiro-me à faculdade por meio da qual um ser vivo pode reter e/ou retomar experiências vividas. Essa negativa inicial, apenas inicial, veremos, é de muitos modos o fardo da vida, diante do qual, no entanto, a própria insiste em fazer-se memória. A insistência, entretanto, não é, sabemos, memória.

Em sua leitura do *Fedro*, de Platão, Derrida explora o caráter ambíguo da escrita, que é apresentada como *phármakon* no diálogo, um termo duplo que pode ser lido como remédio ou veneno. O filósofo francês retoma a genealogia da escrita narrada por Sócrates através do mito de Teuth, em que o deus egípcio da sabedoria oferece a Thamous, ou Ámon, soberano divino, uma extensa quantidade de artes para que esse as julgue dignas ou não de uso pelos egípcios. Entre tais artes está a escrita (274c8-

1 Texto escrito especialmente para este livro.

275b8). De valor incerto perante o rei dos deuses, a escrita enquanto presente de Teuth não será recusada, entretanto, conforme aponta Derrida, “o rei-deus a depreciará, fará manifestar-se não apenas sua inutilidade, mas a sua ameaça e o seu malefício” (2005, p. 22). Isto porque a escrita se configuraria não como remédio (*phármakon*) para a memória viva e conhecedora (*mnèmè*), mas sim para a rememoração (*hupómnesis*). A escrita como exercício da linguagem ajudará a lembrar, mas não é memória, nisto reside seu caráter de *phármakon*. Apesar da inicial recriminação à escrita, ou melhor, a exposição de sua dualidade em relação à memória, esta se realiza mediante seu próprio exercício, revelando na contradição platônica uma espécie de insistência no ato de escrever. Contudo, essa insistência não se realiza por intermédio de qualquer escrita. Sócrates, na continuidade do *Fedro*, expõe um exercício possível de escritura que parece preservar a dualidade desta, isto é, seu caráter de incerto que precede o julgamento do deus-rei. Essa passagem nos serve para ilustrar a força insistente da memória em frente ao impossível do ato, posto que Sócrates reconhece a força da palavra escrita quando essa serve como semente de ideias ou ainda “tesouro de rememoração” (276c3-d3), um fazer que parece revelar a memória como uma espécie de força insistente da vida.

Antes de prosseguir, voltemos uma última vez ao mito de instauração da escrita, mais precisamente ao momento em que Teuth apresenta sua arte a Ámon, momento que antecede o julgamento. Antes do veredito divino, a escrita possui caráter incerto, perigoso, que só poderia ser descoberto, na falta da divindade para julgá-la, através da prática. Isto é, em tese, parece razoável sugerir que a prática da escritura, que consequentemente engloba a leitura, insinuaria a medida do *phármakon* (remédio ou veneno). Em outras palavras, a escritura se beneficia da ausência, da falta da onisciência divina no homem, que não pode saber até que exerça o ato. Ele deve insistir para saber, para remover a própria definição inicial da “não-verdade” da escritura presente no *Fedro*, segundo ilustra Derrida: “o repetir sem saber” (2005,

p. 18). A ausência desse saber no homem é o que faz com que Ámon aponte o risco no presente que não recusará. O deus-rei parece saber, assim como Walter Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de história*, que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se da lembrança tal como ela cintila num instante de perigo” (1987, p. 224), o perigo da prática da escrita antes de seu julgamento divino: o *phármakon*.

A memória é uma doença natural da vida humana e a escrita, um remédio de proporções destrutivas, uma dualidade que expressa a frugalidade da existência intermediada pela linguagem. Quando a memória falha, ou melhor, a vida padece perante os desígnios do real, a escritura responde a invenção e converte-se em criatura, objeto de criação. A criação como criatura de *logos* é invadida pela vida do criador, ou pelo menos torna-se um intermediador entre fractais da vida que insistirá preservar e daquela que insistirá em descobrir por meio da escritura. É só assim que a escritura pode, tal qual o eu lírico de “O rito geral”, de Murilo Mendes, que nos serve de epígrafe, “conservar” o mundo público através da “poesia pessoal”: dialogando com a ausência da história dos outros e também nossa, insistindo, conforme ilustra o poema, neste “trabalho inútil”.

Interessa-me aqui explorar o exercício desse “trabalho inútil”, que é a mesma coisa que poesia, em “Balada da Rua da Conceição”, de Luiz Bacellar (1928-2012). Nascido no Amazonas e vencedor do extinto Prêmio Olavo Bilac da Prefeitura do Rio de Janeiro, em 1959, com comissão julgadora composta por Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, por seu livro de estreia *Frauta de Barro*, publicado mais tarde em 1963, Bacellar dedicou-se exclusivamente à arte inútil publicando ainda outros cinco livros: *Sol de Feira* (1973), *Quatro Movimentos* (1975), *O Crisântemo de Cem Pétalas* (em coautoria com Roberto Evangelista (1985), *Quarteto* – obra reunida (1998) e *Satori* (2002). Apontado continuamente como seu melhor livro pela crítica, *Frauta de Barro* se destaca no conjunto da obra do poeta como um exercício

robusto de construção de um universo poético por meio da tradição de seus ancestrais: François Villon, Dante, Rilke, Pessoa e tantos outros. Um dos pontos altos desse exercício se concentra no excerto de 12 poemas nomeado “Romanceiro Suburbano”, cujas leituras revelam um espectro de urbe, uma Manaus inexistente e por isso mesmo ser insistente no verso bacellariano. Poema inicial do Romanceiro, “Balada da Rua da Conceição” nos serve de entrada, não à toa é rua, a esse espaço tributário da memória do poeta, isto é, sua insistência final contra a força fractal do tempo. E nisso vale a pena insistir. Parece-me que Bacellar não entoa sua *fruta* para preservar o que resta de uma Manaus já inexistente em ambos os planos, aquele do real e o da própria memória (*mnémê*), ele o faz porque, como Barthes no *Diário do Luto*, não escreve para lembrar e recuperar o passado desaparecido, “mas para combater a dilaceração do esquecimento, na medida em que ele se anuncia como absoluto” (2011, p. 110).

Assim, encerro esse prólogo insistindo que o objetivo desse texto é menos destrinchar o sentido de “Balada da Rua da Conceição” do que realizar um esforço de se deixar afetar pela expressão do ato (escrita) que se apreende de seus versos, essa insistente luta contra a ausência de uma cidade irrecuperável. Esse esforço reconhece, como aconselha Diana Klinger, que a tarefa da literatura no mundo contemporâneo não é representá-lo e sim “torná-lo ‘expressivo’” (2014, p. 164). Assegurado esse descaminho, resalto ainda que tentarei um desvio ante a leitura da representação da ruína de Manaus em face do avanço da modernidade, visto que esse tema, apesar de parecer inesgotável, já foi exemplarmente explorado por outros estudos que se dedicaram à obra de Bacellar. Realizarei um gesto duplo e arriscado de escrita e leitura reconhecendo nestes atos o princípio também dual do *phármakon*. Um risco que me parece conveniente e necessário, uma vez que deixa aberto, vago e cadente o espaço entre as escrituras que aqui insistirão contra os vazios do saber e da expressão sobre os quais se precipita a herança maior do tempo, o esquecimento.

DO ÉPICO (OU ÉTICA DA AUSÊNCIA) EM “BALADA DA RUA DA CONCEIÇÃO”

Começo sem rodeios declarando que a expressão que me alcança na “Balada da Rua da Conceição” é uma de contornos épicos. Mais especificamente um épico contra o esquecimento. E pretendo sustentar até onde me for possível esse afeto que é como um legado que a leitura talvez me permitirá transmitir. E é essencial para esta leitura a palavra transmitir. O Poeta² ensaia a insistência de transmitir um “nunca mais” que só “volta na canção” por intermédio desta e o faz parecendo aceitar a tarefa sagrada do poeta épico, que, segundo Gagnebin, é “lutar contra o esquecimento, mantendo a lembrança cintilante da glória (*kleos*) dos heróis, isto é, fundamentalmente, lutar contra a morte e a ausência da palavra viva e rememorativa” (2006, p. 45). Na tentativa de transmitir esse saber, resolvi, do mesmo modo que faz o Poeta, responder à pergunta de Villon que serve de epígrafe ao poema: *Ou Sount?* (onde estão?). Onde estão os rastros que expressam essa força épica de “Balada da Rua da Conceição”?

Antes de persegui-los, julgo necessário esclarecer que foram nomeados “rastros”, pois não são ou pelo menos não me interessa nessa escritura/leitura o épico apenas como gênero, possuidor de características, e sim sua potência. O épico é sobretudo uma potência sobre a qual recaem os desejos do saber, a vontade de descobrir, ou, dito de outra forma, a possibilidade de descobrir-se quando o esquecimento se anuncia como absoluto, e isso basta. Voltemos então à questão de Villon: onde estão? Qualquer resposta que siga após a interrogação ancestral é impelida a narrar, recontar, dizer fazendo desenrolar o acontecido. Villon é a voz do esquecimento desafiando o Poeta para o embate. Nesse cenário, o segundo assume a responsabilidade da luta vã recorrendo às formas fixas da Balada e da redondilha maior, ambas receptivas à narração, sobretudo a de caráter popular, como a

2 Opto aqui por fazer referência àquele que exerce a voz na poesia bacellariana como “Poeta” com o intuito de preservá-lo, no lastro da leitura, enquanto personagem chave no engendramento da narração.

que se desenha no poema. “Vão derrubar vinte casas / na rua da Conceição”³ (FB, 2011, p. 41), responde imediatamente o Poeta, e, antes que adentremos ainda mais a Rua, convém atentarmos para um detalhe, a voz do esquecimento oculta na pergunta aquele a quem se refere. Como o Poeta sabe que o *Oú Sount?* se dirige a sua Rua da Conceição? Ele não sabe e por isso insiste em narrar a história que sabe, que não é memória e sim o tento cintilante do perigo de retomar esse saber. Esse vacilo entre a questão e sua resposta no poema torna possível ver o vazio do mundo ante o impossível que é articular a linguagem sem o saber. A literatura, conforme expõe Klinger, atua nessa dimensão oferecendo um pacto silencioso (2014, p. 14). O Poeta é actuário e insiste nesse vazio porque sabe que a única forma de vencer a ausência é habitá-la através da escrita. Além disso, essa insistência também é um convite para dividir o peso da ausência com o leitor, convidá-lo também ao pacto. Nesse sentido, a narração que segue parece fundar no seu exercício uma ética da ausência, ética numa perspectiva que contrapõe sua comum associação a moral. Segundo aponta Klinger, a última pode ser entendida como

um conjunto de valores e regras de ação postos ao indivíduo de fora, por meio de aparelhos prescritivos diversos, como a família, as instituições educativas, as Igrejas etc. Já a ética diz respeito a opções internas que o indivíduo faz tentando não se sujeitar estritamente a esses sistemas (2014, p. 57).

O poeta não se sujeita ao esquecimento e isto é parte da sua ética frente a ausência da memória. Seu narrar, conforme afirma Moura, se configura como uma “atitude épica de enunciar, a qual confere autonomia para cada fragmento do mundo” (2018, p. 11), que se constitui a partir daí como território, cuja noção também é articulada pelo autor, que sinaliza o caráter mo-vedição daquele. A Rua da Conceição narrada é território como pensado por Deleuze e Guattari, num sentido que se opõe ao mundo próprio, inato, “o território é o mundo próprio tornado

3 Os versos de Bacellar serão referenciados pelas iniciais FB (Frauta de Barro). In: BACELLAR, Luiz. *Frauta de Barro*. 9. ed. Editora Valer: Manaus, 2011.

expressivo, adquirido, conquistado” (KLINGER, 2014, p. 163). O destino que ergue o território constitui a consciência dessa ética da ausência. Sem memória inata (ou mundo próprio) é preciso inventar e a voz que narra nos versos o destino final da Rua da Conceição não possui memória, o que ela narra não pode ser memória e sim sua insistência. Essa insistência inventa o território para vencer o esquecimento, ou melhor, ter um lugar onde possa começar a procurar, para no mínimo responder *Oú Sount?*

Na tentativa de resposta, o Poeta articula ainda outro rastro do épico, mais especificamente aquele ilustrado por Walter Benjamin em seu *Que é o teatro épico?* quando aponta em Brecht a mesma potência, um certo agenciamento sob a dimensão do tempo na narrativa. Nos versos que seguem o estabelecimento do “motivo”, a derrubada das casas da Rua da Conceição, o Poeta começa a gesticular um desvio da pergunta criando ele mesmo interrogações: “Onde irão morar os ratos / de ventre gordo e pelado?” (FB, 2011, p. 41). Essas novas interrogações desertam o tempo inserindo uma outra camada a narrativa que é indicada pelos parênteses que quase sempre irão corresponder ao pensar consigo do Poeta. Como no Teatro Épico de Brecht, segundo proposto por Benjamin, a função dessa fuga “é a de interromper a ação e não a ilustrar ou estimulá-la. E não somente a ação de um outro, mas a própria” (1987, p. 81). Em “Balada da Rua da Conceição”, o Poeta interrompe o apocalipse da Rua que será derrubada para contar histórias circulares que prolongam a sua vida, como também atenta Moura (2018, p. 16): “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” (2018, p. 16). É a partir do agenciamento do tempo, mais precisamente na sua interrupção, que o épico narra e funda-se como *mythos*, no sentido de fonte de saber, cuja verdade é irrecuperável, ela não interessa ao épico. Agregando essa forma como força, o Poeta consegue represar o fluxo da vida no instante do poema que, conforme foge do fluxo contínuo da narração, oferece, nas pala-

vras de Benjamin (p. 89-90), a possibilidade de viver essa interrupção “como se fosse um refluxo”, isto é, o efeito desse ato de suspensão da vida é posicioná-la numa distância passível de reconhecimento que se dá sobretudo como assombro. Um assombro de encontrar-se fora do tempo e ao mesmo tempo distante e próximo da vida impelido a ouvir. Conforme sinaliza Benjamin: “É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse de forma originária” (1987, p. 81). A importância desse interesse reside no fato de que não há épico sem o outro, sem audiência, tão importante quanto é a força de transmitir é poder ter para quem fazê-lo. Quando, segundo o filósofo alemão, “a torrente das coisas se quebra no rochedo assombro, não existe nenhuma diferença entre a vida humana e uma palavra” (1987, p. 90), essa existência erguida pela força do épico abandona o “leito do tempo” para “espumar muito alto, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leitor” (1987, p. 90).

No lastro desse contato propiciado pelo assombro que convivia o outro, a questão da comunidade se apresenta como outro possível rastro da potência do épico na “Balada da Rua da Conceição”. Não à toa as leituras da obra de Bacellar enunciam que seu talento épico reside na sua expressão da comunidade através da linguagem, e ela está presente também no poema, entretanto sua presença é simulacro. O Poeta parece concordar com a afirmativa essencialmente desesperançosa de Jean-Luc Nancy: “a comunidade nunca existiu” (2000, p. 22 apud KLINGER, 2014, p. 50) ao relacionar-se com a fantasmagórica comunidade que assombra os versos do poema. Como suposição do “ser em comum”, o mito da comunidade como entidade que a partir da harmonia entre os homens autoriza uma identidade única é irreal na modernidade, é nesse sentido que Nancy declara sua inexistência. A constatação dessa inexistência, no entanto não se prova suficiente para a voz insistente do esquecimento: *Où Sont?* A comunidade ausente e fantasmagórica pode também ocupar

o espaço do esquecimento por meio da escrita? Se o sim é uma resposta possível, ela se traduz nas dúvidas expostas por Klinger:

“Mas como habitar apenas no esquecimento, como existir recomeçando constantemente do zero? Como afirmar uma característica sem essencializar uma identidade? Como perder o medo ao olhar do outro? Como aproveitar a herança para a potencializar a existência, sem que a herança seja a sombra pesada dos mortos que clamam por redenção?” (p. 90)

O segundo terrível que precede a afirmativa/dúvida me basta, entretanto não posso me permitir deixá-la como está e sou impelido a pensar no possível, e essa possibilidade perpassa a noção de comunidade mesma como um lugar de conflito tal qual pensou Blanchot, uma vez que

O ser procura não ser reconhecido, mas contestado: ele vai, para existir, em direção ao outro, que o contesta e, às vezes, o nega, a fim de que ele exista somente nessa privação, que o torna consciente (é a origem da sua consciência) da impossibilidade de ser ele mesmo (...) (2013, p. 17).

Para o verso épico bacellariano, a comunidade basta como sombra possível através da escrita e, por isso mesmo, é contestável. Na “atmosfera densa e catastrófica, nascida dos buracos e das rachaduras, dos cacos de vidro”, conforme ilustra Moura (2018, p. 16), surge a comunidade que quer contar sua história, ou melhor, fazer-se lembrar. Todavia, ao contrário do que supõe Moura, prefiro acreditar que a comunidade não se levanta, pelo contrário, permanece imóvel, uma pedra drummondiana, que interpela o poeta, sempre pronta para o conflito, já que não pode ser esquecida pelas “retinas fatigadas”. Ao permitir-se ouvir essa “atmosfera densa e catastrófica” por intermédio dos objetos e seres vivos do seu entorno, o Poeta deixa a cidade contar a sua própria história: expressar-se, exercitando, desse modo, sua ética. Esta última se assemelha ao exercício que encerra na poesia uma subjetividade “interpelada por uma comunidade, mas não identi-

ficada com ela”, como propõe a leitura de Klinger (2014, p. 107) da poeta nascida na Argentina Tamara Kamenszain.

Para encerrar a busca pelos rastros épicos no poema, restam ainda algumas perguntas.

Que lembrança da glória cintilante (*kleos*) de heróis é contada e, ainda, há mesmo heróis no poema? O épico luta contra o esquecimento porque quer preservar uma tradição; desse modo, qual tradição o poema de Bacellar quer transmitir a fim de salvá-la do esquecimento?

Começemos pelo herói, posto que é, ainda, a partir da sua busca que conseguimos habitar o território movediço dos versos. Sua presença no poema também é marcada pela ausência. Não há na “Balada da Rua da Conceição” um herói, e o Poeta é forçado a praticar sua ética ocupando por meio da criação o espaço vacante. Essa dinâmica imita o princípio metonímico do herói épico, segundo exemplifica Gregory Nagy: “Do mesmo modo como o poeta que ‘cita’ o herói torna-se o veículo do herói e, assim, passa a ser identificado com ele, o herói da épica torna-se identificado com o poeta da épica” (2017, p. 69). Ao enunciar a voz no poema, o Poeta converte-se em herói. Além disso, sua identificação heroica se vale ainda do sentido da palavra *hērōs* na linguagem grega, para qual ele “não é apenas uma personagem, não somente uma figura formada por um dado gênero de arte verbal, seja épica ou tragédia. O *hērōs* é também uma figura de culto” (NAGY, 2017, p. 54). A palavra culto a que se refere Nagy deve ser entendida em um sentido mais próximo a cultivivo e a cultivar, sentido que a aproxima da palavra cultura. A voz que forja a Rua é seu ser *hērōs*. A expressão poética se configura mesmo enquanto objeto de culto, sua insistência contra a ausência da memória funda uma cultura do irrecuperável. Nesse sentido, cultivar os versos é ousar fazer o mesmo retorno a cada leitura para não esquecer, mantendo vivo o esforço de memória. É precisamente aqui que reside o seu feito heroico, sua glória (*kleos*). Se, como exemplifica Nagy, “Odisseu adquire *kleos* ‘glória’ por intermédio de uma conquista efetiva do *nostos* ‘canção sobre a

volta para casa” (2017, p. 36), o Poeta parece fazer o mesmo em sua “Balada”, conjurando um *nostos* torto e inevitavelmente passageiro: uma rua. Dito de outro modo, seu *kleos* reside no fato de fundar para si e para o seu outro (comunidade) um *nostos*.

Resta ainda a última pergunta, o último rastro. O épico ensina uma tradição, assim, que tradição a “Balada da Rua da Conceição” ensina? Talvez a do *phármakon*, da vida submetida à linguagem: vida como “concepção no cais da saudade”. Esse paradoxo que circunda a existência de tudo que é enunciado através da linguagem e só visível no apocalipse da derrubada das vinte casas na Rua da Conceição. O ato poético expressa, por meio desse saber da ausência, sua ética, ilustrada pelas seguintes estrofes de “Variações sobre um prólogo”, poema que encabeça o livro:

E mesmo que toda a gente
fique rindo, duvidando
destas histórias que narro,
não me importo: vou contente
toscamente improvisando
na minha fruta de barro (FB, 2011, p. 21).

O esforço do Poeta é digno de glória (*kleos*) e, a partir de seu tosco improvisado épico ante o vazio monstruoso do esquecimento, ele nos reserva ainda mais um saber, ou melhor, mais uma expressão desse saber, cuja extensão permite multiplicar as vozes em seu inóspito e movediço território.

DAS VOZES IMPOSSÍVEIS (OU APOCALIPSE DA RAZÃO)

“Dai-me uma fúria grande e sonora” pede o Poeta ao selecionar a quinta estrofe de *Os Lusíadas* para figurar como epígrafe a todo o livro. Nessa retomada ao seu ancestral épico direto, o Poeta refaz o pedido às Tágides, ninfas do Tejo. Ele anseia, assim como Camões, uma voz que não é a sua, uma voz que transborde o limite mortal e cuja força belicosa permita-lhe vencer um desafio, ou seja, o conflito contra o esquecimento. Todavia, enquanto o pedido do poeta português é atendido através da sublimação

que lhe possibilita verter os feitos de seu povo ao uníssono e retumbante decassílabo heroico com precisão sobre-humana, em “Balada da Rua da Conceição” o sobre-humano assume vezes de pós-humano, criando um tom dissonante que tem na impossibilidade múltipla da voz humana a possibilidade de prática da sua ética da ausência. A “fúria grande e sonora” que permitiu a composição dos versos da balada é, sobretudo, um afeto desmedido e como tal se opõe à voz humana que se articula segundo o signo da razão (*logos*), isto implica, assim, na inviabilidade de uma expressão unicamente humana parar narrar o apocalipse que se enuncia sobre a Rua da Conceição, são necessárias, então, mais vozes. No devir desse apocalipse, que é o mesmo que revelação, conforme o original grego *apokálypsis*, as vozes ecoam, o Poeta cria uma via para que as vozes impossíveis habitem o vazio do seu alcance e nós devemos também realizar ato semelhante nos permitindo ouvi-las e nada menos.

Dito isto, retomemos uma vez mais o prenúncio: “Vão derrubar vinte casas / na rua da Conceição” (*FB*, 2011, p. 41). O tempo do poema é o da catástrofe anunciada e isso é importante ilustrar, pois esse estágio permite uma ruptura do pacto com o dito mundo real. Este também se perde entre as redondilhas da Balada, é sobre ele, inclusive, que recairá o peso do último *Oú Sount*. Outro aspecto interessante nessa espécie de prólogo em que só é possível ouvir a voz do Poeta, é que a Rua não será efetivamente destruída, mas, sim, “as casas”, “as mangueiras” e as “fachadas de azulejo”, o que expressa de imediato a extensão de seu vazio habitável. A Rua só é quando são e/ou estão também estes elementos que, graças à iminente catástrofe, encontram-se ameaçados. O cataclisma cumpre no prólogo da Balada papel semelhante àquele na *Íliada* (XII 17-33), sua existência é fundamental, no sentido de fundamento, para acender o fulgor da batalha contra o esquecimento, “uma vez que ameaça apagar qualquer memória daquele mundo” (*NAGY*, 2017, p. 47). O próprio episódio do Cataclisma no épico homérico que narra, no mesmo futuro do “Vão derrubar”, o fim dos vestígios dos aqueus

na planície de Troia, também se assemelha ao canto apocalíptico do Poeta da Balada. Entre os versos 17 e 33 do Canto XII, o narrador revela (*apokálypsis*) que no futuro que sucederá o saque da “cidade de Príamo” e o retorno do “argivos à cara pátria”, Apolo e Poseidon reunirão todos os rios para enfim submeterem ao oceano o muro dos aqueus, que é como fundamento que lhes asseguraria a linhagem, os salvaria do esquecimento, assim como são também para a Rua da Conceição “as casas, mangueiras e fachadas de azulejo”, que antes do fim se agrupam no prólogo expressando um último ato de resistência ante a esse inadiável fim. A caracterização da expressão da ruína é acrescida ainda pelas questões que o Poeta parece direcionar a si mesmo, instaurando uma profundidade no exercício da voz sinalizada pelo abrigo dos versos no interior dos parênteses. A imediata preocupação com “Os Ratos e o lixo” remonta a “Variações sobre um prólogo”, outro poema da obra. Nele, o Poeta expressa a importância do monturo como matéria prima da memória. É chafurdando o lixo num devir roedor que esse Poeta desperta a imediata compaixão para com seus iguais, “os ratos de ventre gordo e pelado”. A ameaça da higienização do território converte-se em ameaça ao próprio esforço contra o esquecimento, será preciso também fundar as próprias ruínas e para isto a potência do fim do mundo (*apokálypsis*) deve servir.

O Poeta apodera-se dessa força ao nos apresentar as “fisionomias desgostosas e alquebradas das velhas casas desertas”, que, como bem ilustra Moura (2018, p. 16), metonimicamente também podem expressar as fisionomias das gentes ausentes da Rua da Conceição, são corpos em rachadura presentes e ausentes nesse fim do mundo forjado. Suas presenças registradas unicamente nas formas sepulcrais das Casas são o mesmo que a ausência registrada nos versos: “Na rua da Conceição / já ninguém quer morar” (*FB*, 2011, p. 42). Este atesto é de muitas formas a razão do fim que impele o Poeta a continuar narrando, ninguém pode fazê-lo se não ele, o fardo de lembrar os mortos recai sobre os vivos e lidar com isso na escritura é transmutar a morte

em sobrevida, no sentido mais incerto do termo. A sobrevida está submetida ao acaso e diante desse desafio o mais plausível é multiplicar as chances. No poema, isso equivale a dividir o fardo com outras vozes. Do monturo das ruínas fundamentadas pela voz una, o Poeta resgata um outro espaço no tempo do apocalipse: “Ontem passei por aquela / velha rua condenada” (*FB*, 2011, p. 42). A experiência dessa travessia autoriza a audição para os ecos das vozes impossíveis que se aproximam na sequência da Balada.

O verso que sucede de imediato o anúncio da travessia, “Sem querer me pus à escuta” (*FB*, 2011, p. 42), é essencial para o apocalipse da narração em voz única. Antes de tudo, é necessário observar que a escuta impossível só revela a face do possível “Sem querer”, por acaso. A casualidade com a qual o Poeta se prostra para ouvir o sussurro forçado por um vento fortuito parece fazer coro à afirmação derridiana em “Che co’s è la poesia?”: “Não há poema sem acidente” (2001, p. 115). Nesse trecho de sua não resposta à pergunta ‘O que é poesia?’, o filósofo francês ensaia, a partir da noção de “aprender de cor”, a potência da poesia como um exercício de linguagem à deriva, pronta para o apocalipse do saber raciocinado (*logos*). O “aprender de cor” é uma espécie de saber imanente possível no silêncio da linguagem, dada a sua dimensão afetiva e expor-se ao acidente é permitir-se ser afetado. Analogia semelhante pode ser construída se considerarmos no “Sem querer” do Poeta uma provável também acidental relação com uma das versões do mito que conta a origem da cegueira de Tíresias. O profeta tebano quando jovem viu, por acidente, a nudez de Palas Atena, que se banhava na fonte de Hipocrene junto da mãe dele, a ninfa Cariclo. Ultrajada, a deusa da sabedoria tomou-lhe a visão, porém concedeu-lhe mais tarde o dom de ouvir o canto dos pássaros ao apiedar-se do sofrimento de Cariclo, que lhe suplicou que desfizesse a cegueira do filho. O erro – no sentido de vagar, isto é, pôr-se à deriva – de Tíresias permitiu que esse pudesse contemplar o *logos* nu, despido da linguagem, e essa é uma visão última, apocalíptica, visão intensa

que desarma a possibilidade do ver, de ver como antes. Não é mais possível ver. A revelação (*apokálypsis*) poética se realiza na cegueira tiresiana ao permitir que entendamos, enfim, o impossível: o canto dos pássaros, que, no nosso mundo, é um outro nome para poesia. “Ao se pôr à escuta” renunciando a segurança do saber, o Poeta autoriza o apocalipse da própria razão, que lhe permitirá ouvir o canto de cisne impossível das mangueiras.

Essa renúncia pode ser lida como realização da sua ética da ausência, posto que recorrer às vozes inicialmente impossíveis das árvores é um artifício ao qual o Poeta parece se apegar ciente de que suas raízes podem cobrir o vazio de sua memória. As mangueiras se provarão, na conversa que travarão nos versos seguintes, o “tesouro da rememoração”, verdadeiras forças estacionárias contra o esquecimento, ao narrarem os episódios entre os intervalos de um recorrente “nunca mais!”. A potência da rememoração vegetal se vale sobretudo da natureza imóvel desses seres vivos. O que distancia as plantas dos animais com maior precisão é a antítese entre a presença da possibilidade de mover-se dos animais e a ausência dessa possibilidade nas plantas (MANCUSO, 2019, p. 97). Face ao irremediável de qualquer sorte, os animais fogem, se distanciam, diferente das plantas, para quem a resistência se impõe como único ato concebível. É natural que as mangueiras carreguem marcas em seus corpos as saudades de toda a Rua da Conceição. Tais saudades parecem expressar, ensaiando o *nevermore* corvinal de Poe, outro canto de pássaro. A narração dos “nunca mais”, assim como nos versos do poeta americano, tragicamente converte-se em um fantasmagórico “para sempre”, que volta a habitar a copa/umbral das mangueiras a cada leitura da Balada. Vale destacar ainda os versos que antecedem o primeiro episódio narrado pelas mangueiras: “nunca mais será lembrada / a rua da Conceição” (FB, 2011, p. 44). A consciência apocalíptica da voz vegetal compreende que o fim da Rua é análogo à ausência de sua memória, e esta, por sua vez, revela sua insistência através das histórias de outros seres vivos que voltam a habitar a Rua nas vozes impossíveis.

O episódio de “O Cavalo e o espelho”, além de uma narração da história de um equino “renegado pelo dono” que ao olhar o próprio reflexo não se reconhece, revela parte da engrenagem que torna concebível a articulação das vozes impossíveis. Conforme lembra Moura (2018, p. 18), o Poeta não desaparece por completo da narração, e sua presença está registrada no discurso indireto que legitima a voz das mangueiras: “– Eu vi um dia um cavalo, / disse a outra velha mangueira” (*FB*, 2011, p. 44), que, por sua vez, legitimarão a voz do cavalo: “– Nunca pensei que as potrancas / tinham focinhos tão frios, / disse, um bufido soltando” (*FB*, 2011, p. 44). Esse jogo se relaciona com a própria narrativa do caso, assim como é o espelho para o cavalo, o poema é para o Poeta uma superfície antinarcísica, na qual o desejo de dar voz ao outro é atendido. Mesmo “espatifado” no coice/fuga, esse aspecto se retém, agora multiplicado pela força dos fragmentos, tal qual a Balada que, na voz das mangueiras, prepara-se já para narrar o “Romance da cabrita Rolimar”.

Fragmento de maior extensão na Balada, a revelação do fim da cabrita Rolimar confunde-se com o próprio destino da Rua da Conceição. A cabra figura como um duplo da Rua. Sua história também começa pelo fim, já sabemos que não resistiu ao parto de sua primeira e única cria, o Brito, do mesmo jeito que a Rua não resistiu ao anúncio de sua derrubada. O apogeu da existência de Rolimar se repete também para a Rua e seu entorno, na rememoração do “nunca mais” da cabra, o território é retomado pela mesma potência de vida que o mamífero caprino utiliza para se estabelecer no “roído balcão da antiga padaria”. No território reabitado surgem outros cantos de pássaro: “Pois me disse um bem-te-vi”; “Um sanhaçu me contou” (*FB*, 2011, p. 46-47). O primeiro reforça o onomatopeico nome e nos oferece a visão de uma suposta origem sobrenatural de Rolimar, que se vale do contínuo empréstimo da face dos caprinos para compor a figura demoníaca de Satã, fato que é logo desprezado pelas mangueiras, que convocam a memória para naturalizá-la, nos dois sentidos, aquele que se opõe ao sobrenatural e aquele que

fixa a pertença da cabrita à Rua: “Mas não creio – só lembrando, sei quanto era preciosa” (FB, 2011, p. 47). O preciosismo com que as vozes arbóreas recuperam na narração a vida de Rolimar aparenta no poema ter relação com o papel desta no “ecossistema” da Rua da Conceição. A cabra contribui diretamente para a subsistência das árvores, ora semeando-lhes o chão com excrementos no “descomer”, ora removendo o excesso de mato e o monturo, “nada que visse na rua / era ela de rejeitar” (FB, 2011, p. 47), lembra a árvore. O segundo canto de pássaro, o do sanhaçu, apresenta outro episódio da vida da cabra, que reforça sua condição de duplo da Rua da Conceição, seu abandono por vias do esquecimento: “era estrela principal / do ‘Grande Circo Merino’. / Mas cá ficou esquecida” (FB, 2011, p. 47). Por intermédio da potência da voz impossível da cabra, que não fala, só é possível ouvi-la como eco na narração das mangueiras, a Rua tem seu esquecimento abreviado, a memória ganha sobrevida. Mesmo no desenrolar da morte de Rolimar, narrada nos versos seguintes, a luta contra o esquecimento persiste na agonia, do grego *agōniā*: luta ou esforço. Em meio a essa luta, é importante destacar a reação da mangueira que “se pudesse abandonaria o leito de pedra” para fugir, já que não conseguiria socorrer a cabra. Além do impossível imposto pelo corpo, o que repele o pensamento da árvore é um pudor diante do julgamento humano a respeito: “mas o que diria a gente / em vendo uma árvore andar?” (FB, 2011, p. 48). A passagem parece sugerir que as mangueiras não têm noção de que o Poeta espreita suas vozes impossíveis, assim o narrar arbóreo segue sem pudor, pois as árvores acreditam ser inaudíveis.

Rolimar cederá ao seu “destino estoico”, sabemos, e o nascimento de Brito, seu filhote, é como o nascimento do poema a partir da Rua, seu fim. O que resta é a insistência do cadáver, que será “velado” pelos Urubus e “seus fraques de lustrina” até que possa enfim ser consumido, fechando o ciclo da cabra no ecossistema da Rua. O desmantelamento, que é o mesmo que gerar ruína, do corpo de Rolimar, parece que por contágio imita a po-

tência do ouvido do Poeta para as vozes impossíveis que são os meios pelos quais sentimos também o desmantelamento da Rua da Conceição, o seu apocalipse. Iminente, ele se enuncia inadiável na desistência da narração do episódio da “Vaca Cristina” por parte das mangueiras: “já é história demais!” (FB, 2011, p. 49). A mesma consciência que permite a ética da ausência recorrer à criação aceitando a impossibilidade de retomar a memória de forma plena, estende-se para o ato de encerrar a narração por conta própria. Sem o fim da Rua não há poema, sem poema não há pra onde voltar e rememorar, extingue-se o *nostos* criado. Daí resulta o apocalipse da narração das mangueiras: “Ai, rua da Conceição / somente retornarás / sob a forma de canção / repleta de nunca mais!” (FB, 2011, p. 49). O farfalhar das copas se encerra, mas restam ainda “Os Mamoeiros e a lavadeira”, que marcam o retorno da voz do Poeta. Ele volta a enunciar porque seus ouvidos não alcançam os Mamoeiros que resistem silenciosos longe da Rua, “pelos terrenos baldios”. As formas dos frutos, porém, invocam o corpo da lavadeira, cuja resistência em meio à ruína sugere um parentesco com as entidades das religiões afro-brasileiras. Ergue-se o penúltimo nunca mais, encerrando também o percurso do acidente entre as paredes de redondilhas maiores: “Nunca mais retornarei / a surpreender as conversas / de vossas velhas mangueiras” (FB, 2011, p. 49). O acidente, entretanto, sempre deixa vestígio: “não há poema que não se abra como uma ferida, mas que não abra ferida também”, lembra Derrida (2001, p. 115). O último “nunca mais” se propõe a ser do seu modo uma ferida aberta, cuja vulnerabilidade se expressa por meio de uma potência afetiva incontornável: “A Saudade de pedra”. Quando o Poeta enuncia enfim: “adeus para nunca mais, / - Ó rua da Conceição que ficas perto dum cais” (FB, 2011, p. 50), sua voz nos permite estar junto dele depois do fim do mundo, revelando que este cabe no verso. Resta a dúvida, ou melhor, a dor da ferida exposta: “(Mas será mesmo que existe / essa rua na cidade? / ou é rua da concepção / no velho Cais da Saudade?)” (FB, 2011, p. 50), sua potência abre os parênteses do nosso

corpo, revelando uma última vez, no instante em que buscamos a resposta, que o fim do mundo também pode caber em nós.

EPÍLOGO (OU ÍTACA)

Este epílogo é também meu “adeus para nunca mais”, confesso sem pudor que a dúvida é contagiosa. A “Balada da Rua da Conceição” inscrita aqui me parece agora fantasma concebido no cais da leitura. A causa do contágio parece residir no fato de que o princípio dessa escrita/leitura imita o exercício do *enagizein*, termo específico para prática do sacrifício a um herói épico por aqueles que o cultuavam. Segundo Nagy, a palavra “pode ser interpretada como ‘tomar partido na contaminação’”. A contaminação aqui se refere ao contato com a morte” (2017, p. 57). Em nossos tempos de extinção, a lição que fica da travessia pela Rua é a potência na insistência ante o inadiável fim de tudo, sobretudo da memória.

Bacellar cumpre, vestindo o elmo-equino do Poeta, seu “chapéu de abas largas”, o destino do poeta épico, erguendo uma tumba para que nós possamos travar junto dele uma luta contra o esquecimento de uma cidade já irrecuperável: a Manaus do século XX. Seu ato poético conjuga túmulo e palavra (GAGNEBIN, 2006, p. 45), veneno e remédio (*phármakon*), numa potência afetiva (que afeta corpos alheios), confirmada pelo repasse da pergunta interna nos derradeiros versos, uma vez que outros corpos conceberão também suas próprias leituras do poema. Um *continuum* de percepções que preserva a centelha do *kleos*.

Transmitir essa força é criar um contraponto, um equilíbrio na balança em que repousa o ímpeto fractal do tempo. Em “Balada da Rua da Conceição”, o épico se expressa como uma ética da ausência, seu pacto silencioso é inscrever a insistência do irrecuperável na vida do outro como potência transmissível, contagiosa.

Gostaria de encerrar voltando uma outra vez ao cais da dúvida – sinto ser essa a Ítaca dessa escrita/leitura – tomando

um atalho odisseico na estrofe final da também “Ítaca” de Konstantinos Kafavis:

Ítaca não te iludiu, se a achas pobre.
Tu te tornaste sábio, um homem de experiência,
e agora sabes o que significam Ítacas (2014, p. 617).

Quero agregar esse saber ao *continuum*: se para o Poeta ou nós a Rua da Conceição não passa de fingimento, é porque finalmente entendemos o que ela significa, ou melhor – para fazer valer a discussão teórica aqui ensaiada –, expressa.

REFERÊNCIAS

- BACELLAR, Luiz. *Frauta de barro*. 9. ed. Manaus: Valer, 2011.
- BARTHES, Roland. *Diário de luto*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Edair Antônio Almeida Filho. Brasília: Editora UNB / Lumme Editor, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GAGNEBIN, Jeane Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Ubu Editora / SESI-SP, 2018.
- KLINGER, Diana. *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- KONSTANTINOS, Kafavis. Ítaca. In: HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- MANCUSO, Stefano. *A revolução das plantas*. São Paulo: Editora Ubu, 2019.
- MOURA, Fadul. Espaços de Gravidade Flutuante: da Vertigem em Três Estações Movediças em Frauta de Barro. In: *Faces da história*, Assis-SP, v. 5, n° 2, jul-dez., 2018, p. 7-30.
- NAGY, Gregory. *O Herói Épico*. Tradução de Félix Jácome Neto. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

Processo de criação e gênese imaterial da poesia de Luiz Bacellar¹

Luana Aguiar Moreira
Allison Leão

INTRODUÇÃO

Há alguns anos uma equipe do grupo de pesquisa Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura (MemoCult) tem realizado estudos sobre a obra do poeta amazonense Luiz Bacellar, especialmente sobre seu título mais emblemático, o livro de estreia *Frauta de barro*, cuja primeira edição foi em 1963. Por aproximação ao campo dos estudos em arquivos literários, substrato de uma das linhas de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, onde o MemoCult atua, esses estudos têm privilegiado os aspectos que, na obra de Bacellar, evocam certas práticas ou princípios do ser do arquivo, tais como o acúmulo, a coleção, a repetição, a série e o registro mnemônico. Em texto anterior, tentamos reunir alguns desses temas para compreender o sentido da “repetição em diferença” que se pode notar na sequência editorial das sete versões que essa obra teve quando em vida do poeta. Ali argumentamos que a poética de Bacellar vai se estabelecendo por meio de certas chaves a princípio exteriores à sua po-

¹ Texto originalmente publicado em *Revista Manuscrita* (São Paulo), v. 42, 2020, p. 208-219. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/178322>.

esia, como a música (*tout court*), as influências artísticas e a tradição literária que lhe serviram de fonte criadora, ao mesmo tempo em que internaliza traços desses campos transfigurando-os num *ethos* próprio e numa performance estética que teria como um de seus efeitos a própria repetição; em outras palavras, canibalizando aspectos de tais fontes, assimilando-os a um ser na verdade gestado por eles, a poesia de Bacellar não poderia ter outra forma de expressão que não fosse o provisório, dado o espectro múltiplo e transitório que circunda as fontes de sua criação. Assim, a materialidade da obra está submetida a uma energia difusa que a antecede e promove uma força ininterrupta que a sucede, como as reedições nos fazem crer.

Contudo, por se tratar de um autor educado numa pedagogia de veiculação e circulação que conhecemos pelos nomes de livro e mercado editorial, haveríamos de nos deparar sempre com a prevalência que ele mesmo talvez tenha dado a esse *medium*, hipótese reforçada pelo fato de que, com sete edições, entretanto, passados seis anos da morte de Luiz Bacellar, nada do que chamaríamos seus “documentos de processo” foi encontrado até agora. Talvez, seduzidos por essa aparente premência do livro, aliada à ausência dos documentos de processo, tenhamos passado os últimos anos a buscar, no confronto com as páginas, as marcas de seu processo de criação, buscando, como que numa genética reversa, verificar as marcas do processo no livro acabado, como uma arqueologia da superfície, apoiados na tese (não de todo agora descartada) de que o escrito (o livro) guardava em si mesmo suas camadas de construção. Daí termos, nas diversas leituras que fizemos de *Frauta de barro*, elencado as várias referências à música e ao seu universo; inventariado a mobília íntima, os objetos do cotidiano transmutados em poesia; registrado a série literária que a compõe como uma biblioteca; decalcado os espaços da cidade a que obra alude, como fosse um mapa fantasmagórico de uma Manaus para sempre perdida. Isso quer dizer que buscamos encontrar a força das disposições criadoras onde elas já deixaram de ser fontes e passaram a ser código, registro,

por mais polissêmicos que sejam seus enunciados e seus efeitos. E, encantados pelo mundo reproduzido em forma de miniatura e pequena coleção lírica, nos tornamos nós mesmos colecionadores dos escombros do mundo que só o poeta viu.

No entanto, em um dos trabalhos mais recentes, que seria a última pesquisa pertencente ao amplo projeto, em que tratávamos dos vestígios da cultura popular de base especialmente oral na obra de Bacellar, fomos progressivamente chamados a pensar noutra perspectiva. De fato, nenhum dos componentes de *Frauta de barro* até então por nós estudados havia se revelado tão potencialmente aniquilador do estatuto de materialidade da escrita ou tão rebelde ante as vontades codificadoras do cânone ocidental, a que se vincula o poeta, quanto aqueles advindos do universo da cultura oral. Observamos, por exemplo, em relação ao campo da música, uma profusão lexical disposta ao longo dos poemas, que convoca mais elementos codificadores em seu mundo de origem; em relação às fontes literárias o resultado da leitura é um acúmulo de camadas de significantes do trânsito de obras influenciadoras. Mas essa esfera do cognoscível pelo registro perde força conforme avançamos no campo da oralidade.

Essa paulatina evasão do signo que se apresentava conforme progredíamos nas ponderações acerca do grau de relação da obra com possíveis bases orais contrariava, de certo modo, o caminho que vínhamos traçando, uma vez que até ali, nos ancorávamos em uma constelação de abordagens, conceitos e métodos que pendem para um apelo concreto do vestígio, como a filologia e a crítica genética, evidentemente contrariando o pressuposto fundamental desta última de se calcar a investigação em dossiês ou documentos de gênese. Mesmo assim, esses usos algo fora de lugar deram bons resultados, pois noções como a de “variantes editoriais”, “processo” e “descontinuidade” ajudaram a revelar aspectos importantes do acúmulo de diferenças entre as sete edições do livro.

Ainda assim, é necessário assinalar que, em termos de poética, nada do que pode refluir para o impreciso e o incorpóreo

prescinde de um patamar visível, audível, enfim do corpo da escrita. Assim também será em relação ao aspecto de que trataremos aqui. Porém, nosso horizonte está além, ou principalmente aquém, da escrita e do escrito. Nesses termos, não se chega a uma fruição de caráter espiritual sem antes atravessar a camada perceptual própria da arte. Ou seja, atravessar os dados e as marcas tangíveis a partir dos registros resgatáveis para tentar compreender a presença mais sutil de uma cosmovisão.

Desta forma, com este texto, pretendemos pensar a noção de processo de criação à luz de elementos cujo rastro seja menos concretamente verificável do que aquilo que se encontra normalmente privilegiado como “documento de processo”. Propomo-nos a investigar de que maneira e em quais proporções a oralidade e a cultura popular se manifestam nos poemas. Primeiro, serão observadas questões temáticas e formais, um mapeamento dos contos populares presentes na obra; em seguida, observaremos o discurso dessas representações, baseando-nos na concepção de cultura cômico-popular de Bakhtin. Para isso, selecionamos as seções “Romanceiro suburbano”, com 12 poemas, “Sonetos provincianos” e “Três noturnos municipais”, com três sonetos cada um.

IMPRESSÕES DA VOZ NO CORPO DA ESCRITA

Em *Frauta de barro*, é possível compreendermos a representação da cultura popular em pelo menos duas categorias gerais: primeiro, sua manifestação a partir de elementos de tradição oral, isto é, poemas que recriam contos populares; em segundo lugar, elementos corpóreos e simbólicos do cotidiano popular, como a dança, a brincadeira e a culinária. Tais categorias, no entanto, não aparecem de forma isolada, mas sim se relacionam mutuamente, criando o universo popular da obra.

A oralidade, seja em maior ou em menor grau, faz parte da composição cultural de todas as sociedades – desde comunidades indígenas, onde os mitos, transmitidos de forma oral, representam a sua gênese e identidade, até em ambientes urbanos, em

que contos populares e canções se mostram presentes no cotidiano. A poesia oral, como pode ser chamada, é uma necessidade humana; é inerente às sociedades desde a sua formação, sendo impossível escaparmos da poeticidade da voz, de sua força e permanência. Segundo Paul Zumthor (2010, p. 31), em sua *Introdução à poesia oral, a performance*, elemento fundamental da poética oral, é sempre presente; ela é “a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”, onde o “locutor, destinatário, circunstâncias (...) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis”. Isto é, a performance só existe no tempo presente, em execução; somente é reconhecível quando em sua transmissão e, conseqüentemente, no seu momento de recepção. A escrita, a gravação ou qualquer outro meio de mediação da voz jamais englobará todo o significado e a presença real da voz poética.

Se, por um lado, não temos mais acesso aos contos orais produzidos em Manaus, em toda sua essência, isto é, criados e reproduzidos em seu tempo, por outro temos como os reconhecer em *Fruta de barro* por meio de uma recriação poética – obviamente não mais oral, entretanto atrelada ao seu modo de composição tanto em relação à forma quanto ao ritmo poético, semelhante à poesia oral, desenvolvendo, dessa maneira, a sua própria *performance*.

Nos estudos de Mário Ypiranga Monteiro (1909-2004), importante pesquisador de temas amazônicos, encontramos dados a respeito de alguns contos populares recriados na obra de Bacellar. Em *Roteiro do Folclore Amazônico* (1974), Ypiranga Monteiro realiza uma compilação etnográfica da cultura amazônica, agrupando uma miríade de contos, lendas, canções, poemas, isto é, um conjunto de “conhecimentos populares”. Dentre esses registros, inseridas no campo da literatura de cordel, encontram-se três narrativas recriadas/recontadas em *Fruta*: Santa Etelvina, o caso da Neca e o alferes esquartejado. A poesia popular e, em especial, a literatura de cordel, possui estreita relação com os acontecimentos do cotidiano que, de algum modo, envolvem o

imaginário do povo. Não é por acaso que os vestígios de oralidade, em *Frauta de barro*, são compostos por histórias que foram contadas, anteriormente, em poesia de cordel.

Atualmente, o único registro a que temos acesso é o folheto *Os horrores de Manaus*, do poeta nordestino radicado em Manaus Antônio Mulatinho. Nele, o poeta popular registra, nos seus 64 versos de “A infeliz Etelevina em março de 1901” – assim como Bacellar, em “Santa Etelevina” –, os martírios da moça jovem que, no início do século XX, fora brutalmente assassinada por um enciumado pretendente. A triste história comoveu a população da cidade, que lhe atribuiu o título de santa; e a literatura, então, foi encarregada de perpetuar sua memória. Atualmente, o folheto de Antonio Mulatinho encontra-se no acervo da Biblioteca Mário Ypiranga Monteiro, localizada no Centro Cultural dos Povos da Amazônia, em Manaus, enquanto outra parte de sua obra está no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros, na coleção Mário de Andrade.

Ao compararmos os poemas, é notória a semelhança; afinal, Bacellar dialogou, não só em “Santa Etelevina”, mas em todos os poemas de “Romanceiro suburbano”, com a estética do cordel, utilizando-se de métrica popular – a redondilha. Se lermos trechos de ambos os poemas em sequência, poder-se-ia dizer que constituem uma sequência lógica, tamanha a similaridade:

Chora toda a criação,
Quando vê tão triste sina,
Daquela triste infeliz!
Que foi chamada Etelevina,
No amor materno criada
Desde o berço, pequenina
(MULATINHO, 1939, p. 12).

E, hoje, em dia de Finados
Em memória dos martírios
Para a sua sepultura
Levam rosas, levam lírios,

Levam velas, levam círios,
Oração, promessa, rogo,

E a sepultura é uma pira
Coberta de cera e fogo.
(BACELLAR, 2011, p. 69).

E, muito embora, Mulatinho tenha escrito seus versos em 1904, muito antes do nascimento de Bacellar, o recontar do poeta amazonense evidencia a forma como a oralidade era presente no imaginário popular. Até o final da década de 1970, o túmulo de Santa Etelvina de Alencar, localizado no Cemitério São João Batista, recebia o maior número de homenagens em dia de Fina-dos, como mencionam os versos anteriormente expostos.

Há, nos poemas de *Frauta*, uma linha tênue entre a criação e o “real”, transfigurando-se em uma ideia apenas: a poesia. Um exemplo significativo é “Romance do esquartejado”, que narra a história de um alferes que, no final do século XIX, foi encontrado morto. Segundo as pesquisas de Monteiro (1974), o caso foi um “assassinato bárbaro e misterioso, ocorrido nos Tocós (Manaus), de um alferes da milícia. O cadáver foi encontrado num saco e o crime, jamais descoberto na sua autoria, se verificou no século passado”. Bacellar, por outro lado, traz à luz sua narrativa, e conta não só como o corpo foi encontrado, como também inclui os motivos do crime, isto é, o flagrante de um adultério:

O marido louco de ódio
pegou logo no espadim
e arrancando da bainha
foi ferindo o dono dele
que, nu no leito, abraçava
a mulher que o desonrou.
(BACELLAR, 2011, p. 69).

Além da tradição oral, outros aspectos fundamentais situam-se, principalmente, dentre os elementos simbólicos da cultura popular que, em *Frauta de barro*, são representados através da música, do lúdico e da culinária. A musicalidade aparece não somente como estrutura poética, isto é, métrica e figuras de linguagem, mas também como um ritmo constante da obra, entrelaçando os poemas que a compõem. “Torneio de papagaios” e “Ciranda à roda de um tronco” (também relacionada à questão

da música) remetem-nos à ludicidade infantil própria de um tempo passado. O tacacá, iguaria amazônica, é descrito em “Receita de tacacá”, único poema, em *Frauta*, que alude à culinária da região – embora não possua, em sua totalidade, apenas a mera significação descritiva da comida, trazendo, também, sentido relacionado à sexualidade. Entrementes, ao lançar mão da culinária como um dos integrantes de seu “Romanceiro Suburbano”, Bacellar a incorpora, juntamente com a ludicidade e a música, como elemento de identidade e pertencimento cultural.

Embora “Romanceiro suburbano” assuma um caráter festivo, as duas sessões consequentes, por outro lado, apesar de remeterem a temas similares, o fazem em tom grave e memorialístico. Para isso, se tomarmos *A sensibilidade dos punhais*, ensaio de Marcos Frederico Krüger, como parâmetro, compreenderemos o lugar dos “Sonetos provincianos” e “Três noturnos municipais” na obra de Bacellar. Segundo Krüger (2011, p. 74-75), *Frauta de barro* constitui uma viagem do eu lírico “por um mar alegórico, buscando a afirmação de uma individualidade recalçada” e, também, uma viagem temporal e não linear pela própria literatura. Isto é, ao longo dos poemas, o eu lírico – jovem poeta inexperiente, no início – demonstra aos poucos desenvolver suas habilidades poéticas, que são demonstradas nas próprias estruturas dos poemas.

Dessa forma, se anteriormente cantava-se uma “Ciranda à roda de um tronco” em tom alegre e infantil, onde uma mangueira “do velho tronco enrugado” servia como refúgio aos enamorados, e suas folhas eram “Como um colar de rainha / Sobre um dorsel desfiado” (p. 51), depois, tais lembranças são apenas “Cantilenas nostálgicas e antigas, / fados, solaus, que falam da cachopa / da Póvoa, dos amantes, das amigas” (p. 78). A forma clássica do decassílabo contrapõe-se à métrica popular anterior, caracterizando tanto a mudança estética de desenvolvimento do poeta, quanto a sua perspectiva de mundo, em relação à cultura popular: antes, alegre e ingênuo; ao amadurecer, distante e nostálgico.

O CORPO INVISÍVEL DA VOZ

Recurso extremamente complexo e sagaz, a ironia exige habilidades tanto de seu criador, isto é, formulador dos fenômenos e linguagem irônicos, quanto do próprio receptor, que precisa assimilá-la para atribuir-lhe sentido. Conforme nos revela Lélia Duarte, em *Ironia e humor na literatura* (2009), diversos estudos já demonstraram a importância da ironia para a literatura, evidenciando-a, inclusive, como um dos traços de distinção entre a literatura clássica e a literatura moderna; pois, se anteriormente o narrador clássico era onipresente e distante quanto aos fatos narrados, sem inserir-se como uma determinante, o narrador moderno, contrariando essa lógica, passa a ter poder e voz fundamentais na narrativa. O narrador moderno, dessa forma, pode ser uma consciência na narrativa que cria estratégias para ludibriar o leitor.

A ironia, embora seja mais facilmente compreendida e estudada dentro de narrativas, já que a presença e voz do narrador é mais evidente, também tem espaço na lírica. Tal situação é perceptível em *Frauta de barro*, onde o eu lírico, que se mostra um perspicaz observador da cultura e seus fenômenos, demonstra ter uma visão cômico-popular de mundo; um fio irônico e condutor de uma narrativa ao longo da cultura popular na cidade é perceptível. A esse respeito, podemos nos basear nos estudos de Mikhail Bakhtin que, em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, analisa, a partir da obra do escritor renascentista François Rabelais, as manifestações e dimensões da cultura popular, sobretudo o rito carnavalesco, núcleo daquelas culturas. Rabelais, diferentemente de outros escritores do período, está mais intimamente ligado às fontes populares, que serviram como base para a sua produção artística – e a isso, segundo Bakhtin, se deve a qualidade de sua obra.

Dessa forma, a cultura popular medieval teria fundamentos cômicos de mundo e utilizaria a festividade do carnaval como base dessa manifestação. Segundo Bakhtin, “o riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (...); *todos* riem, o riso

é ‘geral’; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas (...), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo” (BAKHTIN, 2011, p. 10, grifos do autor). Soma-se a isso a sua *ambivalência*, isto é, o modo “alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico” em que “nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente”. Impossível defini-lo como negativo ou positivo; pois é, ao mesmo tempo, os dois.

Em *Frauta de barro*, esse fenômeno se manifesta constantemente: figuras religiosas aparecem, ao mesmo tempo, como homens comuns e bíblicos, como profanos e sagrados, “altos” e “baixos”. “Balada do bairro do Céu”, além de configurar uma tentativa de proximidade com a oralidade – “Corre xente! Chega povo!” –, também narra uma briga entre Cristo e Pedro; ao mesmo tempo que são o porteiro do clube de futebol e jogador do time (ironicamente) intitulado Todos os Santos, são, também, Cristo e Pedro personagens bíblicos:

- Aonde é isso?
 - No Céu!
 - (...)
 - Mas... quar Cristo?
 - O carapina!
 - E quar Pedro?
 - O pescadô!
- (BACELLAR, 2011, p. 52).

No entanto, o rito carnavalesco descrito por Bakhtin não se assume apenas como festividade, mas como a própria representação da vida. Segundo o autor, “o carnaval não é de maneira alguma a forma puramente artística do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte. Ele se situa entre a arte a vida” e, dessa forma, “é impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial” (p. 6) e, de forma semelhante, tal significação da vida é incorporada em *Frauta de barro*, ao assumir um caráter risível e cômico que entremeia toda a sua lógica de composição e visão de mundo. O eu lírico, que é

ao mesmo tempo observador e participante dessa cultura popular,

A presença de figuras de natureza religiosa faz-se constante na obra (como já observado em “Balada do bairro do Céu”). Esses elementos não seriam gratuitos, visto que o rito carnavalesco se manifesta como uma resposta – um riso libertador – às instituições dominantes, como a Igreja. Assim, os doze poemas de “Romanceiro suburbano” apresentam, em sua maioria, uma perspectiva de “inversão de valores” ou de “mundo ao avesso”, como o poema “Paróquias de Manaus”: nele, cada pequena igreja da cidade é representada por tercetos que lhe descrevem ou dão uma ideia ironizada. Isto é, para pequenas igrejas, pequenos poemas, demonstrando um traço ironizante quanto a relação forma/conteúdo dos poemas.

Ademais, o poema dedicado à paróquia de Educandos, nesse sentido, apresenta-se como um exemplo significativo, em que a fala – contraditória – do padre é convertida em sete sílabas poéticas: “Se peito de moça fosse / buzina ninguém dormia / na paróquia do Educandos” (BACELLAR, 2011, p. 74). Além da comicidade relacionada à “lógica” de pensamento do padre, considerada contraditória (visto que não seria apropriada a uma figura religiosa), também seria burlesco e caricato imaginar a (im)possibilidade de um “peito de moça” se transformando em buzina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar das maneiras de ser por vezes intangíveis e abstratas da oralidade, as pesquisas sobre a poética da voz, ligada à sociedade que a produz, muito têm a acrescentar aos estudos literários; principalmente se concebermos que o nascimento da literatura se deu na voz, na canção e no ritmo; embora, muitas vezes, a cultura oral, tida como “atrasada” e não-científica, seja subjugada à escrita, representando o que é científico, concreto e real (ZUMTHOR, 2010). Dessa forma, seria ilegítimo não reco-

nhecer as reminiscências de uma cultura oral, ligada a um tempo-espaço cultural do povo, presentes na lírica de Bacellar.

Partindo do visível das formas que reverberam da cultura popular na poesia de Bacellar, chegando a níveis impalpáveis de infiltração daquela ética numa poética, não esperamos que isso signifique um retorno a um pretense estado ideal da poesia, uma idade de ouro da voz, como frequentemente é entendida a própria cultura popular. Mesmo que este texto seja a primeira versão das conclusões a que as constatações e análises acima nos fizeram chegar, já podemos ver em que terrenos essa reflexão busca inserir ponderações. Eles são três.

Primeiramente, sabemos que redirecionar o sentido da relação entre fontes (especialmente quando estas são imateriais) e obra, rejeitando a submissão daquelas diante destas, significa uma postura crítica sobre a noção de tempo teleológico em que fomos catequizados. No caso de *Frauta de barro*, além de serem fontes, as bases orais podem interferir na leitura da obra quando a elas retornamos, o que significa dizer que processos anteriores ao estabelecimento da obra podem alterá-la em sua recepção na medida em que se toma conhecimento dessas estruturas pré-existentes. Da mesma maneira, a visão cômico-popular, sendo variável na própria História, retroativamente alteraria também uma obra concebida sob seus princípios, como naquele caso pensado por Borges em que Kafka influencia seus precursores.

Em segundo lugar, nos afastamos um pouco da própria tradição do documento a que muitas vezes os estudos dos processos de criação se aferram. Sem negar a importância desse paradigma em incontáveis campos do pensamento, incluídos os estudos literários, há que se admitir que ainda assim se trata de uma tradição herdada de culturas europeias que não apenas a nos legaram, mas transmitiram junto com isso o desapareço ao imaterial ou mesmo ao que escapa ao signo da escrita. Como poderíamos fazer avançarem os estudos de processo de criação, por exemplo, em um campo da criação crescente como tem sido a

literatura de autoria indígena, em cuja base está a oralidade não apenas como fonte, mas como o próprio *ethos* que a preenche?

Por fim, há um potencial de mais uma vez nos lembrarmos que uma obra não se esgota na figura delineável de um autor. Sem dúvida, várias abordagens já dão conta disso – como as noções de intertexto e dialogismo; ou outras que já desidealizaram o trabalho do autor – como o fez a crítica genética. Entretanto, a percepção de que fontes orais interferem na criação de determinada obra não apenas desestabiliza a noção tradicional de autor que herdamos do século XVIII; ela talvez seja mais radical, invalidando a própria base que a sustenta: o sujeito moderno constituído de maneira cartesiana.

REFERÊNCIAS

- BACELLAR, Luiz. *Frauta de barro*. 9. ed. Manaus: Editora Valer, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- DUARTE, Lélia Pereira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.
- FERNANDES, Frederico (org.). *Oralidade e literatura: manifestações e abordagens no Brasil*. Londrina: EDUEL, 2003.
- KRÜGER, Marcos Frederico. *A sensibilidade dos punhais*. Manaus: Mui-raqitã, 2011.
- ESTUDOS DE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA. Poéticas da oralidade. Brasília, n. 35, janeiro/junho, 2010.
- MARQUES, O. S.; LEONG, L.; ABREU, A.; SILVA, C. F.; RIBEIRO, A. M. *Aparecida*. Manaus: SECOM-AM, 1985. (Série bairros de Manaus).
- MONTEIRO, Mário Ypiranga. *Roteiro do folclore amazônico* (Tomo II). 2. ed. Manaus: Fundação Cultural do Amazonas, 1974. (Etnografia Amazônica, I).
- MULATINHO, Antônio. *Os horrores de Manaus*. 4. ed. Secção d'A Tarde – Barroso. Manaus, 1939.

OLIVEIRA, José Aldemir de. *Manaus de 1920-1967: a cidade doce e dura em excesso*. Manaus: Valer, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

O diálogo entre as artes visuais e o livro *Crisântemo de Cem Pétalas* de Luiz Bacellar e Roberto Evangelista^{1 2}

Luciane Páscoa
Rômulo Nascimento



Figura 1 – Detalhe do estojo de madeira que envolve a obra *Crisântemo de Cem Pétalas*. (Fotos de Rômulo Nascimento)

1 Este texto é dedicado à memória de Roberto Evangelista, falecido no dia 12 de novembro de 2019, que, gentilmente, nos concedeu uma entrevista para a realização deste trabalho.

2 Texto escrito especialmente para este livro.

Antes de qualquer coisa, nosso objeto de estudo é um volume, um paralelepípedo de 12,5 por 18,5 cm, com 5,5 cm de espessura, formando um estranho tijolo de madeira, papel e arte: gráfica, visual e poética [Figura 1]. É também um livro de haicais com nome da flor – *O Crisântemo de Cem Pétalas*, escrito em conjunto por Luiz Bacellar e Roberto Evangelista. Cada um dos autores com cinquenta pétalas-haicais, primeiro Bacellar e depois Evangelista. E, como toda edição, resultante da ação de diversas mãos em seu cultivo, do editor, projetista gráfico, ilustrador, revisor, impressor, marceneiro e outros. Embora a autoria seja a dos poetas que assinam a edição, nossa chave para ler este livro-objeto se dá por sua condição de obra artística, ainda que inseparável de sua forma editorial. Assim, esta publicação é o resultado de diversos encontros, do poeta Luiz Bacellar (1928-2012), em seu quarto livro, com Roberto Evangelista (1946-2019), em sua primeira obra literária, mas já com dez anos de carreira como artista visual. Também do livro com a proposição artística, do leitor chamado a ser participante, do Oriente com a Amazônia, e de várias relações e ideias que iremos explorar neste estudo.

Em 1985, quando o *Crisântemo* foi lançado, o poeta Luiz Bacellar já havia publicado *Frauta de barro* (1963), *Sol de Feira* (1973) e *Quatro movimentos* (1975), sendo este o seu primeiro livro de haicais, o segundo é *Satori* (2000). Este também é seu único livro em conjunto com outro autor, Roberto Evangelista. Essa parceria começou a se desenhar em uma conversa entre ambos em que Bacellar comentou sobre um livro de haicais perdido, o “*Crisântemo de cem pétalas*”. O diálogo prosseguiu e tomou a forma de um haiku produzido por Evangelista. Bacellar respondeu na mesma medida, e os haicais foram sendo talhados nesse diálogo-desafio entre o poeta e o artista. Roberto Evangelista já conhecia o haikai e, em entrevista, nos disse que se identificou com essa forma de composição poética de frágil equilíbrio.

Enxertado por duas vozes o crisântemo antes perdido se fez novamente vivo e foi ganhando uma nova e inusitada forma. Por ocasião do lançamento da terceira edição de *Sol de Feira* (Pu-

xirum, 1985), Luiz Bacellar, então com 57 anos é entrevistado para o *Jornal do Comércio*, e fala sobre o seu próximo trabalho:

O *Crisântemo de Cem Pétalas* é um velho projeto meu. Cheguei a escrever perto de cem haikus ou hai-kais. Porém num acidente que não vale recordar aqui (pelo ridículo da situação), perdi-os todos. Recentemente fui raptado pelo artista plástico Roberto Evangelista a executar uma “renga”, competição em versos que, na verdade, deu origem ao hai-kai. Comecei então a lembrar parte dos velhos e a elaborar novos poemas. Como se trata de uma obra em coautoria, com metade dos poemas meus, resolvemos, por consenso, adotar o título de meu velho projeto. E este livro está para ser editado numa edição para bibliófilos (caixa de madeira, ilustração de Jair Cantanhede, etc); graças ao incentivo do meu amigo Amazonino Mendes e à boa vontade do professor João Félix de Toledo Pires de Carvalho. (BARBOSA, 1985)

A edição, como ressaltou Bacellar, foi patrocinada pela Prefeitura de Manaus através da Secretaria Municipal de Educação e Cultura, teve tiragem de 500 exemplares e uma circulação restrita. Seu lançamento aconteceu no Salão Nobre da Prefeitura e foi anunciado nos jornais e colunas sociais. O projeto gráfico incomum exigia um aprendizado, uma pausa, pois seu corpo também foi feito poesia, um livro para curar e transportar o leitor para outro lugar. Segundo Evangelista, “O manusear do livro, que exige calma e paciência, já é um trabalho terapêutico” (OLIVEIRA, 1985). Sua forma teria sido inspirada nas caixas de medicamentos carregadas pelos samurais, e eram presas em seus cintos. Um momento de silêncio e aprendizado que antecede o movimento, o manuseio das páginas, a leitura dos textos, o encontro com os haicais, suas imagens e ilustrações. Depois de findo o contato, as páginas-pétalas são recolocadas, a caixa se fecha e a cura pela arte se opera.

O processo terapêutico supõe uma doença ou trauma, físico ou psicológico, a ser tratado, ou ainda simbólico. Neste último caso, um elixir poético e gráfico contido em um estojo de madeira poderia ser grande ajuda. Elson Farias (1985, p. 7), no texto de apresentação do *Crisântemo*, descreve o livro com uma

estrela que ilumina “Contra o painel de sombras, de escuridão, que se gera por tantos equívocos a que se submete o público, ao abrigo dos mercadores da felicidade, que flutuam impunes nas águas provincianas”. Assim, também buscamos entender melhor o cenário artístico local e brasileiro da década de 1980 para relacionar esse contexto e seus sintomas à proposição artística contida no *Crisântemo*. Talvez uma forma de tratamento feita em pequenas doses de estranhamento, beleza e poesia para ajudar com os males de um período de trevas, violência e incertezas.

De acordo com Renan Freitas Pinto (1985, p. 9), o haiku tem suas origens em formas poéticas japonesas “como o ‘Tanka’ ou ‘Waka’ cultivada entre aristocratas e cortesãos como uma espécie de jogo refinado que consistia em se exercitarem na destreza de encadear versos cômicos até o número de cem”. Composto de três versos, com 5, 7 e 5 sílabas, respectivamente, a história do haikai remonta ao Japão do séc. XVI. Essa forma composta de três elementos corresponderia aos ciclos da existência das formas vivas: crescimento, maturidade e velhice. Ou ainda, representaria as mudanças que a natureza sofreria pela presença ou interferência de alguma força ou ação. Os versos expressam as mudanças cíclicas da natureza e podem aludir às estações, ao cotidiano em tempo presente: *Tarde de sol/O armador da rede/Range devagar* (Luiz Bacellar).

Haiku ou haikai, significa “instante poético”. Na tradição poética japonesa, três mestres do “haikai” são reverenciados: Matsuo Bashô (1644-1694), Busson (1716-1784) e Kobayashi Issa (1763-1827) (SVANASCINI, 1974 *apud* LUNARDELLI, 2009). No Ocidente, o haikai surge pela primeira vez no séc. XIX, com os poetas Blyth e Pound, que escreveram traduções e fundaram os primeiros movimentos poéticos de haicais. Na literatura portuguesa, têm-se conhecimento dos haicais de Camilo Pessanha (BALDO, 2006). Muitos poetas brasileiros têm sido atraídos pelo haikai, sobretudo a partir do movimento Modernista: Guilherme de Almeida, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Milton Fernandes, Paulo Leminski, Luiz Bacellar, Helena Kolody, Alice Ruiz, entre outros.

Segundo Lunardelli (2009), o conceito do haicai refere-se à natureza e ao espírito. Há uma aparente simplicidade que necessita ser analisada. Nos haicais japoneses, existe a referência à palavra da estação e nela, o despertar das emoções. Essa emoção é colocada através da sugestão; portanto, o haicaísta oferece uma visão estimulante que o leitor poderá completar. Quanto aos critérios estéticos, prevalece o gosto pela simplicidade, concisão e sobriedade. Encontra-se no haicai um mundo objetivo, com pouco espaço para a expressão do universo interior do autor.

Para Antônio Paulo Graça (1986, p. 27), os poemas de Bacellar são compostos de momentos mais descritivos e de outros mais iluminadores, com algumas transcrições de Bashô, e “vários irônicos, mordazes, afinados com o poeta marginal, crítico e escandalizador que é Bacellar”. De acordo com o crítico, Bacellar se coloca no caminho de Bashô, com uma beatitude instantânea que não exclui a ironia: “(...) Que dizer desse sarcástico nacionalismo: ‘Na laranja e na couve/picadas as cores brasileiras/da feijoada’?, a mesma ironia reveste-se de uma esquiva sensualidade blasfema ‘Jato de chuveiro/Resplendor de água/Santo de banheiro’” (GRAÇA, 1986, p. 27).

Paulo Graça (1986) compara ainda a poesia de Roberto Evangelista ao sucessor de Matsuo Bashô, Kobayashi Issa. Desse modo, os haicais de Evangelista “trafegam entre a reflexão filosófica e a irmandade com árvores e animaizinhos ameaçados, o que imprime uma nota ecológica nas canções do poeta”. Identifica também uma constante construtiva nos haicais de Evangelista: “o viajante deita/e no sono continua/a caminhada”. Graça sugere que Evangelista utiliza uma linguagem mais ocidental, pois se detém a ouvir “o lamento das árvores tombadas e pactuar com o heroísmo guerrilheiro das formigas amazônicas”. Essa distinção entre mestre e discípulo é reforçada pela admiração de Evangelista por Bacellar, pois este:

já conhecia sua performance literária: ‘*Frauta de Barro*’, o belíssimo ‘*Sol de Feira*’ e o clássico ‘*Quatro Movimentos*’. Sempre admirei a musicalidade e a limpidez da sua poesia. Ele sempre foi para mim um fascador do vernáculo, *il miglior fabro*,

como diria Ezra Pound, um intelectual de mente aberta e um excêntrico por conta do seu comportamento. Para mim, será sempre considerado o melhor artífice, com quem muito aprendi e ainda aprendo. (EVANGELISTA, 2019)

O CAMINHO DO ARTISTA

Roberto Evangelista realizou sua formação em Filosofia na então Universidade do Amazonas, onde também atuou no teatro universitário na década de 1960, sendo inclusive premiado por sua performance em *A Exceção e a Regra*, de Bertolt Brecht.³ Iniciou a carreira artística na década seguinte, mesmo período em que trabalhou como publicitário em Manaus. A notícia sobre sua primeira exposição data de 1976, no Salão Aberto de Arte, realizado pela Fundação Cultural do Amazonas, com curadoria de Álvaro Páscoa no Sesc-AM. Nesta ocasião, Evangelista expôs a instalação *Mano-Maná – das utopias I*, que consistia numa ceia regional ecológica, organizada a partir da colocação de várias tiras de estopa sobre as quais foram distribuídas 20 cuias regionais (cabaças), formando um quadrado, e entre as cuias foram inseridos montículos de farinha. Esta mesma instalação seria realizada na Bienal Nacional de Arte em São Paulo, na Fundação Bienal de São Paulo no Pavilhão do Ibirapuera em 1976, assim como *Mater Dolorosa – In Memoriam I*, que também seria exposta na Mostra Comemorativa dos 10 anos da Zona Franca de Manaus.

Mater Dolorosa – In Memoriam I, foi uma instalação que reuniu uma caixa de acrílico contendo restos carbonizados de uma árvore, cercados por um quadrilátero maior com areia branca, que por vezes desmoronava e tinha sua configuração alterada. Márcio Souza (2017, p. 17), em texto de 1978, assim descreve Roberto Evangelista que, embora nascido em Rio Branco, capital do Acre, “(...) sempre viveu em Manaus; é um místico, tem aquela imperturbável confiança na natureza e é o mais gentil pessi-

3 A peça foi montada no V Festival Nacional do Teatro do Estudante, realizado no Rio de Janeiro, onde foi premiada, assim como Roberto Evangelista que, por sua atuação, ganhou como prêmio uma bolsa de estudos (*Jornal do Comércio*, 18 fev. 1968).

mista que conheço.”⁴ E descreve o impacto que a instalação teve na Mostra Comemorativa dos 10 anos da Zona Franca de Manaus. Com esta obra, em 1977, Evangelista participou da XIV Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal de São Paulo e integrou a Coletiva de Arte Experimental Brasileira na Mostra “Contemporary Brazilian Works on Paper, 49 artists”, Nobè Gallery, com curadoria de Regina Vater, em Nova Iorque, em 1979. (ARAÚJO et.al, 2017, p.197)

A atuação de Roberto Evangelista nas artes gráficas começou no final da década de 1970, quando realizou o projeto gráfico de algumas edições. Em 1978 planejou os livros *Amazônia: nossos selos*, de Joaquim Marinho, e *Made in Amazon*, em coautoria com o poeta Elson Farias e a artista Auxiliadora Zuazo. Este último é uma edição incomum, a começar pela sua forma de álbum para melhor acolher as xilogravuras que foram produzidas primeiro. Depois ganharam a companhia dos poemas e assumiram sua forma gráfica: um conjunto de lâminas em papel tipo kraft, formato retangular, reunidas em uma pasta e acondicionadas em uma embalagem de juta. Além das xilos, do formato, papel e da juta, temos na composição do título outro elemento marcante da obra. *Made in Amazon*, escrito em caixa alta, em letras vazadas, pintadas rusticamente com estêncil, tanto sobre a juta, em vermelho e preto, quanto nas três primeiras lâminas que formam a matéria pré-textual do livro. Segundo Elson Farias (1978, p. 1), no breve texto que apresenta a edição, o livro “é um produto da terra, elaborado por nós três, eu, Zuazo e Roberto. Foi feito com a boa vontade de todos e todos esperamos que ele seja bom para todos. É um puxirum.”

Essa forma coletiva e horizontal de produção da edição, em que não há a primazia do texto sobre as imagens ou sobre o projeto gráfico ficou evidente na realização do livro e também no ambíguo título da obra – *Made in Amazon*. Um produto fabricado no Amazonas do Distrito Industrial e da Zona Franca, só que

4 É importante citar que Evangelista fez parte do Centro Espírita Beneficente União do Vegetal, ainda na década de 1970 e sendo um de seus pioneiros em Manaus torna-se mestre nesta instituição.

feito de papel moreno, saco de juta e com a potência das ideias de três caboclos. Esse contraste e a crítica embutida em apresentar em inglês uma edição coberta por fibra trançada e pintada rusticamente, contendo cenas e corpos da vida amazônica é um recurso bem interessante. Essa forma de conceituar e integrar os diversos componentes editoriais, materiais e simbólicos de uma edição será novamente exercitada por Evangelista no *Crisântemo de Cem Pétalas*.

Entre 1979 e 1980, Evangelista criou o vídeo experimental *Mater Dolorosa – In Memoriam II* (da criação e sobrevivência das formas) exibido no III Salão Nacional de Artes Plásticas, no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro [Figura 2]. Trata-se de um vídeo de 12 minutos, concebido como vídeo-manifesto ecológico, em que o artista aborda a memória e a transmissão cultural a partir do contato com os povos da etnia Tukano. Formas geométricas são evocadas a partir de objetos como cuias (cabaças), o quadrado e o triângulo das construções indígenas, além do ritual performático no final em que emergem ao lado das cuias, as cabeças de figurantes e do artista, que mergulha na própria obra, realizada às margens do Rio Negro, em Manaus.



Figura 2 – Frames do vídeo da obra *Mater Dolorosa – In Memoriam II*. (Acervo dos autores)

No IV Salão Nacional de Artes Plásticas da Funarte (1981), no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Evangelista exibiu o vídeo *Afrescos Pré-Mondrianescos* (homenagem caipira a Mondrian), um vídeo experimental de 12'. Nessa mesma exposição, apresentou *Play Time – Infinitude*, um vídeo experimental de 5'. Evangelista projetou outras edições, como o álbum *hahnemann* (1981) e a edição *Filhos da várzea* (1984), de Aníbal Beça e

ilustrada por Van Pereira, e em 1985 o *Crisântemo de Cem Pétalas*. Nesses trabalhos editoriais, Evangelista assina a “programação gráfico visual” dos livros, e esta nomenclatura denota uma preocupação por estabelecer seu ofício dentro de parâmetros mais técnicos e racionais, como um designer gráfico atual. Distanciando-se dos artistas gráficos, capistas e diagramadores que atuavam de maneira mais amadora, Evangelista se coloca como o profissional que planeja, aquele que define o conceito do projeto gráfico da obra, agencia as tarefas e profissionais necessários e projeta o conjunto até chegar ao produto acabado.

Com os *Afrescos Pré-Mondrianescos* (homenagem caipira a Mondrian), Roberto Evangelista participou do I Festival de Vídeo San Sebastian, em San Sebastian, Espanha, em 1983. *Zona de Atração 2* integrou uma Coletiva de Artistas Amazonenses “A Natureza em Preto e Branco”, na Galeria Afrânio Castro, em Manaus. A mesma galeria recebeu em 1986, *Gotham City*, uma instalação – pré-escultura que integrou o Projeto Madeira. Em 1988, *Mater Dolorosa – In Memoriam II* integrou a mostra “Civildades da Selva: mitos e iconografia indígena”, em co-autoria com Regina Vater no Museu de Arte Contemporânea em São Paulo, com curadoria de Rejane Cintrão.

Ao final dos anos 80, Evangelista desenvolveu algumas obras em colaboração com Regina Vater, artista brasileira radicada nos Estados Unidos. Desta parceria, destacamos a obra *Niká Uiicana – Homenagem a Chico Mendes*,⁵ que participou da Mostra “Travels – here and there”, na Clocktower Gallery do PS1 Museum com curadoria de Chris Dercon, em Nova Iorque, 1989. Outra obra resultante desta parceria foi *Mogarayba*, que integrou a exposição itinerante *Revered Earth*, com a curadoria e Dominique Mazeaud e Robert Gaylor, percorrendo Nova Iorque (Pratt Institute, 1990), Houston (Museum Contemporary Art of Houston, 1990), San Antonio (Blue Star Gallery, 1991) e Atlan-

5 *Niká Uiicana – Homenagem a Chico Mendes*, também integrou a mostra “Transcontinental – Nine Latin American Artists”, 1990, Ikon Gallery em Birmingham, Inglaterra, com a curadoria de Guy Brett. Esta exposição percorreu ainda Manchester (Cornerhouse – Reino Unido) em 1990.

ta (Nexus Contemporary Arts Centre, 1991). Em 1992, Roberto Evangelista e Regina Vater prepararam a instalação *Resgate*⁶.

Durante a década de 1990, Roberto Evangelista continuou participando de exposições em Manaus⁷ e em outras cidades brasileiras. Destacamos a participação de Evangelista na mostra internacional de maior repercussão no Brasil, com a obra *Ritos de Passagem* na 23.^a Bienal Internacional de São Paulo – Universalis, em 1996, com curadoria de Nelson Aguilar e Agnaldo Farias.⁸

A obra *Mater Dolorosa – In Memoriam II* foi a que mais circuleu em exposições nacionais⁹ e internacionais¹⁰, além de ter recebido vários prêmios: Prêmio Viagem ao País, no V Salão Nacional de Artes Plásticas (1981); melhor montagem, no I Festival de Filmes para TV, Rio de Janeiro (1980); Evangelista recebeu

6 A instalação *Resgate* foi exposta no Royal Museum of Fine Arts em Antuérpia, Bélgica, na mostra “América- bride of the sun”. No mesmo ano, a versão performática da obra foi realizada em Manaus, na praia da Ponta Negra, subsidiada pela Comissão Eco 92. Com esta obra integrou a exposição “Brasil + 500 – Mostra do Redescobrimento”, na Fundação Bienal de São Paulo, em 2000, com a curadoria de Nelson Aguilar.

7 Em 1994 produziu *Paixão Segundo Evangelista e Gaia Gaiola* (ready-made para crianças), ambas no Centro de Artes Chaminé, em Manaus.

8 Para a instalação *Ritos de Passagem*, o artista reuniu mil caixas de sapatos, dois mil pares de sapatos usados e gastos e cinco pedras de lioz retiradas de uma calçada de Manaus, evocando a metáfora da mobilidade, dos lugares de trânsito e da efemeridade dos objetos de consumo, inserindo também a crítica ao processo de colonização, perceptível no objeto pedra.

9 Participou da mostra “Arte conceitual e conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC/USP”, realizada na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo, em 2000. Em 2001 participou da “(quase) Efêmera Arte” realizada pelo Instituto Cultural Itaú em Campinas. Figurou nas seguintes exposições nacionais: «Arte como questão: Anos 70» no Instituto Tomie Otake em 2009, com curadoria de Glória Ferreira; Mostra “Amazônia – a arte” no Museu do Vale em Vila Velha, com a curadoria de Orlando Maneschy; Mostra “Amazônia, ciclos de modernidade” no Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília em 2012, com curadoria de Paulo Herkenhoff, que também foi exibida no Rio de Janeiro (2013) e no Centro Cultural Palácio da Justiça (2014); “Vídeos da Coleção do MAR” no Museu de Arte do Rio, em 2013; Projeto Labverde – Programa de Imersão Artística na Amazônia (2016), promovido pela Manifesta Arte e Cultura, em Manaus, com a curadoria de Lilian Fraiji.

10 *Mater Dolorosa: In memoriam II*, integrou a mostra internacional *Out of Actions between performance and the object: 1949-1979*, no Museum of Contemporary Art em Los Angeles, com curadoria de Paul Schimmel. Esta exposição percorreu ainda Viena (Austrian Museum of Applied Arts), Barcelona (Museu d’Art Contemporani, 1998/99) e Tóquio (Hara Museum of Contemporary Art, 1999). A obra também foi exposta na mostra “A Séance for Geometry” na Gallery Maddox Arts, em Londres (2013).

também o Prêmio Governo do Estado do Amazonas, Manaus, Brasil e o Prêmio do Ministério das Relações Exteriores, na Bienal Nacional, São Paulo, Brasil (1976).

A produção artística de Roberto Evangelista dialoga com as tendências da arte conceitual, da arte *povera* e *art brut*, assim como se relaciona com a *Land* e *Earth Art*, pelo viés ecológico. A configuração experimental e processual da obra parte da influência da contracultura e do autodescobrimento do artista com relação à própria terra e reflete na escolha de materiais orgânicos ou recolhidos de derivas do cotidiano, o que de fato tornam as formulações conceituais ainda mais complexas. Ainda percebe-se a contemplação e a reflexão sobre a natureza e o despojamento material, como crítica à sociedade de consumo.

A Amazônia está sempre presente em sua poética, muitas vezes através da denúncia social, sobretudo quando aborda o processo de destruição da natureza e dos povos ancestrais indígenas. Dos objetos que compõem suas instalações, desde vídeos experimentais até as performances e outras manifestações do artista, surge uma relação entre a geometria e a simbologia indígena. Círculos, triângulos e quadrados compõem as metáforas da imersão do artista no espaço ancestral e universal, que une o oriente e ocidente. A obra de Evangelista, segundo Paulo Herkenhoff (1996, s.p.), “politiza o olhar da Amazônia no horizonte da sobrevivência. Diante de uma natureza singular e de sua riqueza cultural, na problematização da Amazônia prevalecem abordagens fenomênicas e político-antropológicas”.

EM UM PESADO HORIZONTE, UMA CHUVA AMAZÔNICA

O *Crisântemo de Cem Pétalas* foi criado e lançado na primeira metade da década de 1980, um período marcado pela transição de um regime ditatorial militar para a abertura democrática. A edição de domingo do *Jornal do Comércio* local, de 22 de agosto de 1985, a mesma que trata do lançamento do livro, nos dá um pequeno instantâneo para ilustrar esse cenário. Como principal manchete, destaca o início da produção de petróleo em Nova

Olinda e Autazes e em seu editorial trata da inflação, do congelamento e do controle de preços. Em uma coluna do mesmo jornal, Narciso Lobo (1985) fala do próximo ano, em que haverá a Copa do Mundo no México e diz “Caso o ‘ano bom’ não nos dê a felicidade do Campeonato de Futebol, temos o prêmio de consolação: as eleições de novembro”. E questiona qual será a posição de José Sarney, então presidente do Brasil, se ficará ao lado dos trabalhadores e do meio ambiente ou dos empresários e latifúndios? Narciso Lobo continua falando das expectativas para o ano de 1986:

Este ano que se aproxima tem, portanto, muitas questões pendentes, muitos ajustes de contas, muita tensão social no ar para ser vista e percebida. Se nada der certo, inclusive a Constituinte, que deverá se reunir em 1987, pelo menos o Brasil terá sobrevivido à dívida externa, à dívida interna, à dívida social. Tudo pode dar pé. [...] Já que é Natal, eu tenho apenas um conselho, rezem. (LOBO, 1985, p. 2)

Este processo se refletiu na cena artística nacional, num momento em que os meios tradicionais artísticos perdiam o seu protagonismo. Após tantas experimentações, a própria arte parecia ter chegado a seu fim, ao menos esse era um tema de discussão no período. Acreditava-se que a arte havia perdido seu rumo nas décadas anteriores, quando o movimento de arte conceitual entrou em cena e levou à desmaterialização da obra. Assim, esperava-se que o retorno à pintura finalmente “salvaria a arte, que traria o trem de volta a seus trilhos e seguiria para a próxima estação” (DANTO, 2006). Isso simbolizava, sobretudo, uma espécie de retomada às práticas manuais com uma possível tentativa de restabelecer a aura da obra de arte, somado à crítica à sociedade do consumo em que tudo se tornava descartável com maior rapidez.

Segundo Danto (2006), foi Achille Bonito Oliva que denominou o termo *Transvanguarda* após constatar que havia uma tendência internacional ao retorno da pintura durante a Bienal de Veneza em 1980 na exposição *Aperto 80*. Para o crítico italiano, os artistas da Transvanguarda dispunham de todo o referencial

histórico dos movimentos artísticos anteriores e podiam usá-los livremente em suas criações, cultuando o pluralismo de pensamento graças à mudança de paradigma do pós-modernismo.

Além de artistas italianos, a mostra reuniu obras de norte-americanos e alemães que compuseram o movimento neo-expressionista. No Brasil, o movimento internacional de retorno à pintura foi difundido, com as edições das Bienais de São Paulo¹¹ que estavam comprometidas a acompanhar as tendências da arte contemporânea. Na 18ª edição, houve a mostra de pinturas do movimento neo-expressionista, que contou com a instalação *A Grande Tela*, planejada pela curadora-geral do evento, Sheila Leirner, junto ao arquiteto Haron Cohen. Tratava-se de uma sala com a organização do acervo pictórico disponível para a Bienal, com as telas posicionadas lado a lado, sem ordenação por nacionalidade ou por conceituação temática.

Para Amaral (2006), a década de 1980, no Brasil, ficou caracterizada por atribuir cada vez mais espaço aos jovens artistas, a quem se convencionou chamar de Geração 80. A Geração 80, assim como a Transvanguarda e o Neo-expressionismo, também buscou restabelecer o protagonismo da pintura no cenário artístico nacional. Motivados pela experimentação da liberdade que acompanhava os sopros da abertura política, a Geração 80 entendia a pintura como a busca da satisfação individual do artista. Roberto Pontual (1984, p. 51) mencionou que esta era uma geração que não possuía um estilo definido: “Nada de exclusões ou de proibições. Nada, portanto, de um só estilo” (1984, p. 51). As produções giravam em torno de “(...) uma extrema ambiguidade conceitual, brincando com colagem indiscriminada da história da arte e desfazendo seus limites formais semânticos” (Idem, p. 51).

A Geração 80 experimentou, dentre outras coisas, um pouco da quebra do eixo hegemônico Rio de Janeiro/São Paulo. Segundo Pontual (1984), abria-se no país cada vez mais espaço

11 A primeira edição do evento ocorreu em 1951 e foi idealizada por Francisco Matarazzo Sobrinho (1898 – 1977). A Bienal completara no ano de 1981 seus 30 anos de existência com 15 edições e era um dos principais eventos de arte no Brasil.

para que artistas de outras regiões pudessem mostrar suas produções e *Como vai você, Geração 80?* seguiu essa orientação. Segundo Costa (1988), a ideia da mostra surgiu ainda no Salão Nacional de Artes Plásticas de 1983, quando o mesmo constatou que algo em comum acontecia em todas as regiões brasileiras e não somente no eixo Rio/São Paulo¹². É importante destacar que Jair Jacqmont, o artista responsável pelas ilustrações de *Crisântemo de Cem Pétalas*, integrou esta exposição, carregando consigo a estética neo-expressionista desde então.

Segundo Bentes (1986), desde o declínio da borracha Manaus não experimentou períodos econômicos de crescimento sustentado, levando à sua exclusão da rota dos principais investimentos comerciais. No entanto, anos após essa crise, a implementação da Zona Franca de Manaus transformou significativamente a história e a economia da cidade.

A Superintendência da Zona Franca de Manaus (Suframa) foi criada para administrar os incentivos fiscais federais, e “obteve grande sucesso ao transformar Manaus em um importante centro urbano e industrial localizado no coração da Amazônia brasileira” (RIBEIRO, 2005, p. 237). O crescimento econômico local demandou a construção de mais hotéis, novas rodovias, expansão bancária e outras medidas, que impactaram a paisagem urbana da cidade (BENTES, 1986). A expansão industrial, a falta de planejamento urbano adequado, o crescimento desordenado e a migração, resultaram em questões sociais complexas, que por sua vez, serviram de inspiração para os artistas que atuaram em Manaus na década de 1980 (CORDEIRO, 2020).

Nesse período, Manaus abrigou várias exposições artísticas, tanto individuais quanto coletivas, além de Salões que fomentaram o ambiente cultural da cidade. Ao mesmo tempo, a cidade precisava de mais galerias e espaços públicos que pudessem ser utilizados pela comunidade artística. Por esta razão, grande

12 A mostra foi inaugurada em 14 de julho de 1984, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, sob curadoria de Marcus de Lontra Costa, Roberto Leal e Sandra Mage, reunindo 123 artistas de diferentes regiões do país que ocuparam todos os espaços da escola. Foi uma mostra não convencional, uma ocupação dos espaços (COSTA, 1988, p. 34)

parte das mostras visuais aconteciam no *hall* do Teatro Amazonas, que abrigou importantes eventos da década, tais como exposições individuais de artistas como Otoni Mesquita (*Fruturbano*, 1980) e Arnaldo Garcêz (*Exposição de pintura*, 1980) (CORDEIRO et.al, 2019, 291).

Em fevereiro de 1980, em comemoração ao primeiro ano de administração do governo de José Lindoso, a Fundação Cultural do Amazonas anunciou a criação da Escola de Artes do Amazonas, inaugurada em março daquele ano. O governador instituiu um prêmio de incentivo à cultura do Estado do Amazonas, considerado um estímulo às vocações artísticas e literárias no Amazonas. Destaca-se a exposição *Ixé Cunhã* (Eu mulher), realizada no peristilo do Teatro Amazonas. Tratava-se de uma mostra de arte contemporânea feminina, que trazia vinte e uma artistas da capital e interior do Amazonas e algumas contribuições de fora do estado. A mostra reuniu vários tipos de trabalhos como desenhos, pinturas, fotografias, esculturas e xilogravuras, com boa recepção do público. Figuraram nessa exposição artistas como Bernardete Andrade e Ana Cristina Saliba (MONTEIRO, 2017, p. 56).

Cordeiro (2020) destaca que o Teatro Amazonas desempenhou um papel importante como local de eventos culturais na época, sediando o Salão Hahnemann em 1982. Este salão exibiu obras de 48 artistas locais, destacando-se como uma mostra panorâmica da produção artística da região. Além disso, outro espaço relevante no cenário artístico local foi a Galeria Afrânio de Castro, inaugurada em 1981. Coordenada por Jair Jacqmont, a galeria era considerada um espaço inclusivo, promovendo diversas exposições temporárias e abrindo suas portas para diferentes artistas locais, buscando maior contato com o público. Nesse período, os artistas amazonenses puderam participar de eventos artísticos em diferentes estados brasileiros. Em 1983, ar182

tistas amazonenses receberam recursos do governo do Estado do Amazonas por meio da Coordenação de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Estado para divulgar seus trabalhos em diferentes regiões. Desta forma, foram

promovidas as mostras: Amazonas, coletiva de artes plásticas na Galeria Massagana em Recife – Pernambuco, com abertura dia 14 de outubro de 1983; a Semana Cultural do Amazonas, no Memorial JK, em Brasília.⁴⁰

Em 1984, ocorreu a exposição artística internacional Brazilian Artists na Vanderbilt University, localizada em Nashville, Tennessee, nos Estados Unidos. Esta exposição teve lugar no átrio da referida universidade e apresentou exclusivamente obras de artistas amazonenses. O envolvimento desses artistas em Salões Nacionais e Bienais confirmou que as artes visuais em Manaus acompanhavam as tendências artísticas contemporâneas, todavia, exaltando a cultura amazônica como fomento criativo. Segundo Herkenhoof (1984, s.p.):

Neste país extenso de rio e selva, alguns artistas, especialmente os de Manaus, procuram desenvolver uma visão fenomenológica da Amazônia. Afastam-se do aspecto da mera paisagem e representação. Antes, procuram discutir a espacialidade, a temporalidade (Jair Jacqmont, Jader Rezende), a matéria (Arnaldo Garcez e Roberto Evangelista) (...) a partir deste mundo de extensões, planície, água, de tempo do movimento dos rios e astros, de luz equatorial e densa floresta e seus frutos.

Segundo Cordeiro (2021, p.82), “embora o conjunto destas obras representasse aspectos próprios da região, tanto pelo uso de temáticas quanto de materiais amazônicos, os artistas procuravam se afastar da visão estereotipada que a arte amazonense adquiriu ao longo dos anos”. A trajetória de Roberto Evangelista exemplifica, em parte, esse movimento, o artista relembra que essa expansão começou ainda antes:

No período de 1964 em diante, por incrível que isso possa parecer, Manaus vivenciou momentos de intenso movimento cultural nos mais diferentes campos: cinema, com cineclubes e festivais de curtas, teatro amador com a criação do Teatro Universitário do Amazonas (TUA), artes plásticas, com o despontar de Hannemam Bacellar e os Salões de arte. Álvaro Páscoa, além de artista foi um dos nossos grandes

ativadores de arte, influenciando gerações. (EVANGELISTA, 2019)

Assim, podemos pensar que, apesar de ser um período conturbado e difícil, a cena artística amazonense se mostrou aberta e dinâmica ao propiciar o aparecimento e amadurecimento de novos artistas, de múltiplas poéticas e espaços expositivos. Essa amplitude também pode ser identificada na tomada de um objeto do cotidiano, um livro, para dar corpo a um exercício artístico e poético, como feito no *Crisântemo*. Uma operação que elevava a edição à uma condição híbrida de suporte de leitura e proposição. Construindo, com sua materialidade, conceito e poética, uma obra artística e literária, um livro-poema, livro-objeto ou, simplesmente, um livro-flor guardado em seu escudo feito da árvore do tipo preciosa¹³ para defender o mistério, o caldo amazônico e oriental, com precisão, cuidado e graça.

O VERSO DO LIVRO OBJETO

O diálogo entre o livro e as artes sempre ocorreu, o códice manuscrito era resultado da ação de diversos mestres artífices: o calígrafo, o iluminador, o encadernador, só para citar alguns. O livro impresso, utilizando tipos móveis, manteve várias convenções gráficas e o alto padrão, como prova a Bíblia de 42 linhas, produzida por Gutenberg na metade do século XV. Nos séculos seguintes, com o aumento do público leitor e uma maior mecanização de sua produção, o livro foi de objeto raro a simples mercadoria. No Brasil, a produção de livros e impressos só foi permitida em 1808, com a fuga da família real portuguesa ao Brasil, e no Amazonas nossa primeira oficina começou a funcionar em 1851.

No contexto brasileiro, essa interseção começou a se fazer visível com a atuação de artistas no mercado editorial: seja apenas ilustrando um texto, ou sendo os protagonistas das edições

13 A madeira Preciosa, nos disse Evangelista (2019), tem “um cheiro naturalmente perfumado, foi adquirida das sobras provenientes de uma serraria de Manaus, que naquele tempo ainda confeccionava móveis com aquela qualidade de madeira.” A produção dos estojos foi feita por Nelson Franco de Sá.

de arte e álbuns ilustrados do início do século XX. Na Semana de 22 temos exemplos desse diálogo entre autores e artistas, e uma experimentação maior de linguagens na produção das capas e ilustrações das edições. Em 1931, o artista Flávio de Carvalho publica *Experiência n.º 2*, livro que registra – em texto, diagramas e desenhos – a sua intervenção artística em uma procissão de *Corpus Christi*. No entanto, podemos localizar um período em que essa produção se tornou mais evidente – a década de 1950, sobretudo com a atuação de Wladimir Dias-Pino¹⁴ e dos poetas do movimento concretista.

Na Exposição Nacional de Arte Concreta, primeiro em São Paulo (dezembro de 1956) e depois no Rio de Janeiro (fevereiro de 1957), a produção poética de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Ronaldo Azeredo e Wladimir Dias-Pino foi apresentada. Esse momento marca o início do movimento que, para os irmãos Campos e Pignatari (1965, p. 154), teria como seus precursores Mallarmé, Joyce, Apollinaire, e, no Brasil, a Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Na exposição, os poemas do grupo foram compostos como cartazes, o texto poético se fez concreto, talvez um produto de comunicação de massa. Para tanto se utilizou do *design* de uma codificação feita de geometria, tipografia e diagramação para construir seu discurso utilizando ativamente seu suporte em papel.

O poema *Sólida*¹⁵ e o livro *A Ave*, lançados na Exposição, demonstravam as possibilidades dessa operação, pois, Wladimir Dias-Pino utilizou uma codificação matemática e visual na escrita desses trabalhos. O livro tornou-se também poema, signo e objeto a ser tensionado, manipulado e composto pelo autor que, então, inscreve a condição híbrida que o faz livro-poema. Sá e

14 Sobre o protagonismo e as inovações da produção poética e artística de Wladimir Dias-Pino, ver a entrevista que ele concedeu ao artista Eduardo Kac. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202015000200006 Último acesso em 22 nov. 2019

15 O poema *Sólida* foi apresentado nessa exposição na forma de cartazes diagramáticos, depois como edição na forma de caixa (1962) e ainda composta em um envelope (1968).

Cirne (1971) observaram que nesse tipo de produção o processo de leitura/ativação também é importante:

a intenção do livro-poema não é a produção de um objeto acabado, mas, através de sua lógica interna, formar o poema durante o uso do livro, que funciona como um canal que, no seu manuseio, ‘limpa’ a leitura fornecendo a informação, possibilitando assim um novo explorar em nível já de “escrita” sobre o livro ‘limpo’: recuperação criativa dos dados informativos. (SÁ E CIRNE, 1971, p. 40-41)

Por outro lado, o “livro de artista” não se ancora, necessariamente, na literatura ou poesia, mas na tomada material e conceitual deste objeto pelos artistas, utilizando-o de maneira tão variada que uma definição se torna quase impraticável.¹⁶ Suas origens são muitas, desde os livros de Wiliam Blake, passando por muitas edições das vanguardas artísticas do início do século XX e por Duchamp.¹⁷ Como observa Paulo Silveira (2008, p. 30), foi a partir dos anos 1960, com a arte conceitual que este tipo de obra ganhou maior autonomia. Nos anos seguintes houve uma maior difusão e estudo sobre essa produção. A utilização concreta do livro, sua forma, técnicas de produção e matéria, sobretudo o papel, gera uma nova obra, que pode ser escultórica e única, ou ainda ter uma tiragem. Em todo caso, essa predominância do uso dos aspectos concretos da edição na configuração de uma obra, indicam, em certa medida, a sua caracterização como livro-objeto. Essas caracterizações não são excludentes ou sequer pretendem dar conta de toda a multiplicidade que envolve esse tipo de produção. Mas, com a explicitação desses conceitos, pretendemos observar melhor o nosso livro-crisântemo como uma obra talhada a partir de vários territórios e descrever mais apropriadamente seus diversos matizes.

¹⁶ Paulo Silveira (2008, p. 25-71), que utiliza dois polos – ternura e injúria, para representar o conceito.

¹⁷ Que produziu uma obra a partir do envio de instruções para sua irmã, que deveria deixar uma edição de geometria ao ar livre e deixar o tempo folheá-la, foi nomeado de *readymade infeliz*. Produziu ainda uma obra intitulada *Caixa Verde* (1934), composta pela documentação da criação da obra *O Grande Vidro* acondicionada em uma caixa. Já em *Boite em Valise* (1941), diversos materiais foram guardados em uma pequena mala.

Roberto Evangelista (2019) nos contou que estava familiarizado com algumas dessas produções e, quando perguntado se conhecia as “caixas” de Duchamp, se disse fascinado por elas. Disse, ainda, que o “livro de carne”¹⁸ de Artur Barrio o instigou “a criar um livro com mantas de pirarucu seco. O *lettering*, em tipo stencil, seria composto por essas formas de metal utilizadas para marcar fardos de mercadoria e a tinta seria produzida do urucum.” (op. cit). O artista, e autor de metade dos haicais do livro *Crisântemo de cem pétalas*, planejou seu livro como uma ponte para o oriente, pois, a cultura material e poética de “artefatos, grafismos, invólucros artesanais e toda a estética altamente sofisticada que identificam as culturas chinesa e nipônica” (EVANGELISTA, 2019) configuram de onde surgiu a sua inspiração. Assim, a caixa de medicamentos trazida junto ao corpo do samurai, e citada por ele em matéria da época, bem como o conjunto de poemas seus e de Luiz Bacellar se converteram em um estojo-poema [Figura 3].



Figura 3 – O *Crisântemo* aberto: detalhe do estojo em madeira preciosa, da forma de encaixe e das páginas da obra. [Fotos de Karen Cordeiro]

Ao tocar esse crisântemo temos um primeiro estalo: como abrir, folhear, ler e dar sentido ao que ele propõe em sua matéria e conceito? Um ritual ou jogo se inicia. Originalmente a edição

18 Um pedaço de carne cortado como um livro, foi exposto em Paris em 1977, na *Vitrine pour l'Art Actuel*. Depois participou da 24.^a Bienal de São Paulo (1998) envolta em uma redoma de vidro e, quando seu estado deteriorava, era substituída por carne nova.

era envolta em uma sobrecapa branca com um furo para encaixar no círculo de madeira do estojo. Representando, assim, segundo palavras de Evangelista (2019), um sol de madeira sobre o fundo branco, “da terra do sol nascente” e criando mais uma camada de simbolismo e de contato entre o Japão e a terra das Amazonas. O estojo é composto por duas partes de mesmo tamanho e forma, tendo em uma delas um disco de madeira fixado em sua frente e por dentro um furo. Na outra parte da caixa, internamente, há um pino circular fixado na mesma direção do furo.

Assim, todas as páginas têm uma abertura circular, um “olho” de 12mm de diâmetro para encaixar no pino as lâminas de papel amarelado que compõem o livro [Figura 4]. Essa forma circular é também um elemento ativo para o projeto gráfico do livro, pois, qualquer texto ou imagem tem que, necessariamente, dialogar com este redondo espaço, ora preenchido e ora vazio. A primeira página está numerada de 3, talvez sugerindo que as duas primeiras páginas sejam a frente e o verso da capa em madeira. Um subtítulo na página quatro informa serem cem haicais, os primeiros cinquenta, da página 29 a 135, de Bacellar, e em sequência os de Evangelista, nas páginas 137 a 247.



Figura 4 – Detalhe das páginas com haicais da edição sobre o estojo de madeira, em que se percebe o furo circular no papel, ora cheio, ora vazio e a variação nos traços das ilustrações. [Fotos de Karen Cordeiro]

A organização das informações do livro está demarcada entre a matéria pré-textual composta de frontispício com uma espécie de sumário; da página de rosto; página de crédito compos-

tos de forma centralizada nas páginas e três textos assinados respectivamente por Elson Farias, Ernesto Renan Freitas Pinto e L. Ruas. Estes textos foram compostos em margens estreitas, com os parágrafos justificados e distribuídos nas páginas ímpares e pares. Em sua ficha de crédito há apenas três indicações: Roberto Evangelista como projetista gráfico-visual; Nelson Franco de Sá pela execução técnica e Jair Jacqmont Cantanhede pelas ilustrações. Não há ficha catalográfica e, como matéria pós-textual, apenas o colofão com a indicação da gráfica onde foi impressa a obra. A edição foi composta e impressa nas oficinas gráficas da Imprensa Oficial do Estado do Amazonas.

Os cem haicais assinados por Bacellar e Evangelista ocupam apenas as páginas ímpares, todas ilustradas em preto e branco. As três linhas que dão forma ao poema são compostas de forma centralizada e localizadas na margem inferior da página, tendo o número da página logo abaixo. Assim, temos dois elementos com posições fixas na página: o círculo e o texto, as ilustrações ocupam a maior parte da página e dialogam com a forma geométrica e com o sopro dos haicais. Na composição dos haicais, textos e títulos foi utilizada uma família tipográfica manuscrita, ou seja, o desenho de suas letras (tipos) simula a escrita feita à mão. Essa tipografia aplicada aos poemas conferiu uma aparência de espontaneidade, leveza e fluidez, mas, nos textos iniciais mais longos, ela torna a composição da página mais irregular.

Jair Jacqmont Cantanhede (1947), o ilustrador do *Crisântemo*, é pintor, desenhista, cenógrafo e curador. Iniciou seus estudos no Curso de Desenho e Pintura na Pinacoteca do Estado do Amazonas (1967c.) e entre 1963 e 1966 participou de exposições organizadas pelo Clube da Madrugada, ocasião em que recebeu o Prêmio de Desenho (1964). Estudou por um período no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde fez cursos de pintura e materiais, desenho, gravura e programação visual.¹⁹ Influên-

19 Jair Jacqmont cursou serigrafia na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 1974. Ainda em 1974, fez um curso de desenho e propaganda na Fundação Getúlio Vargas e em 1979 fez um curso de restauração de obras de arte na Universidade Federal de

ciado pela tendência neo-expressionista dos anos 80, Jair Jacqmont compôs suas obras seguindo também a nova figuração e a abstração lírica, participando de diversas exposições coletivas²⁰ e individuais²¹ no país (PÁSCOA, 2011, p. 230). Conforme Jacqmont, sua arte e sua temática estão estabelecidas na Amazônia, sem nunca esquecer o cariz universal.²²

Segundo Jacqmont (2019), o convite para ilustrar *O Crisântemo de Cem Pétalas* partiu do poeta Luiz Bacellar, que era seu amigo próximo. O artista já havia elaborado a capa do *Sol de Feira* com o quadro *Tabuleiro*, inspirado em frutas regionais. Sobre o processo de criação dos desenhos para o *Crisântemo*, Jacqmont primeiro tomou contato com os haicais dos autores, mantendo um diálogo próximo com Bacellar quando surgiam dúvidas com relação à interpretação dos poemas. Os autores explicaram a Jair Jacqmont como seria o projeto gráfico do livro, sua configuração incomum. Ou, talvez, nem tanto, pois na altura em que estudou no Rio de Janeiro, Jacqmont havia tomado contato com o conceito de livro objeto, ou livro de artista, através da obra do poeta Ferreira Gullar e de exposições realizadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, nos anos 70. A surpresa foi com os haicais: “Para mim era uma novidade a forma destes poemas”, e continua: “Optei fazer a pintura em nanquim preto no papel com

Minas Gerais, sob os auspícios da Fundação Cultural do Amazonas. Em 1986, estudou curadoria e montagem de exposições na Funarte. (PÁSCOA, 2011, p. 227)

20 Dentre as exposições coletivas que Jair Jacqmont integrou, devem ser evidenciadas as seguintes: II Feira de Artes Plásticas realizada pelo Clube da Madrugada em Manaus em 1964; 7º Salão de Verão, no MAM/RJ, em 1975, Rio de Janeiro; Exposição Prêmio Governo do Estado do Amazonas – 1.º prêmio em pintura (Manaus, 1975); 4.º, 5.º e 6.º Salão Nacional de Artes Plásticas (Rio de Janeiro, 1981, 1982 e 1983); 14º e 15º Panorama de Arte Atual Brasileira no MAM/SP, (São Paulo, 1983 e 1984); Artistas Amazonenses no Memorial JK em Brasília (1983), Bienal de Valparaíso em 1983, Chile; Como Vai Você, Geração 80? na Escola de Artes Visuais/Parque Lage, (Rio de Janeiro, 1984); 2.º Salão Paulista de Arte Contemporânea (São Paulo, 1985); Artistas Contemporâneos do Amazonas no Museu de Arte Brasileira da FAAP (São Paulo, 1989); Olhar Van Gogh, no MASP (São Paulo, 1990).

21 Das exposições individuais, merecem destaque as seguintes: na Galeria Rodrigo Mello Franco de Andrade em 1983, no Rio de Janeiro; na Galeria ELF em Belém, 1987 e no Centro Cultural Palácio Rio Negro em Manaus, 1999.

22 ARTISTAS contemporâneos do Amazonas. Apresentação de Walter Dominguez. Manaus: Pinacoteca Pública do Estado; São Paulo: Museu de Arte Brasileira, 1989.

a ideia do figurativo abstrato, lembrando as pinturas japonesas.” (JACQMONT, 2019)

A partir do estudo de algumas ilustrações da obra, percebemos algumas relações entre imagem, palavra, configuração formal do objeto e a inspiração oriental da obra. Destacamos, em alguns haicais de Luiz Bacellar, breves movimentos dessa dança. A figuração sugerida com traços fluídos absorve o poema (p. 81) cujo tema é a Sesta: “**Tarde de sol**, / o armador da rede / range devagar.” Linhas curvas e sensualidade, remetem ao instante do torpor do verão. A integração entre natureza e a geometria do círculo se destaca na ilustração do haikai “**A foice da Lua**, / ceifa devagar, / a messe das nuvens”, com traços etéreos de composição abstrata imbuída da estética oriental (p. 103). No poema “**Palmeiras ao vento** / cabeleiras verdes / mulheres correndo”, (p. 107), Paulo Graça (1986) destacou o “expressionismo pictórico que leva o poeta às margens do surrealismo”, porém, na ilustração, temos duas silhuetas ambíguas, mulheres-libélulas que flutuam no espaço [Figura 5].



Figura 5 – Três páginas com haicais de Luiz Bacellar ilustradas por Jair Jacqmont, nas quais se verifica a fluidez do traço neo-expressionista do artista. [Fotos de Karen Cordeiro]

No conjunto de ilustrações dos poemas de Roberto Evangelista, destacamos: “**Se cem homens** / contemplam a mesma pedra: / mil pedras desiguais” (p. 149), que revela a coesão entre

natureza e geometria. A pedra, enquanto elemento mineral, é representado num círculo mais escuro dentro de outro mais claro. A composição visual remete à possibilidade de visualização das várias “pedras” que podem ser contempladas, e para isso Jacqmont optou pela forma com viés expressionista abstrato, com vários respingos de nanquim diluído. Já em “**Canaranas** na / corrente: passam ilhas, / continentes” (p. 165), o artista optou pela figuração naturalista que denota uma paisagem estruturada com profundidade. Temos a sobreposição de três planos que evocam as plantas ilhadas, a linha do horizonte e o céu, com o astro ascendente. Assim, o elemento espiritual está presente nos poemas de Evangelista. Jacqmont captou essa essência nas composições abstratas, tal como no último poema de *Crisântemo de Cem Pétalas* (p. 247): “**Zen**/Latitude, Longitude, Atitude/Zênite.” [Figura 6]

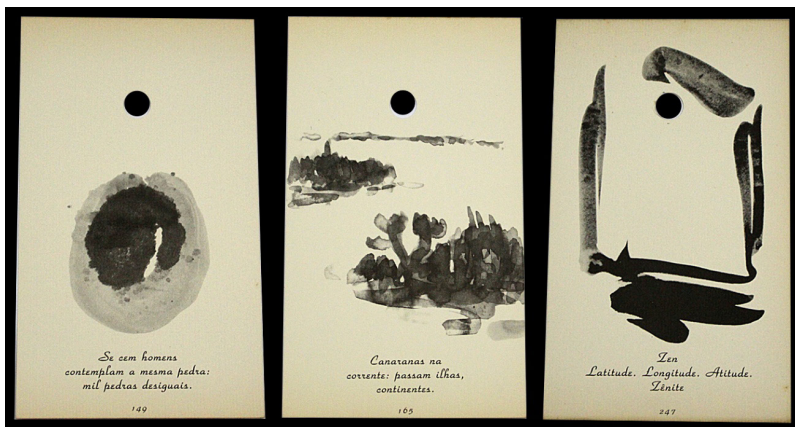


Figura 6 – Ilustrações de Jair Jacqmont para os haicais de Roberto Evangelista. [Fotos de Karen Cordeiro]

Evangelista apontou o caminho para a leitura de sua obra em depoimento concedido aos autores deste artigo: “Pois o que me encantou no haikai, além da altíssima sensibilidade que evocava, foi a sua visão zen budista do aqui e agora, o despojamento e a síntese, a linguagem que já procurava inserir nas minhas instalações, vídeos e performances” (EVANGELISTA, 2019). Nesse caso, a associação entre o zen budismo presente no con-

junto de sua obra, o acaso e a liberdade de criação reverberam na ilustração de Jacqmont, que optou por uma composição figurativo/abstrata, com base no quadrado que contém o círculo (terra que contém o espírito?), além do vislumbre das coordenadas geográficas Latitude/Longitude, que se contrapõe ao Zen/Zênite, o ponto de referência para observação do céu, acima da esfera (círculo), projetado acima da cabeça. Portanto, a perspectiva e a atitude espiritual do poeta podem ser interpretadas como o ápice na atitude de contemplar.

Um livro pode ser e conter muitas coisas, pode ser pensado de muitas formas e jeitos. Até como um guarda solitário vestindo seu uniforme composto por uma capa de madeira, folhas de papel e um discurso, gráfico, verbal, imagético, conceitual e outros. Em sua longa vigília ele protege, silenciosamente, o que lhe foi confiado em suas páginas, mas, abre-se e entrega a fala projetada em seu corpo sempre que é chamado, sem pudor, embora possa ser exigente. Como no *Crisântemo* que tem cem pétalas-haicais de Luiz Bacellar e Roberto Evangelista. Deste último, um dos maiores artistas contemporâneos do Amazonas, também temos um belo exercício de imaginação a dar a sustentação gráfica e conceitual para que essa edição seja mais do que uma rara flor. Sua condição, para ligar o mecanismo poderoso chamado leitura, talvez seja a de perceber o que há em nossas mãos. Se uma chance, um lugar e uma forma para existirmos, resistirmos e admirarmos, ou apenas um enigma, uma brincadeira arbitrária ou um capricho de artista; cabe a cada um decidir.

Essa forma de interação com o livro imaginado e seu jogo já nos dá a oportunidade de exercitar a invenção, de dar sentido a uma experiência antes comum: a de ler um livro. Operação também presente em alguns trabalhos seus, em que objetos do cotidiano mediam outras experiências e nos questionam, como nos sapatos e pedras do calçamento manauara na obra *Ritos de Passagem*, de 1996. Ou no jogo potente em que uma reunião de 31 papagaios²³ de papel de seda vermelhos e azuis constroem

23 Trata-se da obra *PapaGaia*, de Roberto Evangelista; elaborada junto com o artista

uma trama ao mesmo tempo visual/geométrica e simbólica/amazônica, com um corte preciso e próximo.

O olhar agudo, de água-doce amazônica, bem como a poética minimalista e crítica de Roberto Evangelista, foram inscritas tanto em suas obras artísticas como neste seu primeiro livro, chamado *O Crisântemo de Cem Pétalas* (1985). Evangelista, mais tarde, publicou o álbum *Artista pela Natureza* (1987), com 6 serigrafias do artista Rômulo Andrade; e 21 anos depois, *mínimas orações* (2008). Aguardamos a edição *Sementes germinadas*, com o poeta cearense Márcio Catunda, que estava em preparo quando conversamos com o artista-poeta. Todos os haicais, forma que o artista elegeu para produzir suas obras literárias – pela concisão e clareza dos movimentos, pela ênfase no instante ou processo – se assemelham a suas instalações e proposições. Parece que assim há a construção de mais um arco, talvez parte de um círculo no qual o artista tensionava o enunciado e flexionava a matéria, nos entregando a obra para dispararmos e, ao mesmo tempo, sermos atingidos, completando o rito.

Ainda quando a intenção é a de apenas ler os poemas de Bacellar e Evangelista que há na edição, somos obrigados a percorrer outros caminhos, a entrar na mata e observar a paisagem ilustrada de Jacquemont, a tocar e manusear o objeto presente nas mãos, ser um leitor-participante, ainda que a contragosto. Esse trajeto foi desenhado por um artista amazônico que encontrou na cultura oriental concisas e elegantes pontes como o seu fazer artístico e desse encontro – de saberes e símbolos – produziu um estojo de cura. Precioso e compacto contêiner tendo uma forma circular em sua retangular face. Esta geometria se faz presente também nas suas proposições artísticas, visíveis nas cuias, linhas, redomas e organizações exatas de suas obras. Este projeto artístico nos convida a contemplar o abismo, a perda e a destruição, tanto da natureza como da humanidade. Mesmo nesse estojo de cuidados do guerreiro japonês convertido num híbrido crisânte-

Turenko Beça. A obra foi exposta na grande mostra coletiva “Circuito de Artes Visuais”, em Manaus, 2017. Vale lembrar que a brincadeira de soltar papagaio é comum em todo o Brasil, mas o artefato, o brinquedo é também conhecido como pipa.

mo amazônico somos instados a nos manter alertas ao perigo sempre próximo da barbárie e ignorância. O seu elixir poético continua eficaz, ainda que tenha decorrido quase 35 anos de seu aparecimento, seu efeito não é a cura, mas uma espécie de dolorida iluminação que só a arte contida em um sol de árvore pode dar.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy A. *Textos do trópico de Capricórnio* – artigos e ensaios (1980 – 2005). Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo. Editora 34, 2006.
- AMAZONAS, Secretaria de Estado de Cultura. *Circuito de artes visuais*. Manaus: Edições Governo do Estado / Reggo Edições, 2019.
- ARAÚJO, James; GOMES, Verônica; PINTO, Renan Freitas [orgs]. *Ritos – Roberto Evangelista*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2017.
- BACELLAR, Luiz; EVANGELISTA, Roberto. *O Crisântemo de Cem Pétalas*. Manaus: Prefeitura de Manaus, 1985.
- BALDO, Luiza Maria Lentz. *Fotografias do cotidiano: a consagração do instante em Rubem Braga e Alice Ruiz*. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2006. 137p. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Estadual de Londrina
- BARBOSA, Claudio. A volta do poeta maior [entrevista]. *Jornal do Comércio*, Manaus, n. 15 set. 1985.
- BENTES, Rosalvo Machado. Zona Franca, desenvolvimento regional e processo migratório para Manaus. In: ARAGÓN, Luís, E. (org.) *Migrações Internas na Amazônia*. Belém: UFPA, 1986.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta – textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Edições Invenção, 1965.
- CORDEIRO, Karen; PÁSCOA, Luciane V.B.; PÁSCOA, Márcio. A pós-modernidade e a produção de Otoni Mesquita na década de 1980. In: PÁSCOA, Márcio [et.al] (org). *Música em Diálogo*. Manaus: Editora UEA, 2019.

CORDEIRO, Karen. *Fragmentos, Bichos, Personas e Paramentos*: o processo de criação de Otoni Mesquita na década de 1980. Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, da Universidade do Estado do Amazonas, sob orientação da Profa. Dra. Luciane Páscoa, 2020.

_____. *Otoni Mesquita: Fragmentos, Bichos, Personas e Paramentos*. Manaus: Editora UEA, 2021.

COSTA, Marcus de Lontra. A festa acabou? A festa continua? In: *Revista Módulo – Arquitetura e Arte*. Edição n.º 98 – Maio/Junho, 1988.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus editora, 2006.

EVANGELISTA, Roberto. *Depoimento escrito sobre o Crisântemo de Cem Pétalas*. Manaus, 7 de novembro de 2019. (Entrevistadores: Rômulo Nascimento e Luciane Páscoa)

FARIAS, Agnaldo (org.) *Catálogo Bienal 50 anos: 1951 – 2001*. Edição de comemoração do 50º da 1ª edição da Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/bienal--50-anos-2001>. Último acesso em 22 nov. 2019.

FARIAS, Elson; ZUAZO, Maria Auxiliadora; EVANGELISTA, Roberto. *Made in Amazon*. Manaus: Edições Puxirum, 1978.

GRAÇA, Antônio Paulo. Pétalas de luz e poesia. *Jornal do Comércio*, Manaus, 26 jan. 1986.

HERKENHOOF, Paulo. *Arte na Amazônia: Entre a antropologia e fenomenologia*. Folder do VII Salão Nacional de Artes Plásticas, 1984.

_____. *Roberto Evangelista: travessias e dissoluções*. 1996. Disponível em: <http://www.23bienal.org.br/universa/pubrre.htm>. Último acesso em 23 nov. 2019.

JACQMONT, Jair. *Depoimento escrito sobre o Crisântemo de Cem Pétalas*. Manaus, 5 de novembro de 2019. (Entrevistadores: Luciane Páscoa e Rômulo Nascimento)

JÚNIOR, Célio. Afrânio de Castro: Democracia no Espaço e na Arte. *Jornal A Crítica*. Caderno C5, Manaus 13 de maio de 1985.

LOBO, Narciso. Tudo vai mudar ano que vem. *Jornal do Comércio*, Manaus, 22 dez. 1985.

- LUNARDELLI, Mariangela G. Haicais brasileiros: um estudo de gênero discursivo e uma proposta para o Ensino Médio. *Anais do V Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais: ensino em foco*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul –UCS, 2009.
- MONTEIRO, Milene. *Produção artística visual no Amazonas na década de 1980: análise iconográfica nas obras da Pinacoteca do Estado do Amazonas*. 2017.136 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2017.
- NERY, Laura. Otoni vem da Amazônia para Soltar os Bichos. *Jornal de Circulação Funarte*. Rio de Janeiro, RJ. Ano 2, n.º 19. Julho de 1987.
- OLIVEIRA, Ivana. O Crisântemo de cem folhas. *Jornal do Comércio*, Manaus, 22 dez. 1985.
- PÁSCOA, Luciane. *Artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada*. Manaus: Valer, 2011.
- PEREIRA, Rômulo N. *Interrogando o livro: a arte responde*. 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes, Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2014.
- PONTUAL, Roberto. *Explode Geração*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1984
- RIBEIRO, Nelson de Figueiredo. *A questão geopolítica da Amazônia: Da soberania difusa à soberania restrita*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2005.
- RODRIGUES, Marly. *A década de 80 – Brasil: quando a multidão voltou às praças*. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1994.
- SÁ, Álvaro de; CIRNE, Moacy. A origem do livro-poema. In: *Revista de Cultura Vozes*, vol 65, n.º 3, 39-44, abril de 1971.
- SILVEIRA, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008.
- SOUZA, Márcio. Um País Esquecido Dentro do País. In: ARAÚJO, James; GOMES, Verônica; PINTO, Renan Freitas [orgs]. *Ritos – Roberto Evangelista*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2017.

SVANASCINI, Osvaldo. *Três mestres do haikai*: Bashô, Buson, Issa. Rio de Janeiro: Cátedra, 1974.

Feminino e masculino representados como elementos eróticos nos poemas frutais em *Sol de Feira*¹

Monique Emanuelle Oliveira de Queiroz

O presente texto discute a presença do feminino e masculino como elementos erotizados nos poemas frutais de *Sol de Feira* (2008), segundo livro de Luiz Bacellar, propondo uma análise com a finalidade de verificar o uso do par feminino/masculino representado de forma poética no “corpo” das frutas do glossário amazônico.

Sobre poesia e erotismo, Octávio Paz (1994, p. 12) afirma que ambos têm o mesmo valor, além do que “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer sem afetação que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”. Assim sendo, são como complementos que faltam ao homem e que sem isso, ele fica fadado a descontinuidade do ser que é produzida pela reprodução, pois a reprodução é o descontínuo, tendo em vista que quem nasce é o outro, enquanto o erotismo é reinventar-se. Nesse ponto concorda-se com a assertiva de Bataille (1987):

1 Texto escrito para este livro, a partir de ideias desenvolvidas na dissertação de mestrado da autora, defendida no Programa de Pós-graduação em Letras da Ufam (2017), intitulada *O erotismo na poesia de Luiz Bacellar – estudo sobre a evolução de um tema*. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/bitstream/tede/6066/5/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20-%20Monique%20Queiroz.pdf>

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo situa-se, por exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença. Se vocês morrerem, não sou eu que morro. Nós somos, vocês e eu, seres descontínuos. (BATAILLE, 1987. p. 11)

Por isso, diz-se que o sexo tem como resultado a finitude do ser, o que o recria é o erotismo e a ideia de reinvenção que ele abriga. E ainda para Bataille (1987, p. 11) o “erotismo é a aprovação da vida até na morte”. Assim é a poesia. Ela explora um tema e o explora por meio da palavra poética em diversos aspectos, recriando a própria função da palavra, que segundo Bataille é a comunicação.

O erotismo sendo um tema recorrente nas obras do poeta amazonense Luiz Bacellar é um dos focos nesse artigo, visto que pretendo discorrer sobre ele ressignificando os elementos feminino e masculino presentes na obra. Sabe-se que o poeta produziu quatro obras ao todo, intituladas *Frauta de Barro* (1963), *Sol de feira* (1973), *O crisântemo de cem pétalas* (1985), que mais tarde vem a se chamar *Satori* (2002), outrora *Borboletas de fogo* (2004), e *Quatro movimentos* (1975), que posteriormente se torna o *Quarteto* (1998), depois o *Quatuor* (2005). Seu período mais produtor vai de 1963 até 1985, a partir daí as obras começam a ser reedições dos livros do poeta.

Teóricos e críticos chamam a atenção do leitor para a provocação da palavra poética erotizada na produção de Bacellar. Por meio de seus poemas, o autor agrega manifestações do erotismo em sua poesia. Sua obra está impregnada de elementos eróticos e imagens eróticas manifestadas em cada livro de maneira diferente.

Sobre este poeta, Márcio Souza afirmou que:

É possível que o primeiro poeta a perceber nessa pretensa comiserção provinciana a terrível evidência de um constante naufrágio tenha sido Luiz Bacellar. Na verdade, esta descoberta foi uma conquista de sua geração, a geração do ‘Clube da Madrugada’. Os poetas estavam finalmente libertos de outra finalidade que a poética da linguagem. E esta linguagem não é mais do que uma constante aferição entre o ofício da poesia e os desencontros com a realidade da Amazônia. Apenas *Frauta de Barro*, seu primeiro livro, é suficiente para colocá-lo entre os bons poetas brasileiros exilados na renúncia provinciana. (1977, p. 172)

Para o autor, era importante que um poeta tivesse compromisso com sua identidade e sua história e Luiz Bacellar estava completo nesse sentido. Este reconhecimento foi confirmado em 1959, quando ganhou o Prêmio Olavo Bilac de Literatura no Rio de Janeiro com a obra *Frauta de Barro*. No entanto é somente em 1963 que o livro é publicado. Durante o evento, os jurados, que eram Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e José Paulo Moreira da Fonseca, revelaram no parecer final que “não estamos diante de uma poesia confissão, de uma ‘poesia desafo’, porém face a uma contida estruturação do poema, face a uma escolha ‘consciente’ dos vocábulos. Essa escolha, por vezes, denuncia um poeta essencialmente culto (...)” (Parecer da Comissão Julgadora do Concurso de Poesia da P.D.F Velha Capital – 1959, in *Frauta de Barro*, s/p). Dito isto, evidencia-se aqui a posição do poeta em relação à sua crítica primeira. Não se trata de uma poesia que lamenta ou condena tudo, mas que leva a pensar no porquê das ações de transformação social e do impacto que esta exerce no indivíduo.

Em seu segundo livro, *Sol de feira* (2008), a relação entre erotismo e poesia é muito evidente e a ele pretendemos dar atenção aqui. Em *Sol de feira*, os cinquenta rondeis que compõem a obra produzem no livro uma ‘feira’ de frutos amazônicos dispostos em um tablado poético e oferecidos ao leitor. Essa semelhança com a feira pode ser observada quando lemos o poema

“Anúncio” (2008, p. 13), sendo este o primeiro dos poemas, é possível que funcione igual àquele garoto que anuncia produtos a clientes nos mercados e frutarias, batendo palmas. Bacellar inicia seus poemas com uma espécie de ‘bater de palmas’, chamando seus fregueses-leitores para apreciação de seu produto: a poesia e os frutos poetizados.

Em princípio, devo afirmar que me utilizarei da sétima edição de *Sol de feira* (2008), feita pela Editora Valer numa versão comemorativa pelos 80 anos de vida e poesia de Luiz Bacellar, distribuída no Congresso Flifloresta realizado no ano de 2008.

A relação entre o título da obra e o conteúdo dela pode ser confirmada pelo conhecimento comum que diz que todo fruto precisa de sol para se desenvolver. É cientificamente comprovada a afirmação quando pensamos na impressionante diversidade de plantas presentes na Amazônia com reflexo igualmente na quantidade de espécies frutíferas endêmicas (ocorrência limitada à região) encontradas ao longo de sua abrangência. Em razão de sua posição geográfica na linha equatorial do globo, a Amazônia recebe anualmente um suprimento alto e constante de radiação solar, o que, por sua vez, atua de modo decisivo sobre o crescimento da vida nesta porção da região neotropical². Partindo desse aspecto característico da Amazônia podemos inferir que a obra *Sol de feira* (2008) pode esconder no título a relação existente entre a radiação solar constante e a numerosa riqueza de espécies vegetais que têm seus frutos presentes na obra citada.

Sobre o livro, o autor ainda explica, numa nota da primeira edição, o porquê da escolha de rondeis como forma poética para a obra. Nesta mesma nota, Bacellar afirma que *Sol de feira* é um

2 “Historicamente, os biólogos têm mantido dois pontos de vista sobre estas questões [da biodiversidade na região tropical do planeta]. Um sustenta que a diversidade aumenta sem limite ao longo do tempo, a partir de catástrofes como os impactos de meteoritos que causam extinções em massa de espécies. Os ambientes tropicais, sendo muito mais antigos do que os temperados e polares, têm tido tempo para acumular mais espécies. De acordo com isso, a diversidade é simplesmente uma questão de história. O segundo ponto de vista sustenta que a diversidade atinge um equilíbrio, no qual o surgimento de novas espécies equilibra a perda das já existentes. Em ambos os casos, os fatores que adicionam espécies pesariam mais fortemente no equilíbrio - ou menos fortemente, os que removem - mais próximo dos trópicos.” (RICKLEFS, 2010, p. 366)

poema único dividido em cinquenta unidades. Nas palavras dele “este poema compõe-se de 50 unidades; de 701 versos dispostos em 48 rondeis de 14 versos cada um (96 estrofes); mais um poema-título de 8 versos e 8 sílabas e um prólogo de 21 versos de 7 sílabas (perfazendo 100 estrofes).” (BACELLAR, 1973, s/p)

Outra observação a respeito da obra é que está repleta de temas que variam do sagrado ao profano. Por vezes evoca a presença do Deus dos cristãos, observado no “Rondel do Maracujá” (2008, p. 26) em que o eu-poético faz alusão à Paixão de Cristo, lembrando que o fruto em francês, *fruit de la passion*, e em italiano, *frutto dela passione*, tem a mesma conotação quando traduzido. Ou busca na Bíblia a relação *fruta x ser humano*, quando no “Rondel do Araçá” (p. 35) é apresentado o romance entre Salomão e a sua querida Sulamita. A obra também traz o hinduísmo em “Rondel do Mamão” (p. 21), comparando-o à figura de Briaréu, um deus hindu, com suas talas de folha semelhantes aos braços do deus citado. Há também a presença da mitologia grega, por exemplo, no “Rondel do Taperebá” (p. 28) e no “Rondel do Tucumã” (p. 41), aproximando os mitos gregos ao dos nativos locais ou inserindo a fruta da Amazônia na mitologia grega. Dessa forma, Bacellar faz de *Sol de feira* (2008) um encontro de identidades, tendo por finalidade interligar culturas diferentes, afastadas por continentes, mas ligadas pela presença de frutos transformados em poesia e identificados em vegetação americana, europeia, africana e asiática. Em especial, Europa e Amazônia se encontram, o primeiro pela escolha do tipo de poema, o segundo pela escolha dos elementos por ele poetizados.

Sol de feira (2008) é um pomar que provoca imagens que remetem ao erotismo na metáfora corpo-fruta e fruta-corpo (do homem ou da mulher). Nos poemas confirma-se essa relação entre corpo das frutas e representação poética identificada como corpo-metáfora, quando nos apropriamos do erotismo e afirmamos ser este o tema da obra. Compreendem-se as frutas como erotização do corpo humano, compondo um espaço onde

homem e mulher, ali representados pelos frutos amazônicos se encontram em um caso de amor erótico e sensual.

Vejamos isso nos poemas, a começar pelo poema que abre o livro: o “Rondel do bacuri” (p. 17). Ele inicia a primeira estrofe falando sobre o sabor e a cor do fruto bacuri, metaforizando-o em elementos preciosos. Nos três primeiros versos o fruto é substantivo (gemas, pérolas) seguindo os versos, o mesmo fruto é agora adjetivado tornando-se de ouro e prata. Dessa forma, sustenta a ideia de que a fruta é pedra preciosa na selva amazônica e carrega as figuras do ouro e da prata como valores dela. Eis a primeira estrofe do rondel:

gemas da mata
de galas flácidas
pérolas ácidas
bagas de prata
tens bacuri
áspero e louro
pômulo de ouro
dentro de ti

Pode-se observar que nesta estrofe, apenas o fruto é apresentado. Ela fala da parte externa do fruto e depois da interna. Na parte externa, a casca é um “pômulo de ouro áspero e louro”, já na parte interna, o fruto carnoso é dito como uma pérola que se reveste de flacidez e acidez em suas “bagas de prata”. Os elementos observados nesta primeira estrofe produzem a ideia de que estamos observando um ser masculino em seus trajes galantes e flácidos a se personificar na floresta, no entanto a segunda estrofe parece-nos trazer uma outra presença, retomada a partir do pronome possessivo “tuas” em referência a palavra “polpas” que se abrem e se derramam em um líquido:

tuas polpas belas
abrem-se e escorrem
seivas sutis
como as estrelas
sorrindo morrem
chorando ris (BACELLAR, 2008, p. 17).

Agora, o sabor deixa de ser ácido para tornar-se suave à boca. E não é possível deixar de notar que ao fruto é atribuída também uma personificação, pois agora ele sorri e chora ao mesmo tempo que “morre”. Se a segunda estrofe for associada ao feminino, por causa dos termos “polpas belas” que se abrem, podemos dizer que nesse caso o sorriso e o choro ao fruto atribuído fazem referência ao prazer feminino. Confirma-se esta afirmação quando nos versos finais temos a prosopopeia “como as estrelas / sorrindo morrem / chorando ris”, visto que não há no fruto a capacidade de chorar ou sorrir.

Percebemos que agora o eu-lírico se refere ao feminino em seus braços que no momento de maior manifestação da carga erótica, presentifica no poema o que os franceses chamariam de *la petite mort*, o orgasmo. Em outras palavras, mesmo ao morrer ou chorar, a parte feminina sorri como um “enlouquecimento que existe na pequena morte” (BATAILLE, 1984, p. 4). A imagem que o eu-lírico compõe aos olhos do leitor é a provocação erótica do rondel lido.

Esse enlouquecimento ao qual Bataille se refere pode também ser observado num outro rondel, o “Rondel do araticum” (p. 36) que em sua segunda estrofe propõe:

teu fruto sabe
a buliçosos
corpos suando
tem vigorosos
sons de atabaque
vivos, sambando (BACELLAR, 2008, p. 36).

Os corpos suados de dançar ao som do samba do atabaque incorporam um ritmo frenético de movimento, pois na dança é a vida que se forma a partir do ritmo. Em diversas culturas a dança é a manifestação do corpo, uma representação da capacidade de movimento do corpo. Quando se dança a dois representa-se uma conjunção carnal. Se é apenas um que dança é, então, um meio de seduzir para quem se dança. Um exemplo da dança para seduzir está na dança de Salomé a Herodes, após dançar para ele a

moça pede a cabeça de João Batista em uma bandeja, conforme orientado por sua mãe (Marcos 6:14-29). Acontece que a moça havia seduzido o rei a ponto de ele prometer dar-lhe o que ela desejasse diante de seus convivas, e assim o profeta foi executado pelo pedido. A menina o seduziu com sua dança. Dançar é alcançar êxtase.

Esse êxtase está presente também nos “corpos” suados do “Rondel do araticum” (2008, p. 36), onde o eu-poético se sente desejoso por essa vida que pulsa ao som do tambor, símbolo da imortalidade e representante de diversas culturas.

Ainda nessa conotação do ritmo e do mito que o “Rondel do araticum” (2008, p. 36) possui, somos levados na leitura da obra ao “Rondel do tucumã”:

do teu minúsculo coquinho
relatam lendas milenárias
brotaram sono, amor, carinho,
a lua e outras luminárias;
onças e pássaros noturnos,
quanto em teu bojo se escondia
dele fugiu com ares soturnos
enquanto o breu se derretia;

tu foste a caixa de Pandora
das tribos bárbaras de outrora
e a cor das asas da graúna
saiu de ti como um trovão
para que a filha da boiúna
pudesse amar na escuridão. (BACELLAR, 2008, p. 41)

O rondel compara o tucumã à caixa de Pandora. O escritor francês Jean-Pierre Vernant relata que, no mito, Pandora, criada por Zeus, é por ele incitada a abrir o vaso grande da casa de seu marido Epimeteu, deste vaso saem todos os males da humanidade (2000, p. 75). A história grega é contada para justificar outro mito, o da boiúna. Albuquerque (1997, p. 78) afirma que o mito de Pandora se opõe ao da Boiúna porque já havia a luz no mito indígena e no caso do mito de Pandora “o desejo humano consis-

te em liberar as forças obscuras e, por meio destas, afastar-se da interdição”, em ambos os mitos há uma interdição que é violada pelas protagonistas da história.

Na Caixa de Pandora, esta abre a caixa depois de lhe ter sido dito para não fazê-lo; no Mito do dia e da noite³, Aruanã era marido de Tuilá, a filha da Boiúna, que lhe entregou um coquinho de tucumã para ajudar o marido a descansar, porém no caminho de volta para a aldeia o índio não resistiu à curiosidade e abriu o coquinho para liberar as “lendas milenárias”, conforme o rondel nos apresenta. Isto é, em resposta ao caso de amor entre os índios Aruanã e Tuilá, surge a noite separada do dia e ao brotar a escuridão o casal explora as possibilidades eróticas disponíveis ao casamento, a escuridão é para os amantes uma cobertura para que se consumam o casamento, e o “Rondel do tucumã” (2008, p. 41) se apresenta como palco erótico para isto.

Há ainda outros amantes presentes em *Sol de feira* que pertencem à mitologia grega, falo do “Rondel do Taperebá” (2008, p. 28) onde Dánae conhece Zeus:

taperebá
em gotas de oiro:
dos altos ramos
no dia loiro
Zeus, a hora amena,
no colo mana e
flui da serena,
silente Dánae:

e ela, provando
da chuva as bagas
de acre sabor,
se vai deixando
violar por vagas
chispas de amor (BACELLAR, 2008, p. 28)

O poema se apropria do mito de Zeus e Dánae para construir o rondel. Ocorre no rondel uma comparação entre Zeus,

3 A lenda do dia e da noite por Rui de Oliveira está disponível em Blog Rápido dos amigos, acesso em 30/05/2016.

transformado em chuva de ouro fecundante e a forma e cor do taperebá. No rondel, o eu-lírico constrói uma intertextualidade com o mito do nascimento de Perseu, que segundo o oráculo de Delfos estava predestinado a matar o avô Acrísio, pai de Dânae. A mãe do menino é trancada em uma prisão subterrânea de bronze e segundo Vernant, em seu livro *O universo, os deuses, os homens*:

Zeus se apaixona por Dânae e sorri ao vê-la trancada pelo pai nessa prisão subterrânea de bronze. Sob a forma de uma chuva de ouro, ele desce e se introduz ao seu lado; também é possível que, ao chegar à prisão, tenha assumido sua personalidade divina sob aparência humana. Zeus une-se em amor com Dânae, no maior sigilo. Dânae espera um filho, um menino que se chamará Perseu. (2000, p. 182)

O mito recontado por Vernant (2000) nos dá uma informação sobre o modo como Zeus e Dânae tiveram seu encontro amoroso, o primeiro da moça. Na segunda estrofe do poema, o eu-lírico afirma que ela prova as “chuvas de bagas de acre sabor”, comparando o sabor do fruto com a ação de desvirginamento de Dânae. Esta, no poema “se vai deixando/violar por vagas/chispas de amor”, nas últimas estrofes apreendemos a noção de violação do corpo de Dânae, a moça se entrega num misto de prazer e dor para finalizarem seu encontro amoroso que é no poema “gotas de ouro” em forma de taperebá. No mito, Dânae está trancada sob a terra, elemento feminino, e Zeus desce dos céus para fecundá-la, corroborando com essa imagem poética Albuquerque afirma que “dos mitos todos que vimos até aqui não há um sequer em que a fecundidade da terra não encontre equivalência no erotismo” (1997, p. 77), ou seja, o “Rondel do taperebá” é o erotismo operando por meio da imagem na história dos amantes do mito grego.

Nos rondeis de Bacellar há sempre um feminino receptivo do masculino, que sutilmente desperta para a sexualidade e são representados por meio estético através de um “deslocamento e embelezamento para seduzir um espectador ou um leitor” (MAINGUENEAU, 2010, p. 33), assim também as figuras

do masculino e do feminino aparecem no “Rondel da manga” (2008, p. 32).

Nele não há mito de nenhuma natureza, porém o feminino e o masculino são encontrados no poema por meio do nível lexical:

manga olorosa
e aurirrosada
chamam-te rosa
chamam-te espada,
espada e rosa
tens com razão
forma amorosa
decoração;

com a fronde esparzes
sombra e raízes
pelas estradas
no tronco trazes
mil cicatrizes
desesperadas (BACELLAR, 2008, p. 32)

Temos, no poema, dois tipos diferentes de manga sendo poetizado. A manga rosa e a manga espada. Em princípio, devemos compreender que a apresentação desses dois tipos de manga pode sugerir uma aproximação com as formas do masculino (através da palavra espada) e do feminino (através da palavra rosa).

O eu-lírico inicia com o poema falando das formas da manga, de suas características, seu sabor e seu formato. Observemos que há uma contradição no tipo de manga, é nessa contradição que vamos assumir que a manga do poema é figura do feminino e do masculino.

Ora, sabemos que espada está associada à força masculina para a psicanálise, e que a rosa é a figura do feminino, isto é, corpo feminino e masculino em um único elemento poetizado. Em outras palavras, o poema nos informa que a manga se apresenta para ser degustada ou como espada ou como rosa, dependendo de quem a tem em mãos.

Observemos ainda que nessa primeira estrofe o eu-lírico afirma que a manga, seja ela rosa ou espada, possui forma do amor e completa a estrofe dizendo que a fruta é um coração em qualquer uma das formas em que se apresenta. Finalizando assim com a analogia popularmente conhecida entre coração e amor, em que um é símbolo do outro. Ainda sobre essas duas variações de manga, temos que a presença do masculino e do feminino no poema é sinal de comunhão entre eles.

Na segunda estrofe do poema, o tempo é sugerido a partir da observação das cicatrizes postas no tronco da árvore de manga. Essas cicatrizes representam sequelas do tempo em sua casca. A última parte dessa estrofe finaliza o poema com os versos “mil cicatrizes/ desesperadas”, como se tivéssemos agora uma situação dolorosa. Consequência de algum tipo de atividade agressiva. Paz discute um pouco sobre violência e erotismo e diz que:

Na sexualidade a violência e a agressão são componentes necessariamente ligados à copulação e, assim, à reprodução; no erotismo, as tendências agressivas se emancipam, quero dizer, deixam de servir à procriação e se tornam fins autônomos. Em resumo, a metáfora sexual, por meio de suas infinitas variações, significa sempre reprodução; a metáfora erótica, indiferente à perpetuação da vida, interrompe a reprodução. (1994, p. 13)

Assim sendo, as cicatrizes da mangueira revelam o teor agressivo ligado à atividade erótica. Tal atividade se concentra na percepção de que o eu-lírico atribui aos tipos de manga a definição do papel ativo masculino representado pela espada e do papel passivo feminino representado pela rosa. Também percebemos que, de acordo com Paz, existe uma “metáfora erótica” da qual a manga do poema faz parte.

Bataille (1986), ao discorrer sobre a questão da violência na produção de Sade, afirma que ela “é a alma do erotismo” e que tendemos à violência da mesma forma que conscientemente procuramos controlá-la e entendê-la. Segundo ele

sendo violentos, nós nos afastamos da consciência e, ao mesmo tempo em que nos esforçamos para apreender distinta-

mente o sentido de nossos movimentos de violência, nós nos afastamos desses desvios e desses arrebatamentos supremos que ela comanda. (1986, p.126)

Nesse caso, o corpo luta com o próprio corpo para se controlar e percebe que a violência o transgride. Então a consciência se revela neste ponto em que é necessário domínio próprio para vencer os desejos do corpo.

Assim sendo, no “Rondel da manga” (BACELLAR, 2008, p. 32), os elementos do feminino e do masculino estão representados nos dois tipos de manga, e estão ligados ao tronco cicatrizado pelas ações do tempo, para representar o erótico nas linhas do poema.

E não só a presença desses opostos, mas, pensando no que nos diz Paz e Bataille, a violência também está ligada ao erotismo. Portanto, concluímos que no rondel da manga, as marcas de feminino e masculino, bem como a ideia de tempo passado ligada à presença das cicatrizes no tronco da árvore nos dizem onde repousa a pulsão erótica nesse poema.

Trabalhando com a ideia de que o corpo das frutas passando de feminino a masculino é o que revela o erótico nos poemas, vejamos o “Rondel do caju”:

Como acrobata
Num salto alado
No seu trapézio
Dependurado,
Preso no ramo
Pelos artelhos
Vestindo trajes
Aurivermelhos;

Tal é o caju
De adstringente
Flava semente
Que abre estival
Travor e reúne:
Sol, praia, sal. (BACELLAR, 2008, p. 19)

A primeira estrofe do poema sugere num primeiro plano uma imagem de como vemos o caju na árvore. A metáfora o compara a um acrobata de circo dependurado; a segunda estrofe se concentra em definir o sabor do caju. Na maioria dos rondeis, são os sabores que estão ligados ao erotismo do poema, e esta segunda parte traz três palavras que funcionam como dispositivos da teoria aqui proposta, são elas: sol, praia e sal.

Antes de explorá-las, vejamos a primeira estrofe. O caju dependurado no galho do cajueiro é tido como um acrobata e observa o mundo de forma diferente dos demais. O eu-lírico propõe que a castanha é a parte superior do pseudofruto, sendo esta a primeira a nascer, a imagem que construímos a partir do poema é a de que em relação a este fruto há uma inversão do mundo ao seu redor.

A segunda parte do rondel é ainda mais curiosa no que tange ao sabor do fruto do caju. Ela revela que o fruto possui um sabor que produz ao paladar uma sensação de aspereza e, logo após prová-lo, segue a sensação de entorpecimento. Em outras palavras, o poema sugere que se come o caju que, nas casas dos caboclos é apreciado, por vezes, com sal; e sente-se a aspereza do sabor indo do doce ao adstringente e depois a sensação de satisfação e alívio. Isto é, no poema o sabor é um travamento seguido de alívio que corresponde à “fórmula do orgasmo” proposta por Wilhelm Reich (1968) e da qual já falamos antes, o que mostra uma comparação do sabor do caju ao orgasmo, revelada na presença da tensão provocada no ato e seguida do relaxamento do corpo após o orgasmo realizado, conforme o verso “abre estival travor”.

Há ainda aquelas três últimas palavras do último verso que nos confirmam o teor erótico do poema, vejamos: em princípio pode-se dizer que as palavras se referem às condições temporais para a produção de caju, visto que a fruta é própria do verão. O sol é importante ao fruto porque a luz emanada por ele determina a vida no planeta em que vivemos. Albuquerque (1997, p. 81) afirma que a capacidade do sol de irradiar calor é uma caracte-

rística masculina e seu encontro com a terra é a parte fecundante de todos os rondeis de *Sol de feira* (2008) que trabalham com sol e terra.

Há ainda a presença da praia neste último verso do poema, como a terra que recebe as emanções dos raios de sol, a praia aparece como figura do feminino onde se deitam os raios solares fechando o ciclo correspondente ao erótico do poema. A praia é o encontro da areia com a água do mar, e aí mais uma vez encontramos o sal.

Sobre a praia, Paulus (2013, p. 49) afirma que “só é permeável ao erotismo na medida em que impede que o desejo se fixe numa posição sedentária e o condena a não ceder, a seguir sempre adiante, a peregrinar sem descanso”. Quando observamos o movimento de vai e vem das ondas do mar investindo sobre sua areia, temos uma agitação insistente que não cede às investidas da ressaca, tal movimento do mar sobre a areia da praia embebida também nos raios de sol e se negando a ceder a ambas as carícias encontramos o erotismo no poema. É um peregrinar sem descanso a fim de encontrar a satisfação sexual.

Diferente do caju que se desenvolve em áreas mais secas, há o buriti, cujas raízes estão fincadas em regiões alagadas. O “Rondel do buriti” (2008, p. 31) trabalha agora com a presença da água que é lugar de seu desenvolvimento. Eis o rondel:

e o buriti
vermelho? peixe:
de miúda escama
roliço feixe,
polpa amarela,
caroço branco
fina aquarela
põe no barranco;

beira de rio
- um caule esguio
na tarde calma;
que leva o vento
à verde palma?

carícia e alma (BACELLAR, 2008, p. 31)

De acordo com o glossário ao final do livro *Sol de Feira* o buriti “ocorre em grandes populações naturais (buritizais) ao longo dos rios de água branca da Amazônia” (2008, p. 46), daí a afirmação de que o fruto é bastante irrigado.

Aqui temos a ideia de que a água tem papel importante no que tange à construção do poema. Essa água não se apresenta no corpo do poema, mas no que diz respeito a outras duas coisas impressas no rondel: a primeira é o lugar de cultivo do buritizeiro; a segunda reside na afirmação de que o buriti é peixe de miúda escama. Isto é, o buritizeiro nasce, cresce e se reproduz às margens dos rios. Nesse caso, a água é força fecundante da árvore.

Ela, a água, assume papel do feminino, pois alimenta as raízes do buritizeiro nos leitos do rio, tal qual uma mãe alimenta seu filho ao nascer. Sobre essa figura do rio, trazemos aqui o que Bachelard diz a respeito da água doce. Para o filósofo existe uma supremacia da água doce em relação à água do mar. Ele a toma como elemento que dá vida e mata a sede dos homens, comparando-a com uma mulher que gera a criança e a alimenta com seu próprio corpo.

No caso do “Rondel do buriti” (2008, p. 31), a escolha por este fruto e o conhecimento de que o rio o alimenta torna a água em figura feminina. Isso representa para o leitor as forças opostas e complementares de que estamos tratando aqui: feminino e masculino. Tomemos a seguinte perspectiva para alcançar a argumentação erótica implícita no poema: a água é símbolo do feminino e do materno, o caule do buritizeiro, responsável pelo transporte de nutrientes da raiz até as folhas da árvore, é a figura masculina em direção vertical do solo ao céu, buscando o sol que amadurece o fruto, e finalmente o fruto como resultado dessa combinação.

Esse fruto é filho da combinação água-raiz-caule-sol. Sendo o buriti filho dos quatro, ativamos o que Bachelard chama de “primeiro princípio ativo da projeção de imagens” no devaneio poético, isto porque projetamos no fruto o corpo dos homens e

na posição que ocupa em nossa combinação “em suma, o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção de imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna” (BACHELARD, 2002, p. 120), ou seja, nessa composição o buruti-corpo tem pela água-mulher uma atração filial.

Dito isto, resta-nos abordar o segundo elemento que o eu-lírico explora no poema. Chamando o buriti de “peixe de miúda escama”, nos versos dois e três, ele nos traz o resultado da união da água com a árvore: o buriti. E mesmo sendo o fruto um resultado dessa natureza, ele próprio é exemplo de fecundação, pois o peixe é símbolo de fertilidade em algumas culturas. Assim sendo, se o buriti é peixe, logo é membro aquático e parte complementar do solo alagado do buritizal.

A água, esse símbolo vivo da sexualidade, é elemento que ajuda a fertilizar o buritizeiro que em resposta produz um fruto vermelho escamado. Nesse caso, o buriti poetizado no rondel bacellariano e transformado em índice para a recorrência do erotismo é manifesto no corpo do poema através do fruto-peixe e do caule da árvore inundado pelas águas do rio, que, como já dissemos, atua como principal elemento metafórico no poema para o feminino.

A argumentação poética de *Sol de feira* (2008) sobre o buriti ser peixe, e o peixe sendo símbolo da fertilidade, leva-nos a outro rondel do livro intitulado “Rondel do milho” (p. 27), que por sua quantidade de sementes é considerado também elemento da fertilidade, além do que sua cor evoca novamente a presença do mesmo Sol que atua no buritizeiro como força masculina. Neste “Rondel do milho” o eu poético afirma que o milho nasceu de um relacionamento entre o Sol e a Terra, conforme vemos no poema transcrito abaixo:

o sol seu pai
que o orvalho inflama
lhe serve a cor
e a terra-mãe

que amor derrama
lhe dá sabor (BACELLAR, 2008, p. 27)

No rondel, o milho é resultado de uma terra fecundada pelo sol, cujas figuras representam o feminino e o masculino respectivamente. Albuquerque (1997, p. 83) leva-nos, como leitores, a pensar o poema antes de este surgir, ainda na figura do agricultor plantando o milho, desviando o olhar do poema em si para perceber como sua construção se fundamenta ainda no trabalho de cultivar o milharal. Nas palavras do crítico, no poema, “contextualmente as mãos surgem aí como propiciadoras das carícias por excelência”, portanto as mãos que sulcaram a terra para o plantio do milho revelam as carícias realizadas pelo sol na fecundação da terra.

No “Rondel do buriti” (2008, p. 31), essa mesma figura do sol se apresenta na cor da polpa do buriti: amarela; outra aproximação com o sol é o caroço branco do buriti, pois, a tradição chinesa toma o branco como a cor do sol. A primeira afirmação do poema é que o fruto é um “peixe de miúda escama” e sendo o peixe símbolo do deus do milho, estando ele presente no buriti, podemos afirmar que os dois poemas estão ligados pela mesma simbologia da fertilidade. Há também algumas observações sobre o lugar onde o buritizeiro nasce, cresce e se reproduz, às margens dos rios, isto nos permite perceber que a fluidez do rio se associa ao líquido semiótico e a carícia da lama no buriti revela-se como orgasmo concluído após os impulsos frenéticos do vento a balançá-lo. O “Rondel do buriti” (p. 31) reúne as palavras peixe-escama-sol-carícia, o que podemos converter em fertilidade-vulva-calor-calma (relaxação mecânica) semelhante à fórmula do orgasmo citada anteriormente.

Por assimilação ao corpo do buriti e do milho, o fruto abacaxi traz em sua casca pequenos losangos, ao qual a biologia dá o nome de infrutescência. Vejamos como é relatado o rondel por seu eu-lírico logo abaixo:

Com teu cocar
De verdes plumas

Feroz te aprumas
Para lutar:
Feres a mão
Que corta as cruas
Douradas puas
Do teu gibão;

Abacaxi,
Topázio agreste,
Cristal-farol:
Cada rodela
Da tua polpa
Revela o sol (BACELLAR, 2008, p. 29)

Na primeira estrofe do rondel, o abacaxi é apresentado como um guerreiro. Segundo Albuquerque “como representação do guerreiro, o abacaxi tem valores a demonstrar. Sua aparência agressiva e agreste origina uma figuração masculina, mas ele é uma dádiva da terra, tal dádiva está associada às forças fecundantes...” (1997, p. 80). Para o crítico há duas representações no “Rondel do abacaxi” (p. 29), uma feminina, vista na figura da fruta e a outra masculina, tais presenças são confirmadas no rondel a partir da segunda estrofe, onde a presença do sol é confirmada nas rodela de abacaxi. Como já dissemos, o sol é elemento do masculino. E sabemos que Paz (1994) define o sol como Eros.

Ora, no poema o sol é revelado ao leitor, o que significa dizer que antes de sua revelação era o escuro. As rodela do fruto revelando o sol confirmam o trecho de Paz em que “a lâmpada acesa na obscuridade da alcova” (1994, p. 27) é o sol a invadir o que está no oculto, no íntimo do ser. Há ainda os termos topázio e cristal presentes no poema, sabendo que a prata e lua correspondente ao cristal designam o feminino; e topázio o masculino na figura do homem, o “Rondel do abacaxi”, que comporta os dois, confirma-os como elementos do erotismo. O desejo erótico se concretiza no sol revelado no poema, calor e desejo emanados do sol pelos amantes representados pela figura do topázio e do cristal.

Além do elemento masculino nos rondeis de *Sol de feira* (2008), Luiz Bacellar empregou frutos cuja semelhança é feita com o corpo feminino. São pelo menos treze rondeis que tratam de assimilar o fruto ao corpo ou partes do corpo da mulher, alternando representações do corpo de uma mulher mais velha ao corpo feminino juvenil. No entanto, essa afirmação é tema para uma próxima discussão.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos. *Tradição e Memória: a poesia de Luiz Bacellar em três movimentos*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, USP, Brasil. Ano de obtenção: 1997.
- BACELLAR, Luiz. *Fruta de Barro*. Org. Tenório Telles. 6. ed. Manaus: Editora Valer, 2005.
- _____. *Sol de Feira*. 7 ed. Manaus: Editora Valer, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BÍBLIA*. Nova Tradução Bilíngue na Linguagem de hoje. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. Trad. Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola, 2010.
- PAULUS, Alan. *A vida descalço*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- RICKLEFS, Robert E. *A economia da natureza*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2003.
- PAZ, Octávio. *Dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- SOUZA, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

Invisível lira: música e estrutura musical de pensamento em *Frauta de barro*¹

Valquíria Luna Arce Lima

A Música está ali, não como melodia,
mas sim como Harmonia e Ritmo.
(BORGES, 2001, p. 19)

INTRODUÇÃO

Luiz Bacellar é um poeta amazonense sobre cuja obra ainda pesa um escandaloso silêncio e desconhecimento no cenário da crítica literária brasileira, especialmente se levarmos em consideração a excelência de sua produção, composta por poucos títulos, joias raras da poesia brasileira dos últimos 50 anos. As obras de Bacellar, dentre as quais destacaremos *Frauta de barro* ([1963] 2005), encontram-se em uma aparente prisão geopolítica e cultural; já reconhecida e consagrada na região², tem tido pouco alcance e poucos comentários por parte da crítica além dos limites regionais, destoando do cenário promissor em que surgiu,

1 Texto originado em trabalho de conclusão do curso Letras – Língua Portuguesa na Universidade do Estado do Amazonas, em 2012, posteriormente publicado em CAVALHEIRO, Juciane et al. *Alteridade consoante: estudos sobre música, literatura e iconografia*. Manaus: Fapeam, PPGLA, Valer, 2013. p. 277-289.

2 Destaca-se, entre a crítica amazonense, a análise da obra feita por Marcos Frederico Krüger que, em *A sensibilidade dos punhais* (2007), volta-se para a presença do mar na literatura amazonense, analisando o caráter navegador do eu lírico em *Frauta de Barro*, de Luiz Bacellar, *Ritmos de inquieta alegria*, de Violeta Branca, e *Poesia frequentemente*, de Sebastiao Norões.

haja vista que, quando lançada, em 1963, já havia rendido a Bacellar o prêmio Olavo Bilac em 1959, recebendo ótima crítica dos avaliadores, dentre os quais, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. No que se refere ao objeto de estudo presente neste texto (*Frauta de barro*), a necessidade de se ampliar a discussão sobre tal obra é um elemento motivador.

O outro fator motivador deste trabalho é a tendência contemporânea à retomada da visão sobre o objeto artístico que engloba diferentes “expressões”, numa orientação intersemiótica. Atualmente, as discussões artísticas se voltam para a relação entre as diferentes formas de arte – música, literatura, artes plásticas, cinema, etc. – seja através da produção de obras que hibridizam diferentes formas estéticas, seja pela análise de valores e conceitos de uma determinada área em outra.

Aqui nos voltaremos à relação entre literatura e música, abordagem que já se dava muito antes da tendência intersemiótica contemporânea e que data de antes mesmo de essas formas artísticas serem tidas como expressões independentes.

Solange Ribeiro de Oliveira, em seu artigo *Introdução à Melopeia: a música na literatura brasileira* (2003), comenta a relação entre essas duas artes e a história dessa ligação; um dos agentes que a autora elenca para justificar essa relação é a filósofa Suzanne Langer: “no caso da música e da literatura, a aproximação seria ainda mais justificada, já que, além de partilharem o mesmo material básico – o som –, ambas têm o tempo virtual como sua aparição primária” (p. 19). Lê-se, ainda sobre o diálogo entre música e literatura, o seguinte comentário: “literatura e música (são) artes irmãs, geradas pelo enlace entre som e dimensão temporal” (OLIVEIRA, 2003, p. 22). Neste artigo, aproveitamos essas correspondências para utilizar conceitos e termos próprios da música na leitura que faremos de poemas que compõem *Frauta de Barro*.

As marcas musicais presentes na obra de Bacellar são muito perceptíveis: as rimas, onomatopeias, aliterações, *enjambement*

ments, assonâncias, dentre outras marcas estruturais, conferem à sua poesia uma musicalidade bastante clara. No entanto, o que aqui se almeja não são as referências rítmicas presentes nessas estruturas de imitação sonora, mas uma busca do que denominamos, desde já, como estrutura musical de pensamento.

Em *O nascimento da tragédia*, Friedrich Nietzsche (2007) se propõe a refletir sobre o nascimento da tragédia a partir do espírito da *música*, sua própria epifania. O filósofo alemão refletiu sobre os sentidos sutis da musicalidade, tanto na tragédia como na música em si. Segundo Viviane Mosé:

(...) ao se dirigir à música, Nietzsche não estava necessariamente falando da arte musical em si, mas de uma *melodia original dos afetos* ou uma *melodia primordial*. (...), refere-se a uma língua originária, puramente sonora, impossível de ser simbolizada, fundo de todas as coisas, o *querer universal*. Esta música impossível de se manifestar, por se caracterizar pela ausência de forma, é o dionisíaco (...). Desta música originária derivaria a música propriamente dita, a poesia lírica e épica, a linguagem prosaica e a científica, em ordem decrescente. (MOSE, 2005, p. 7)

Nietzsche associa essa expressão ao dionisíaco, distinguindo-a do apolíneo. O Apolíneo diz respeito à estética e, enquanto princípio da individuação, ocupa-se da aparência e proporciona a medida, a divisão, a figuração, manifestando-se, sobretudo, na pintura, na escultura e no ritmo das músicas cadenciadas. O Dionisíaco, porém, diz respeito à destruição de toda individuação, à falta de medidas, que aparece principalmente na melodia e na harmonia dissonante.

Dessa mesma forma, este artigo se volta a essa concepção musical nietzscheana, a da *melodia primordial*, e pretende refletir sobre a presença da *música* – pensada como linguagem – na principal obra do poeta amazonense Luiz Bacellar, *Fruta de Barro*. A menção a Nietzsche não é gratuita; segundo ele, para que compreendamos como surgiu a tragédia, bem como a relação entre a música e a lírica,

Devemos transportar esse processo de *descarga* da música em imagens para uma massa popular no vigor da juventude, linguisticamente criativa, a fim de chegarmos a uma ideia de como se origina a canção estrófica popular e do como todo o tesouro verbal é excitado pelo novo princípio de imitação da música. (NIETZSCHE, 2007, p. 20)

Podemos parafrasear as palavras do filósofo para elucidar o que se busca na obra bacellariana – transportar esse processo de *descarga* da música, a fim de chegarmos a uma ideia de como se originaram os poemas lidos e de como todo o tesouro verbal é excitado pelo novo princípio da imitação da música.

O PRINCÍPIO DA IMITAÇÃO DA MÚSICA

Em *O Tupi e o Alaúde*, Gilda de Mello e Souza analisa o caráter musical e a estrutura rapsódica presentes em *Macunaíma*, além de trazer à luz diversos outros conceitos musicais presentes no romance de Mário de Andrade. Dentre esses conceitos, destacam-se os de *Nivelamento* e *Desnivelamento*. Aproveitando-se dos conceitos extraídos a Chales Labo, diz a autora:

Chama-se *nivelamento estético* ao fenômeno de ascensão de um gênero inferior a um nível superior de arte culta (...), o *desnivelamento estético* consiste no processo contrário, quando é o povo que apreende e adota a melodia erudita. (SOUZA, 2003, p. 20)

Deixando de lado o teor hierarquizante prenhe de preconceito sobre o que seria arte e cultura “elevadas” ou “rebaixadas”, notemos que, nas sete partes que compõem *Frauta de Barro*, percebe-se, como em *Macunaíma*, o diálogo e o intercâmbio constantes entre o popular e o erudito. O eu-lírico de *Frauta* utiliza temas e motivos populares trabalhados com uma sutileza estética e formal erudita.

O que se percebe na obra é um aprimoramento estético a cada poema cantado. O menino que descobre um instrumento, enquanto canta, vai apurando sua visão sobre o objeto cantado, bem como a forma como o canta, “é como se, ao término do

livro, senhor de apuradas técnicas, o eu-lírico se voltasse para o passado e recordasse a estrada palmilhada” (KRÜGER, 2011, p. 79). Se, nos primeiros poemas, percebe-se uma simplicidade formal, ao longo da obra, nota-se o aperfeiçoamento de sua escrita, culminando na última seção do livro, “Poemas dedicados”, em que o eu lírico, ao atingir o nível formal dos poetas que o influenciaram, é capaz agora de mimetizá-los, e destacamos o poema que encerra o livro, “Puro lamento gallego”, em que o poeta ver-seja em galego a morte de Garcia Lorca.

Ay, ben no mei dun trigal
Enterraron meu poeta!

Ay, coma vibra Granada
- vella guitarra de pedra
Se a choiva ti apresta as súas
Tensas cordas de cristal!

Nun canteiro de papoilas
E ben no mei dun trigal!
(...) (2005, p. 112)

Outro conceito musical que Gilda de Mello e Souza (2003) percebe em *Macunaíma*, é a estrutura rapsódica da suíte que a obra apresenta, “uma união de várias peças de estrutura e caráter distintos, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas e maiores” (p. 13). Segundo a definição dada pela autora, é possível localizar a estrutura da suíte em *Frauta de Barro*, tomando cada uma das partes do livro como uma peça a formar a estrutura maior que é a obra total.

Frauta de Barro é um conjunto de poemas de temas variados cujo prólogo é apresentado da seguinte forma: “Prólogo (em três variações)” e, neste, constam, naturalmente, três poemas cujas estruturas são em redondilhas maiores e terminam com versos que se repetem ou apresentam alguma variação de “É o tema recomeçado/ na minha vária canção” (BACELLAR, 2005, p. 9). Tematicamente, os três sonetos que compõem o prólogo explicam o título, pois anunciam a descoberta do instrumento de sopro (a “frauta de barro”) pelo eu-lírico e o que será cantado nos

próximos poemas. A presença musical aqui é bastante clara, não somente pelas referências temáticas, como também pelas formais. O que intriga ao leitor, no entanto, é que essa relação com a música parece terminar junto com o prólogo, pois os poemas que se seguem parecem não apresentar, salvo algumas exceções, relação com a música além da natural musicalidade da linguagem poética de Bacellar.

Considerando o que é sugerido ao leitor pelo prólogo, a obra que se segue se apresentará sob a forma de suíte – estrutura musical composta por um tema e suas variações; “para a teoria musical, tema é a ideia musical que serve de ponto de partida para uma composição (...), enquanto a variação consiste na reiteração do tema, com alteração, de qualquer natureza, incluindo ritmo, tonalidade, acompanhamento, orquestração, etc.” (OLIVEIRA, 2003, p. 29).

Paira, então, a seguinte questão: qual o tema desenvolvido nas variações de *Frauta de Barro*, anunciado, mas incógnito em meio aos poemas por ele estruturados?

A IDEIA DA ORIGEM

Segundo Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia* (1990): “Uma das entradas possíveis para se caracterizar o modo de ser da linguagem é (...) o estudo de seus ritmos” (p. 68). Bosi destaca dois usos poéticos do ritmo ao longo da História: o ritmo no poema clássico – que “tende a demarcar, no interior de uma linguagem geral, uma área particular de regularidades” (p. 72); e o ritmo no poema moderno – onde “procura-se abolir o verso; de onde, a exploração, agora consciente, das potências musicais da frase” (p. 75).

Em *Frauta*, da mesma forma como joga com o popular e o erudito, o poeta utiliza tanto o ritmo clássico quanto o ritmo moderno, estabelecendo uma “viagem *temporal*, não linear, através dos estilos de época” (KRÜGER, 2011, p. 75), fazendo com que sua obra tenha um tom antigo e acadêmico, mas ao mesmo tempo seja sempre atual e inovadora. Esses ritmos em *Frauta* se

desdobram em inúmeros outros e é a partir deles que fazemos nossa leitura.

Mirian Carvalho, no posfácio da 6ª edição de *Frauta de barro*, traz como aspectos notórios dessa obra o ritmo e a imagem: “nesse caso, imagem e ritmo têm uma acepção própria, expressam diferenças em meio à similitude, singularidades na ordem da repetição” (CARVALHO, 2005, p. 122). A ideia de ritmo apresentada pela ensaísta é “a noção de ritmo, como cadência qualitativa e sistêmica das sonoridades marcantes no poema” (p. 122). Da mesma forma, afirma Octavio Paz: “Si se golpea um tambor a intervalos iguales, el ritmo aparecerá como tiempo dividido em porciones homogéneas” (1967, p. 56). O aspecto sonoro da obra, como já dito, é evidente nos poemas, e pode ser percebido em versos como “camarões secos com casca” (BACELLAR, 2005, p. 69), ou nas sílabas de *Torneio de papagaios* – “Na liça das nuvens / a justa do azul / estrelas e arraias / sóis e paparolas / (...)” (p. 67) – dentre vários outros exemplos. Na primeira edição do livro, por exemplo, a epígrafe do poema “Anacreôntica” – *para solo de ocarina* – posteriormente incorporada à *Dois escorços* – era o verso de Mallarmé “Aboli bibelot d’inanité sonore”, o que nos corrobora a preocupação do poeta com o aspecto sonoro de sua poesia, e o poema que se segue joga com os significados e a sonoridade das palavras, em uma composição que exige fôlego do leitor:

urnadesândalo
conchainsonora
laivodeaurora
cristaldeescândalo

pássaroalacre
emsedaesombra
emplumaealfombra
pálidolacre
(...) (2005, p. 91)

Tais marcas sonoras e rítmicas em *Frauta*, como já dito, são bastante perceptíveis, dentro dessa compreensão que se tem

de ritmo – como cadência. Entretanto, Paz nos elucida: “El ritmo es más que medida, algo más que tiempo dividido em porciones. La sucesión de golpes y pausas revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección” (1967, p. 57). É justamente essa direção, de que fala o poeta mexicano, o que se procura.

O conceito de ritmo perde seu caráter de medida e passa a supor uma estrutura de pensamento que dá origem à linguagem sonora, seja ela qual for, um ritmo anterior às palavras e “esas palabras surgen naturalmente del ritmo, como la flor del tallo” (PAZ, 1967, p. 58). No entanto, como o próprio Paz diz em seu texto, esse *ritmo* é inapreensível, inqualificável, invisível, assim como se mostram “o tema e as variações” da suíte *Frauta de Barro*:

La constante presencia de formas rítmicas em todas las expresiones humanas no podía menos de provocar la tentación de edificar una filosofía fundada em el ritmo. Pero cada sociedad posee un ritmo propio. O más exactamente: cada ritmo es una actitud, un sentido y una imagen del mundo, distinta y particular. Del mismo modo que es imposible reducir los ritmos a pura medida, dividida en espacios homogéneos, tampoco es posible abstraerlos y convertirlos en esquemas racionales. Cada ritmo implica una visión concreta del mundo. Así, el ritmo universal de que hablan algunos filósofos es una abstracción que apenas si guarda relación con el ritmo original, creador de imágenes, poemas y obras. (p. 61)

Conceito abstrato que só pode ser percebido na linguagem artística como o que impulsiona esta linguagem, ritmo primeiro e inapreensível que dá origem à obra. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche lança mão de um conceito que se assemelha a esse ritmo definido por Paz, o que o autor alemão denomina “estado de ânimo musical”: “O sentimento se me apresenta no começo sem um objeto claro e determinado; este só se forma mais tarde. Uma certa disposição musical de espírito vem primeiro e somente depois é que se segue em mim a ideia poética” (NIETZSCHE, 2007, p. 41).

Retomemos o poema “Anacreônica”, como exemplo. Há nele, antes da simetria silábica, do jogo com a tonicidade das palavras, ou de sua estrutura, uma espécie de linguagem sonora, um *espírito* – como o de que fala Nietzsche, algo que não podemos citar, pois existiu antes do poema em si, mas que pode ser sentido como esse ritmo de pensamento do qual brota o poema. Da mesma forma, esse ritmo pode ser sentido com facilidade em vários outros poemas, como em “Sete campos do mito” – citado a seguir –, através do jogo de imagens que eles trazem. São justamente essas imagens o indício desse ritmo anterior, pelo fato de as próprias imagens já carregarem a musicalidade – o ritmo aparente – em si:

São sete campos do mito,
são sete campos de gritos
congelados – são medusas

de sal, cloro e granito
com suas formas inconclusas
de pensamentos aflitos.

São sete esboços de estrelas:
são sete punhos cerrados
no esforço de concebê-las.

São mistérios violados:
sete lâmpadas queimando
sete corpos degolados,

sete víboras silvando,
sete templos soterrados
e sete línguas calando
(...) (2005, p. 95)

Observemos, por exemplo, um dos “Sonetos de Bolso”, que trazem belíssimas figuras para representar os objetos que o poeta carrega consigo:

SONETO DA CAIXA DE FÓSFOROS

Minha cápsula de incêndios,
meu cofre de labaredas!
Meu pelotão de alva farda

e altas barretinas pretas:
(...) (2005, p. 33)

Em todas as imagens que o poeta usa para figurar a caixa de fósforos – “cápsula de incêndios”, “cofre de labaredas” – a musicalidade intraimagética é notável, há a marca do ritmo. Miriam Carvalho nos diz que as principais características de *Frauta* são o ritmo e a imagem; diríamos que, mais além, o ritmo e a imagem, em *Frauta*, não se desvinculam, pois, como se pode sentir, é o ritmo que dá origem à imagem.

O PROCESSO DE *DESCARGA* DA MÚSICA

Os poemas de *Frauta* narram a lembrança. Em tempo presente, contam histórias passadas e, com um humor trágico e um lirismo arrebatador, despertam no leitor a memória de objetos, casos e “causos” que povoam o imaginário da cidade de Manaus. Até mesmo os “Poemas Dedicados” que, a princípio, parecem desvinculados do restante do conjunto de poemas, nos remetem a um “tempo passado” – tanto um tempo que não existe mais, – “assim tu foste! Assim viveste a vida!” –, quanto um tempo que existe em um presente imediato – “Entre a lágrima e o riso a rosa nasce, / funda-se o mito (...)” (2005, p. 111) –, mas que parece já ter sido vivido – “o desamor do mundo (Tão remoto / é o plano ao qual nos leva nessa fuga)” (2005, p. 111).

O tempo da obra é o passado, mas um passado que é cantado e recontado pelo artista, fazendo-se presente através desse canto – “Vede o balcão derrubado / da antiga mercearia / do Seu Joaquim Remendado” (2005, p. 42). E o cantador sabe disso, sabe que é seu papel cantar o passado, para que este permaneça, mesmo que apenas como o espectro de um tempo tardio, entre os que vivem agora; mais claramente, é a função desse cantador manter viva a lembrança do que já foi, um dia, parte do imaginário popular do seu lugar de origem, preservando assim, também, esse lugar:

(...)
Ai, rua da Conceição

somente retornará
sob a forma de canção
repleta de nunca mais!
(2005, p. 48)

Encontramos então o tema da suíte, o *leitmotiv* da obra, que, em nossa primeira leitura, varia nos “ritmos” observáveis nas partes que compõem o livro – os próprios poemas e diferentes conjuntos de poemas. No entanto, a variação que aí se dá é apenas no que diz respeito ao aspecto textual; o ritmo inicial, que motiva o canto, permanece o mesmo, não varia. Ao invés de apresentar-se sempre em diferentes variações, ele se repete e se afirma como repetição. Sabe-se que o livro de Bacellar já está em sua nona edição; essa demanda de edições é, aparentemente, inexplicável, visto que, como dito anteriormente, *Frauta de Barro* é uma obra que se viu circular apenas no seu lugar de origem, o mesmo lugar cuja lembrança é cantada em seus poemas. As sequências de publicações feitas da obra fazem então com que esta se mova no tempo, já que, espacialmente, ela permanece no mesmo lugar. E assim, vai sendo recontada e recantada, afirmando ainda mais esse caráter de repetição variável/invariável que a obra assume. Há o tema anunciado, mas não há variações, um *Ostinato*: “*Ostinato* é um termo musical. É um tema sem variações, um motivo obstinado que volta e não volta” (BLANCHOT, 2011 p. 25).

No ensaio citado acima, Blanchot traz da música o conceito de *Ostinato* para analisar os poemas de Louis-René des Forêts, e sobre o silêncio deste autor, comenta: “É que talvez ele se tenha dado conta de que, para não escrever mais, seria preciso continuar a escrever, uma escrita sem fim até o fim ou a partir do fim. (...) Daí (...) a organização fragmentária, a falta de continuidade do *Ostinato*” (BLANCHOT, 2011, p. 26). Essa falta de continuidade ou organização fragmentária em *Frauta* é justamente essa confusão que sente o leitor diante da não variação – anunciada no prólogo – de um tema que se anuncia, mas não se diz:

O presente em *Ostinato* tem diversas particularidades: às vezes, lembranças ocultas que uma memória incomparável – uma memória trágica – traz de volta à luz do dia, obrigada a reviver como se ainda não tivesse ocorrido, como se fosse necessário passar mais uma vez pela atualidade; às vezes uma mensagem epifânica que tem uma beleza soberana, ainda que a consciência implacável busque, em seguida, denunciar sua fascinação. (BLANCHOT, 2011, p. 27)

As palavras de Blanchot em relação a Forêts não poderiam traduzir melhor o que se encontra em *Frauta de Barro*; é justamente esse “motivo obstinado que volta e não volta” o ritmo originário dos poemas, o processo de “descarga” da música de que fala Nietzsche. Assim, se traz para o texto escrito, o *estado de ânimo musical*, o ritmo, que, nessa obra, é justamente essa tentativa de retomada de voz, uma voz do passado que insiste em ainda cantar, “uma memória trágica”, “que volta e não volta”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao buscar o ritmo em *Frauta de Barro*, obtivemos duas possibilidades de leitura. A primeira consiste de uma leitura em que o ritmo está na ideia antes das imagens contidas no interior da obra. Analisando os poemas que compõem a obra e as imagens que compõem tais poemas, pode-se perceber sensorialmente a estrutura musical de pensamento na obra – mesmo que anterior a essa.

Uma segunda leitura, a da *descarga da música*, toma esse ritmo como o espírito da memória presente em todos os poemas e que faz com que o poeta continue a recontar, recantar e *renarrar* sua cidade através das diversas reedições de sua obra.

É importante que se perceba que não se trata de ritmos diferentes; a cosmovisão musical está presente nas duas leituras: na primeira, o ritmo advindo da memória se repete incessantemente ao longo das partes que compõem o livro. Apesar dos diferentes desdobramentos temáticos em cada uma – as variações –, o ritmo inicial é único – o mesmo ocorre na segunda leitura: a repetição da obra, a cada edição, sempre com alguma alteração,

reafirmando e partindo do ritmo inicial de concepção da obra, o de cantar (e recantar) e manter viva a memória.

Dos temas da memória, como a saudade, o ritmo brota, em cada verso, trazendo imagens primorosas, afirmando sempre a incessante repetição do canto, para que se evite o esquecimento e a morte – do que já se foi – e se presentifique o que é passado – desde a origem.

REFERÊNCIAS

- BACELLAR, Luiz. *Fruta de Barro*. 6. ed. Manaus: Valer, 2005.
- _____. *Fruta de Barro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.
- BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORGES, Jorge Luis. *História da eternidade*. Trad. Carmen Cirne Lima. São Paulo: Globo, 2001.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- CARVALHO, Mirian. Crônica de uma leitura de imagens ritmadas em barro e sopro. In: BACELLAR, Luiz. *Fruta de Barro*. 6. ed. Manaus: Valer, 2005. p. 121-134.
- KRÜGER, Marcos Frederico. *A sensibilidade dos punhais*. 2. ed. Manaus: Edições Muiraquitã, 2011.
- MOSÉ, Viviane. *Nietzsche e a Grande Política da Linguagem*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Introdução à Melopeia: a música na literatura brasileira. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. et al. (org.). *Literatura e música*. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itau Cultural, 2003.
- PAZ, Octávio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alauide*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

Antologia lírico-trovadoresca da Póvoa de Manaus: uma re/ leitura de *Frauta de barro*¹

Zemaria Pinto

UM LIVRO MUTANTE

Frauta de barro, o livro de estreia de Luiz Bacellar, tem uma trajetória emblemática e controversa. Premiado em concurso nacional, para o qual foi enviado à revelia do autor, em 1959, só foi publicado quatro anos depois. A primeira edição traz referências ao apoio de dois governadores que se alternavam no poder desde 1955: na página 2, Gilberto Mestrinho, que governou o Amazonas de março de 1959 a março de 1963; e no colofão, à página 157, Plínio Coelho, que o antecederia no período 1955-59, e o substituiu até junho de 1964, quando foi deposto pela ditadura que se instalara no país, meses antes. Depreende-se que o livro passara, ao longo dos quatro anos de espera, pelo crivo dos dois próceres trabalhistas.

Frauta de barro dividia-se em três partes, precedidas de um prólogo: “Livro I (Arroio claro)”, “Livro II (Avena do agro)” e “Quatro epístolas”. Na mais recente edição, de 2011, apontada como 9^a – sem que tenha havido uma 7^a e uma 8^a –, temos flagrantes diferenças em relação àquela primeira, sendo a mais importante delas a separação das “Quatro epístolas” em um livro independente, desde 1975, chamado *Quatro Movimentos*. Em

1 Texto escrito especialmente para este livro.

1998, esse nome foi alterado para *Quarteto*, e em 2006, na 6ª edição, para *Quatuor*.

Separadas as “Quatro epístolas”, *Frauta de barro* perdeu o que havia de melhor em seu âmag: “[uma] série de sonetos nos quais a linguagem do autor por vezes atinge a uma densa magia”, segundo o parecer da comissão julgadora que o premiara, reproduzido nas edições de 1963 e de 2011, formada pelos poetas Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e José Paulo Moreira da Fonseca.

Entre a primeira edição e a mais recente (7ª? 9ª?), muitas mudanças aconteceram, além da separação referida: a retirada de poemas (“Dez haicais”, “Fragmento de uma ode” e “Dois escorços” – estes, retornam na 3ª edição); supressão ou mudanças nas dedicatórias e modificações diversas na ordem de publicação, alterações nos textos – um atributo do autor. Uma alteração sem nenhum nexo foi chamar, a partir da 4ª edição, a um grupo de poemas antes organizados de modo diverso, de “Dois escorços”, que assim teriam se multiplicado.

Registrem-se ainda a existência entre a primeira e a última edição de incoerências textuais – algumas acrescentadas, outras vindas desde 1963.

A divisão de *Frauta de barro*, em sua edição mais recente, ainda sob a supervisão do autor, é a seguinte: abertura sem subtítulo, com os poemas “Variações sobre um prólogo” e “O poeta veste-se”; “Dez sonetos de bolso”; “Romanceiro suburbano”; “Sonetos provincianos”; “Três noturnos municipais”; “Dois escorços”, com oito poemas; e “Poemas dedicados”. Fazendo eco ao professor Marcos Frederico Krüger (p. 75-76), devo dizer que, de fato, há dois livros distintos chamados *Frauta de barro*: aquele, de 1963, e esta última edição em vida do autor, de 2011. Por esta nos guiaremos, sem perder de vista aquela – e nem as outras.

Por isso, leitora/leitor, esta releitura deveria ser acompanhada do texto relido. Vou seguir como se assim o fosse.²

2 A propósito, poupo-me – e à leitora/ao leitor – de informar as páginas das citações referentes a Bacellar, posto que estarão numa das duas edições, referidas no próprio texto. As demais edições foram usadas indiretamente, apenas para checar as comparações entre

POR QUE RE/LEITURA?

Antes, uma homenagem a Augusto de Campos, que, a despeito de todos os meus reparos e objeções, ou talvez por isso mesmo, continua ícone e iconoclasta. Estudioso do Trovadorismo – *Verso, reverso, controverso* e *Mais provençais* o atestam –, ele publicou *ReVisão de Sousândrade* (1964), junto com o irmão Haroldo, e *ReVisão de Kilkerry* (1971), solo. Como não pretendo tanto, limito-me a uma re/leitura, não de Bacellar, mas de um de seus livros.

Depois, há inúmeras leituras crítico-analíticas de *Frauta de barro* – por Antônio Paulo Graça, Tenório Telles, Allison Leão, entre outros –, com destaque para o excelente *A sensibilidade dos punhais*, de Marcos Frederico Krüger. Por isso, o prefixo. E porque acredito que cada leitor é único.

Esta é só mais uma leitura na multidão – palavra puxa palavra: solidão.

Outrossim, ninguém há de negar que o debate fecunda e medra. Outronão: se a verdade é uma abstração, a única certeza é a dúvida.

Mas, antes que a leitora/o leitor perceba que está perdendo tempo, adianto: um narrador-trovador passeará pelas ruas de Manaus, ao longo de um dia, cantando elementos de uma cidade que jamais existiu, a não ser na sua memória-imaginação – esta é a razão da primeira parte do título. Finda essa curta viagem – que evolui de uma ingênua alegria para uma angustiante melancolia –, uma nova seção mostrará o narrador-trovador cantando cantigas que poderiam ser de amor e de amigos.

MÁSCARA LÍRICA

Dono de uma cultura extraordinária, adquirida como autodidata, além de uma memória igualmente formidável – pronto, gastei dois adjetivos! –, Luiz Bacellar (1928-2012) foi figura fundamental na criação do Clube da Madrugada, movimento de

a primeira e a mais recente.

cunho originalmente político,³ que se transformou na mais produtiva manifestação cultural do Amazonas, especialmente em relação à literatura e às artes plásticas. As mudanças na configuração de seu primeiro livro, resumidas acima, refletem o seu temperamento instável. Mas não é do poeta que pretendo falar, e sim de sua obra, que tem sido, há seis décadas, referência na literatura produzida no Amazonas.⁴

Excetuando-se *Fruta de barro*, a poesia de Bacellar tem, em cada um de seus outros três livros solos, uma tonalidade formal específica: os sonetos de *Quatro movimentos*, os rondeis de *Sol de feira* e os haicais de *Satori*. Em *Fruta de barro*, temos uma diversidade de tons, como se fossem vários poetas se exprimindo. Ou como se o poeta quisesse mostrar suas habilidades ao mundo. Mas, neste caso, teríamos a expressão de um “eu empírico”, para usar o termo de Hugo Friedrich (1991, p. 37), contrapondo-se ao eu lírico, que se expressa nos demais livros. Ora, o eu empírico é o próprio poeta-autor, o que seria negado logo na leitura do prólogo, onde somos apresentados a um narrador, que vai “toscamemente improvisando na sua fruta de barro”. Resta-me a saída adotada para analisar a poesia de Augusto dos Anjos,⁵ poeta e poesia de alta tensão e densa complexidade: o autor, deliberadamente, assume uma máscara, que é o desdobramento do eu lírico, um outro eu lírico, sobre o qual Dr. Jekyll mantém total controle.

A “máscara lírica” quebra a conexão autor-eu lírico, assumindo-se como personagem (*persona* – máscara), se expressando como tal, na sua completude de máscara, sem nenhum vínculo físico com o autor, que presta vassalagem a ela, sem largar os

3 Ver o ensaio “Subsídios para uma apresentação da poesia amazonense: o Clube da Madrugada”. In: PINTO, Zemaria. *Lira da Madrugada*. Manaus: Coreli e Jiquitaia, 2014.

4 A obra de Bacellar reúne os seguintes títulos: *Fruta de barro* (1963); *Sol de feira* (1973); *Quatro movimentos* (1975); *O crisântemo de cem pétalas* (1985 – em coautoria com Roberto Evangelista); *Quarteto* (1998 – obra reunida, onde se incluem alguns poemas inéditos); e *Satori* (1999). Há ainda um volume de haicais, intitulado *Marimbondos de fogo* (Manaus: Uirapuru, 2004), publicado sob pseudônimo, que a bibliografia “oficial” ignora.

5 PINTO, Zemaria. *A invenção do Expressionismo em Augusto dos Anjos*. Manaus: Valer, 2012.

cordames. Fernando Pessoa levaria ao extremo esse processo, na criação de seus principais heterônimos – Caeiro, Campos e Reis.

É sabido que o poeta é poeta a partir de um horizonte. Mas ele só é poeta quando converte imaginariamente o horizonte, quando morre na vida da obra. (PORTELLA, 1994, p. 65)

A poesia de Bacellar não tem nada de confessional, o que a encaixa com perfeição na definição de Eduardo Portella: cada trabalho é um horizonte a exigir um autor próprio, que não é o eu empírico. Para a obra ter vida, o autor se consubstancia em outro, diverso de si, ainda que conserve traços comuns:

(...) a primeira pessoa num poema lírico jamais deveria ser identificada, em qualquer caso, ao eu empírico do poeta. Quer fundamentalmente confessional quer fundamentalmente dramática, a primeira pessoa na poesia lírica serve para transmitir um gesto, não para documentar a identidade nem estabelecer fatos biográficos. (HAMBURGUER, 2007, p. 115)

É no nível da linguagem que reconhecemos a *persona*, a máscara. Augusto dos Anjos – pré-modernista ou, melhor dizendo, geração zero do Modernismo – inventa uma forma nova de expressão, pois as formas de que ele dispunha não lhe bastavam. Luiz Bacellar é um poeta da 3ª geração modernista. A rigor, essa geração é extremamente formalista, praticando uma poesia que em tudo diverge das gerações anteriores. Bacellar, ao mesmo tempo que aprecia o rigor formal de seus jovens pares, tem um senso de humor que o aproxima da 1ª geração, de Bandeira e dos Andrades, e mesmo de Drummond, 2ª geração. Assim, buscando a conciliação entre os opostos, ele opta pela evasão, sem abdicar da reflexão. Nada mais moderno.

Coloco neste ponto um problema: a locução “eu lírico” é de uma simplificação atroz, só tendo sentido na análise de poemas isolados, pois, num conjunto, qualquer conjunto de poemas de qualidade de um autor de qualidade, deve prevalecer a diversidade de vozes, a polifonia. Imagine-se uma antologia de

um determinado autor, representativa de sua obra ao longo do tempo. Analisá-la sob a perspectiva de um eu lírico é limitar essa análise, pois, com toda certeza, prevalecerá uma multiplicidade de “eus líricos”.

Para impor sua poesia esmagada pela província, a máscara lírica bacellariana faz uma narrativa da pequenez provinciana, a partir da perspectiva de um nobre trovador, que dá ênfase à preparação do recital, para depois cantar – inicialmente, uma poesia diurna, solar, que vai aos poucos impregnando-se de angústia e melancolia. A segunda parte do recital são cantigas diversas, concluindo com os cantares de amigo, que homenageiam outros poetas. Fixando-nos na edição mais recente, temos a seguinte estrutura:

- Parte 1 – preparação: formada pelos poemas “Variações sobre um prólogo”, “O poeta veste-se” e a seção intitulada “Dez sonetos de bolso”;

- Parte 2 – poemas do dia e da noite, o cerne da “antologia lírico-trovoadoresca da Póvoa de Manaus”: os poemas de “Romanceiro suburbano”, “Sonetos provincianos” e “Três noturnos municipais”;

- Parte 3 – poemas diversos: os oito poemas de “Dois escorços” e os “Poemas dedicados”.

Fica evidente que a “antologia lírico-trovoadoresca” a que me refiro no título termina com o poema “Noturno da rampa do mercado”, cujas últimas palavras são apocalípticas: “tudo está feito”.

TROVADORISMO

Marcando o início da lírica de língua portuguesa, no final do século XII, o Trovadorismo foi fortemente influenciado pela lírica dominante na região de Provença; hoje, território francês. Os primeiros trovadores portugueses escreviam em galego-português, “em virtude da então unidade linguística entre Portugal e a Galiza” (MOISÉS, 1986, p. 25). Destinada ao canto, “a lírica trovoadoresca era acompanhada por instrumentos de sopro, cor-

da e percussão. O próprio trovador, além de compor e cantar, tangia o instrumento” (MOISÉS, 1981, p. 378). Aparecem como figuras secundárias o menestrel, o jogral e o segrel, cujas funções os confundem muitas vezes com o trovador, diferenciado, entretanto, pela sua condição de nobre – decaído, no mais das vezes, mas nobre.

O poeta amazonense tinha particular interesse pelos assuntos da nobreza europeia, e conhecia a fundo a história da monarquia portuguesa.

O instrumento do trovador bacellariano – a “fauta de barro”, “um frio tubo de argila” – nos remete à Idade Média, onde a língua portuguesa passava por transformações: fauta viria a dar em flauta; o instrumento milenar, antes feito de osso, já fora de porcelana, e no medievo era de madeira.

Duas espécies principais apresentava a poesia trovadoresca: a lírico-amorosa e a satírica. A primeira divide-se em cantiga de amor e cantiga de amigo; a segunda, em cantiga de escárnio e cantiga de maldizer. (MOISÉS, 1986, p. 24-25)

Nas cantigas de amor, o trovador canta a dama inacessível, socialmente superior. Nas cantigas de amigo, dá-se o inverso: o foco é o sofrimento feminino, sendo a mulher de camada social inferior. A voz emissora do poema é da própria mulher,

dirigindo-se em confissão à mãe, às amigas, aos pássaros, aos arvoredos, às fontes, aos riachos. (...) Ao passo que a cantiga de amor é idealista, a de amigo é realista, traduzindo um sentimento espontâneo, natural e primitivo por parte da mulher, e um sentimento donjuanesco e egoísta por parte do homem. (MOISÉS, 1986, p. 27)

Mas, Bacellar, já o dissemos, é um poeta moderno, não poderia ficar restrito às regras provençais do cantar trovadoresco. Daí que a postura do trovador bacellariano não elimina o uso de formas contemporâneas, tanto como não renuncia ao uso de pequenos objetos “modernos”, como os da série “de bolso”.

Na sequência, acompanharemos o narrador-trovador pelas ruas da Póvoa de Manaus, sonhada por ele.

PREPARAÇÃO: PRÓLOGO E TOALETE

“Variações sobre um prólogo” é um conjunto de três sonetinhos, acrescentados de um estrambote, que liga um poema a outro, funcionando como o estribilho da canção. O primeiro poema narra a descoberta da poesia pelo narrador – vamos chamar assim à máscara lírica, pois é essa a sua função –, metaforizada pelo encontro da fruta, “um frio tubo de argila”. E mesmo sendo motivo de troça pela gente provinciana, o narrador segue feliz, contente, e, eu acrescentaria, ingênuo, pois é essa a ideia que o poema passa: estranhamente alegre – “casimiriano”, talvez, como se evidencia nas pistas que brotarão mais à frente, com tributárias referências a obra do primaveraíl poeta romântico Casimiro de Abreu.

No segundo poema, um adjetivo interrompe a leitura: churriante – “Jorre a módulo toada / com seu churriante humor”. Depois de procurar em vão nos dicionários, valho-me do *Google*, que me dá várias transcrições de Bacellar e também Mário de Andrade: “Borbulham bulhando em murmúrios churriantes”⁶

Chequei na fonte primária e lá estavam as aliterações em *b*, *l* e *m*, e as assonâncias em *a* e *u*, imitando o som de uma cachoeira. Observe-se que o som do *u* cruza todo o verso, garantindo-lhe um tom grave e solene, numa perfeita metáfora sonora. Lendo por esse prisma, churriante seria o mesmo que grave. No verso de Bacellar, “grave humor”? Lendo a estrofe seguinte, onde o narrador diz “canto como u’a menina (...) num tom faceto e gaiato”, vejo que estou equivocado. Menina, faceto e gaiato não combinam com um tom grave. No meu *e-Houaiss*, consulto verbetes semelhantes a churriante e descubro chirriante – emitir chirrio, som de voz agudo e contínuo; chirriar: emitir sons agudos e prolongados.

Jorre a módulo toada
com seu chirriante humor

6 “Noturno de Belo Horizonte”; livro: *Clã do jabuti*, de Mário de Andrade.

O poema passa a fazer sentido. E se perde assonância em *u*, ganha em *i*, nos versos seguintes. E agora? É a primeira incoerência textual identificada, fixada há 60 anos. Sem o autor para explicar, é uma decisão difícil.

Ainda no segundo poema, o trecho referido, onde o narrador diz “canto como u’a menina / colhendo amoras no mato”, é uma explícita referência à sua índole trovadoresca, uma vez que as cantigas de amigo se expressam na voz feminina. Quanto às amoras que a falsa menina colhe, são uma metáfora de sua poesia, buscando o distanciamento da província, que não a compreende – sua poesia é universal, não se prende ao regional. No livro *Sol de feira*, Bacellar revê essa posição – é uma outra máscara lírica – e canta as frutas amazônicas, em mágicos rondeis.

O terceiro poema começa com uma densidade imprevista, referindo-se “aos longes da infância” e antecipando imagens que aparecerão ao longo do livro-performance: “Tudo volta do monturo / da memória em rebuliço.” É desse monturo que se formam os poemas que leremos/ouviremos a seguir, é o mote, que nos acompanhará por toda a re/leitura. Na sequência, entretanto, exclamação e reticências casimirianas anulam a ideia inicial, tornando-a flácida: “Mas tudo volta tão puro!...”. Uma enigmática e “pura” inscrição separa os grupos de poemas: “Fruta clara, arroio escuro, / fruta escura, arroio claro”. Trata-se de uma alusão à divisão adotada na primeira edição – Livro I, arroio claro; Livro II, avena do agro – e à consequente mudança na modulação da fruta, de ingenuamente alegre para tristemente angustiada.

Preciso esclarecer que não tenho nada contra as exclamações e reticências casimirianas. Não eram menos ou mais que as de Castro Alves – para mim, o grande poeta do Romantismo, pesar de todas as penas. Os paralelos entre ambos são diversos, mas não é o caso de enumerá-los agora. Entretanto, não há como comparar as exclamações e reticências de um e outro. A música de Castro Alves é expressiva, sonora, sinfônica; a de Casimiro de Abreu é apenas ciciante solo de flautim.

Feita a introdução metalinguística, temos “O poeta veste-se”, um poema de feição surrealista, com associações entre o absurdo e o nonsense: o poeta veste-se de uma natureza tipicamente europeia – marcada por palavras como cambraia, plátano, moda russa, além de referências a um frio antiamazônico: neblina, cachecol, montes friorentos, pulôver – ou *pullover*, jamais *pull-over*, como se escreve desde a primeira edição. Outra incoerência textual vinda desde 1963.

Com este poema, a máscara lírica coloca-se em posição antagonista à província, desafiando-a. O caráter surrealista do poema convida a isso. Bacellar atende ao radical chamado de Octavio Paz:

O Surrealismo propõe não tanto a criação de poemas, mas a transformação dos homens em poemas vivos. (*apud* SHORT, 1999, p. 246)

O narrador, falando na terceira pessoa, traveste-se de poesia.

Por fim, o narrador enumera objetos de uso pessoal, nos “Dez sonetos de bolso”, sonetinhos em redondilha maior. Novamente, a máscara modula seu timbre. Se saímos, no prólogo, de uma expressão trovadoresca – o soneto nasce pouco depois do Trovadorismo –, e passamos, na sequência, para um moderníssimo tom surrealista, voltamos, nos “Dez sonetos de bolso”, à grande encruzilhada do início da poesia moderna: a bifurcação Parnasianismo-Symbolismo, recorrente em *Frauta de barro*, quiçá em toda a poesia de Luiz Bacellar e da chamada Geração de 45. Mas, Bacellar tem o trunfo do humor.

Neste ponto, nos deparamos com um problema de edição, somente desta última: no “Soneto do relógio de bolso” – de longe, a melhor realização do conjunto –, na terceira estrofe, apareceram do nada uns parênteses que jamais existiram antes, entre uma vírgula e um ponto, quebrando a fluidez da melodia e o nexos do entendimento. Veja o original ao lado do intruso:

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

Simplesmente, não faz sentido.

Os “Dez sonetos de bolso” são o que há de mais fraco na poesia de *Frauta de barro*. Entre parnasiana e simbolista na forma, realiza-se em uma expressão romântica, eivada de adjetivos e exclamações, além de repetitivos vocativos e possessivos: “ó meu sudário de bolso”; “ó meu surrão de algibeira”; “ó meu cilindro de pinho”; “ó pistilo mineral”. No “Soneto da caneta-fonte”, três ocorrências em catorze linhas, para gáudio das declamadoras provincianas: “ó meu torpedo de tinta”; “ó minha pluma – que és ave!”; “ó minha fonte – sem água!”.

A partir da 6ª edição, os sonetos de bolso passam a ser dedicados ao poeta português Sebastião da Gama (1924-1952). Para Massaud Moisés, esse autor praticava

Uma poesia confessional, em que a inteligência e a imaginação criadora falam menos do que a emotividade simples e direta. (...) Aprisionado no próprio ‘eu’, numa espécie de autolamentação, volta-se para a Natureza, os animais e as crianças, e para Deus, no encaço de um impossível sonho de pureza e inocência. (1981, p. 155)

Um Casimiro de Abreu português nascido no entregueras, produzindo em plena efervescência da Guerra Fria. Allison Leão aponta a possível “inspiração” para os sonetos de bolso:

Ó meu cogumelo preto
minha bengala vestida
minha espada sem bainha
com que aos moiros arremeto
 (“Soneto do guarda-chuva”, de Sebastião da Gama, *apud* LEÃO, 2017, p. 27-28)

Estão lá os vocativos, os possessivos, as exclamações. Talvez os sonetos de bolso fossem apenas exercícios que o jovem poeta guardara e, como agradava ao distinto público, não via necessidade de omiti-los quando da publicação. E nem depois.

Os títulos das três seções aqui analisadas guardam uma curiosa ligação nos adjetivos que qualificam os gêneros: suburbanos, provincianos e municipais. Na primeira edição, os “Sonetos municipais” juntavam-se aos “provincianos”. É importante frisar a autoironia que o trovador impregna em suas composições: suburbano e provinciano, como sinônimos de mau-gosto e atrasado, qualificando não os poemas, mas o espaço geográfico a que eles se referem – a Póvoa de Manaus. Desta forma, o título “Três noturnos municipais”, adotado a partir da 4ª edição, esvazia-se de sentido porque o termo “municipais” é meramente burocrático, não tendo nenhuma conotação extra a dar-lhe plurissignificações.

Romanceiro suburbano. Reunião de doze poemas, ou romances, de resultado estético diversificado. O romance é um poema narrativo, de origem controversa, mas muito popular na Espanha, de onde se espalhou para o ocidente. Pelas suas características, é uma herança trovadoresca, o que dá todo sentido à sua inclusão em *Frauta de barro*.

O primeiro poema do grupo é um *tour de force* de 261 versos: “Balada da rua da Conceição”. Uma narrativa fabulosa sobre uma rua em vias de desaparecer. O narrador, subvertendo qualquer expectativa, preocupa-se com o destino de habitantes insólitos: ratos, sapos, jornais velhos, cacos de vidro e de telha. Aqui, os adjetivos assumem função poética: janelas dolorosas, batentes desbeijados, prédios cariados. Na longa narrativa, pontuada pela conversa entre duas mangueiras, uma delas revela-se casimiriana: “Ai que saudades que tenho / do tempo em que não sofria” – um contraste com o modelo referencial, cujas saudades são apenas dos dias felizes “que os anos não trazem mais”.

“Balada da rua da Conceição” é um inventário da infância perdida – colhões-de-bode, baladeira, bole-bole, papagaio – e também a síntese do “monturo da memória em rebuliço”, que o narrador-trovador cantara no prólogo: o cavalo capenga, o espe-

lho espedaçado, a cabrita Rolimar, o velho soldado (“um garanhão militar”).

Na mesma pegada saudosa e crítica, a melhor realização do “Cancioneiro suburbano”: “Balada das 13 casas”, onde o narrador-trovador canta a metamorfose do bairro onde passara a infância, a partir de treze casas unidas, nascidas “no mesmo lance de rua”, caracterizadas por “paredes-meias”, “oitões de taipa”, “fachada nua” e “janelas tristes”. A conexão com “Última canção do Beco” é apenas na temática – esta já fora intertextualizada literalmente na “Balada da rua da Conceição”: “Adeus, minha velha rua, / *adeus para nunca mais*”. Mas, se em Bandeira, o Beco nascera “à sombra / de paredes conventuais”, em Bacellar, dá-se o movimento inverso, pois as casas estão sendo demolidas

pra dar lugar a um convento
de padres redentoristas
que não contentes com isso,
de Tócos⁷ pra Aparecida
mudaram o nome do bairro
das 13 casas da rua.

Observe-se, com relação ao quarto verso citado – “de Tócos pra Aparecida” –, que a partir da 3ª edição (1989), ele aparece com oito sílabas, tornada a contração “pra” em burocrática “para”. E, na 6ª edição (2005), uma estrofe foi suprimida – a última, antes da “Oferta”, que coroava a narrativa sobre as casas desaparecidas: “Apenas esta onde moro / de casa velha-coroaca / conservou a identidade”. Uma reafirmação da dramaticidade exposta nas estrofes anteriores, pelo que não me parece um corte intencional. Erro de edição? Se positivo, foi mantido na edição mais recente. Se negativo, perde o poema.

“Ciranda à roda de um tronco”, de concepção romântico-trovadoresca traz de novo a mangueira ao centro das atenções. O paralelo com Augusto dos Anjos é inevitável: “A árvore da serra”, de extração romântico-simbolista, termina em tragédia,

⁷ Mantenho a grafia original, para enfatizar a pronúncia aberta da primeira sílaba, que, no vernáculo, é fechada.

após a árvore ser “abatida” por seu pai, o que assanha a imaginação dos biógrafos do poeta: “o moço triste se abraçou com o tronco / e nunca mais se levantou da terra!”. Em Bacellar, o narrador, após queixar-se da “íngrata que tortura” seu “coração macerado”, languidamente murmura ao “velho tronco enrugado”: “e hei de quebranto e saudade / morrer contigo abraçado”. A tragédia anunciada termina em comédia involuntária.

Mas, epa! Na edição mais recente – e somente nela – os seis últimos versos sumiram. Foi um corte autocrítico – coerente, embora tardio – ou falha de edição?

Em qualquer caso, esse poema tem um quarteto que, pela sua qualidade imagética, vale por todos os aspectos negativos do todo:

As fôrmas dos papagaios
Te pendem das galharias
Como brancos esqueletos
De duendes enforcados.

Acentuo “fôrma” porque me é facultado e, para quem não sabe, digo o que significa: a fôrma do papagaio de papel é o que sobra – de tala e linha – após o frágil papel de seda desfazer-se em nada (sei do pleonasma). É o esqueleto do papagaio. Vê-los como duendes, ainda que mortos, é dar-lhes um último alento de vida. Na “perdida infância”, essa imagem é arquetípica. Para um marmanjo apaixonado e com pensamentos suicidas, é mera retórica.

Em “Balada do bairro do Céu”, uma experiência de linguagem, reproduzindo graficamente a sonoridade da expressão popular:

– Corre xente! Chega povo
qui Cristo briga cum Pedro!
– Aonde é isso?
– No Céu!
– No Céu? Expriquer de novo...

Trata-se de um procedimento modernista, preconizado no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade:

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica.
A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos.
Como somos. (2017, p. 23)

Esse poema é o primeiro do grupo que eu chamaria de “poemas de humor”, do “Cancioneiro suburbano”, onde contam ainda: “Beco do Pau-não-cessa”, “Chiquinho das Alvarengas”, “Receita de tacacá” e “Paróquias de Manaus” – embora engraçados, nenhum deles destacável enquanto poesia.

Um grupo de três poemas narra “casos” acontecidos na cidade de Manaus: “Romance do esquadrejado”, “O caso da Neca” e “Santa Etelvina”. Novamente, não há o que ressaltar.

Por fim, fechando a seção, “Torneio de papagaios”, escrito em pentassílabos, mas com um tom épico: “Na liça das nuvens / a justa do azul”. O torneio é visto pelo trovador como uma competição medieval, onde os papagaios de papel substituem os cavaleiros, com seus escudos, armaduras, armas e montarias – “ginetes de vento”. O poema é moldado numa linguagem semicifrada, tangenciando o incompreensível para o leitor comum. Mas aí é que reside a beleza do seu hermetismo, justificado por uma “heráldica aérea”, entendida apenas parcialmente. Devo realçar algumas palavras, que não serão encontradas em dicionários. “Paparolas”, por exemplo, um feliz neologismo unindo papagaios com passarolas. Mas não encontrei explicação coerente para o adjetivo “fusetas” nem para o substantivo “brigantinas”. Talvez façam parte de uma “linguagem heráldica”, conhecida apenas entre os do ramo – como briais, paquifes, palas, xaquetados, lisonjas, paveses, bridões, gualdrapas, celadas, lambrequins e adargas – estas, dicionarizadas.

Do “monturo da memória”, somente quem viveu a experiência pode captar as imagens que brotam destes versos, de palavras simples, como simples é o ato de empinar papagaio:

flechadas colhidas
bruscas descaídas

brandas empinadas
quedas embiocadas
escudos rompidos
dos famões vencidos
desta imponderável
ágil livre frágil
heráldica aérea.

“Romanceiro suburbano” é um passeio à luz do dia por uma cidade-repositório dos tempos da “infância perdida”, dos contos que o povo conta aumentando um ponto, mas também de uma cidade em transformação, passagem de um tempo a-histórico, primordial, à consciência da perdida inocência nas sombras da cidade noturna.

Sonetos provincianos. Marcando a passagem da manhã solar à melancolia da tarde, e uma nova modulação no cantar do trovador, saímos das populares e por vezes ingênuas redondilhas para a nobreza madura dos decassílabos. São três poemas. No primeiro, “Porta para o quintal”, o narrador se vale novamente do recurso da personificação para dar vida a seres inanimados que vão entre eles

coisas de chuva e vento conversando
quais velhinhas comadres; nos varais
a roupa brinca de navio de velas
minha perdida infância reinventando...

O apelo recorrente à expressão casimiriana abre as portas da mente para o segundo poema, “Lavadeiras”, com uma conexão imediata:

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 narrador já não precisa apelar aos inanimados: inusitadas lavadeiras portuguesas, saudosas de uma Póvoa d’além mar, cantam fados e solaus, espargindo nostalgia, lembrando “dos amantes, das amigas” – numa referência ao cantar de amigo.

Póvoa é uma denominação comum em Portugal, para designar povoado, lugarejo, vila. Solau é um tipo de composição, assim como o fado, de características melancólicas. Suas origens remontam à Idade Média, onde nosso trovador foi buscá-lo.

No poema “Lavadeiras” a infância ficou para trás, levadas pela “ávida nau” da primeira estrofe. O poema conclui escancarando a tristeza que domina o cantor:

E se perdendo no ar das tardes calmas,
enquanto as águas vão lavando a roupa
essas cantigas vão lavando as almas...

Há uma nítida progressão nas horas da tarde, atravessando os três poemas. O terceiro, “*Finis gentis meae*”⁸ insiste no tema passado que ficou para trás – não mais a infância: “um hálito sutil de tempos idos / de dias remansosos já vividos”. A jornada diurna termina, melancólica, nas terceiras reticências da seção:

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...

O tom simbolista é finalmente modulado. A Noite aqui não é mais personificação, e sim metáfora do “resto” e do “pó” que o Dia deixou.

Três noturnos municipais. A definição para a forma noturno, na poesia, é um tanto difusa. Associando-a ao caráter musical da forma, que sofreu modificações diversas com o passar do tempo, podemos afirmar que é uma subforma poética, caracterizada pela melancolia e por uma evidente associação com a noite, podendo variar das formas fixas aos versos livres. A poesia de Bacellar, cuja forma é o soneto decassílabo, é um exemplo acabado disso.

“Noturno do bairro dos Tócos” é o poema mais reproduzido do autor, o mais popular. A composição recupera do “monturo da memória” alguns dos elementos anunciados no prólogo ou recorrentes nas seções anteriores, como a lembrança da “ingaia

8 “Fim da minha gente”.

infância”, os nomes de becos do antigo bairro e o “cavalo manco”. Observe-se o uso que Bacellar faz dos adjetivos: “angústia antiga”, “becos turvos”, “pedra nua”, “lua morta”, “crinas tristes” – eles têm a função de reforçar a imagem; sem eles, a imagem substantiva não teria a mesma força poética.

Chama-me a atenção uma mudança nesta edição de 2011: o quarto verso da primeira estrofe sempre foi “o amargo verso vem como remédio”, onde a combinação “amargo verso” coloca em contraluz a surpreendente “angústia antiga”. Quase imperceptivelmente, o texto mudou para: “amargo o verso vem como remédio”. Sem vírgula. A mudança é tão insignificante, no estrato fônico, que me custa crer haver sido intencional.

O poema é um quadro expressionista: prédios em decomposição, becos sombrios sob uma lua mortiça, e as figuras distorcidas:

nas crinas tristes, no anguloso flanco:
memória e angústia fundem-se num branco
cavalo manco numa rua torta.

O tédio noturno trouxe aguda angústia ao trovador, que sai do seu bairro antigo, em busca de outro porto. Vai embora? Foge?

Antes, passa pela Praça da Saudade, onde localizou-se, em tempos antigos, o primeiro cemitério da cidade. O poema chamou-se na primeira edição “O *réveillon* dos mortos”, tendo o nome atual como subtítulo. A partir da segunda edição, passou a se chamar “Noturno da Praça da Saudade”. Há um humor estranho neste poema, aliado a uma tristeza indefinida – a festa dos mortos é uma alegoria da efemeridade de suas vidas, de nossas vidas:

Mas tornam – luz! som! flor que revicou! –
ao mofo, ao pó, à névoa fria, ao nada,
quando os galos clarinam madrugada...

Ah, o segundo travessão do primeiro verso no terceto acima só aparece na primeira edição. Mas é imprescindível, para a

correta compreensão do poema, pois fecha um aposto. Mais uma incoerência textual.

“Noturno da rampa do mercado” marca o fim da jornada do trovador pela Póvoa de Manaus. A rampa do mercado é o lugar da boemia (sem acento!) mais degradante, e a paisagem, à beira-rio, é toda fluvial – barcaças, águas, mastros, barlaventos –, sugerindo a travessia do Aqueronte. A madrugada vai alta na aproximação da manhã. Tudo é melancolia.

As águas encrespadas pela brisa
gravam na praia úmida do pranto
das órfãs de afogados o seu canto.

Gregoriano canto, que, em precisa
cadência, vai ecoando em cada peito:
deixai-nos descansar: tudo está feito.

A angústia causada pelas recordações trazidas do “mon-turo da memória em rebuliço” atinge o seu ápice naquele falso porto, metáfora da humanidade decaída, marcada pelo “pranto das órfãs dos afogados”, alegoria amarga da existência – um cantochão fúnebre, que em nada lembra a alegria ingênua com que o trovador iniciou sua breve viagem. Para concluí-la, ele se vale do livro das revelações:

Tudo está feito. Eu sou o Alfa e o Ômega, o Princípio e o Fim.
(APOCALIPSE, 21-6, p. 1469)

É o fim: está encerrada a viagem, está encerrado o recital. Mas *Fruta de barro*, o livro, continua, sem preocupação com unidade temática, o que nunca foi um problema para a poesia, embora alguns analistas procurem unidade, mesmo no caos.

POEMAS DIVERSOS

Dois escorços que são oito. Foi somente a partir da 4ª edição, que os dois escorços viraram oito. Deste ponto em diante, adotaremos uma estratégia mais seletiva, porque o trabalho do narrador-trovador desloca-se da Póvoa de Manaus, o nosso

foco. Detenhamo-nos no que realmente importa enquanto poesia, tomando por base o cantar trovadoresco. Inicialmente, os três poemas eróticos do livro – “Rimance praiano”, “Anacreôntica” e “Estudo de marinha em coral, marfim e ébano”. Cantigas de amor? Na sequência, os simbolistas “Os 7 campos do mito” e “A escada”.

O “Estudo...” é o único poema do livro em alexandrinos. De feição parnasiana, a composição relata uma frustração de cunho sexual. Os símbolos abundam: “duna de tua praia”, “ásperos musgos”, “coral... entre orvalhos”, “inviolada rosa”, “valvas de uma ostra”. Ao par da conclusão – “e eu caminhei sedento contra o sol-poente”, representação da perda –, o próprio título enfatiza a ideia: “estudo”, algo que não se completou.

Faço mais uma observação quanto à precisão do texto. O quinto verso da segunda estrofe deveria começar com o artigo a, não com o conectivo e. Transcrevo o verso anterior, para fazer sentido: “... E ante o salobro fluir de linfa em sua nascente / a hirsuta duna desmanchou-se ante meu rosto ansioso”. Mas, enfim, há 60 anos ele, o e, está no lugar do a. Mais uma incoerência.

“Anacreôntica”, em contidos versos de quatro sílabas, é um exercício formal muito interessante, especialmente quando o trovador junta dois substantivos (“urnadesândalo”) ou substantivo e adjetivo (“conchainsonora”) numa palavra única, logrando alcançar resultados imagéticos surpreendentes:

lactiriada
opalanua
despudorada
trêmualua

O poema vem acompanhado de uma sutil sugestão: “para solo de ocarina”, uma espécie de flauta feita de porcelana, muito anterior ao poeta homenageado, Anacreonte (século VI-V a.C.).

“Rimance praiano” é um poema narrativo, um romance, desenvolvido em uma atmosfera onírica, em que as paisagens se alternam sofregamente – outeiros, campos orvalhados, lama

dos mangues, praias ao luar, dunas, castelos roqueiros. Há uma óbvia intenção de ostentar pureza: “alvos lírios”, “níveas conchinhas”, “láctea lua”, “casta orla da areia”.

Por outro lado, os pés do casal ficam “gretados / por ostras e caracóis”, dois símbolos de clara conotação sexual, associados ao prazer e à fecundidade, análogos à vulva e sua mucosidade. Para Paul Diel, analisando o mito de Édipo, *apud* Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 356), “o pé serve para representar a alma, seu estado e sua sorte.” Por esse ângulo, os ferimentos nos pés do casal estão relacionados diretamente aos símbolos sexuais representados por ostras e caracóis – logo, em vez de prazer, esses símbolos se corrompem em dor e sofrimento. Da mesma forma, a “lama dos mangues”, de onde o casal recolhe o alimento – nada mais ordinário e humano que a necessidade de alimentar-se –, tem um simbolismo de impureza e, por conseguinte, de pecado.

Essa atmosfera entre o cândido e o sórdido, em que o mundo se resume aos dois “em mútua contemplação”, guarda uma angústia que transcende as banais reticências: “Que coisas loucas dizíeis / sussurrando aos meus ouvidos...”

Por fim, o tratamento – Senhora, vós – é característico das canções de amor trovadorescas; porém, nas canções de amor típicas, o trovador

postula a afeição de sua amada contra tudo o que se lhe antepõe: contra os *lausengiers*, os bajuladores-palradores, contra a distância, contra o destino, contra a própria dama, mais prezada que reinos ou Romas. (CAMPOS, 1987, p. 36)

A Senhora bacellariana, idealizada na lembrança do trovador, não é uma meta a ser alcançada, mas mera lembrança, encastoadada no “monturo da memória em rebuliço”.

No poema “Os 7 campos do mito”, a fruta é modulada num tom diferente de tudo o que vimos e do que veremos: uma vertiginosa torrente de imagens, agrupadas em torno do número 7, cuja simbologia se espalha em crenças, religiões e falsas ciências, iluminada pela recorrência do número no banal cotidiano

– os sete dias da semana, as sete notas musicais, as sete cores do arco-íris, os sete pecados capitais, etc.

São sete forcas gemendo
ao peso de sete corpos
com sete ratos roendo.
(...)
e dentro de sete grutas
sete donzelas dormindo
em sete camas de pedra.

Vinte e um tercetos, divididos em três partes, cada uma com sete estrofes. Mas ao final de cada grupo de tercetos, o que se afigurava um fluxo de consciência sofre uma interferência externa, racional, que prejudica a fluidez e a nitidez das imagens, em favor de uma frágil retórica formalista: “sete tercetos fechados”, “mais sete tercetos findos”, “fecham mais sete tercetos”. Fica a impressão de que o trovador estava apenas a exhibir seu virtuosismo, sem preocupação com a poesia dele resultante.

Finalizando a seção, o poema “A escada”, vazado em rondilhas, com um engaste de três decassílabos. A relação sono/sonho é categórica: “A escada nasce do sonho / pelo sono revelada.”

Assim como a escada sobe – “tão pura!” –, ela também desce – “para os anjos rebelados”. Temos, uma relação céu/inferno, mística, de busca do conhecimento esotérico – que pode seguir tanto na direção de cima como na de baixo:

Seu topo toca no céu
e a sua base se firma
nos alicerces do sono.

Mas a simbologia da escada é muito mais complexa. O que está em evidência no poema é o próprio mecanismo do sonho, pela via do sono. A escada é apenas uma ilustração para o conflito sonho/razão, pois um não se dissocia do outro: não existe vida sem sonho, não há sonho sem vida. A conclusão do trovador tangencia a banalidade:

Minha mão desliza, lentamente, sobre o sujo e gasto corrimão de vida. E para...

Esse fácil, “sujo e gasto corrimão de vida” é um reflexo da melancolia e da lassidão que selam os poemas de *Frauta de barro*, a partir dos “Sonetos provincianos”, expandindo-se até os “Poemas diversos”.

Cantares d’amigos poetas. Nesta seção, comentaremos alguns poemas reunidos na edição mais recente de *Frauta de Barro* sob o título “Poemas dedicados”. Esses poemas não guardam nenhuma homologia com a definição de cantiga de amigo que demos anteriormente. Aliás, podemos arriscar, manifesta-se aqui o eu empírico, o poeta mesmo, falando, sem disfarces, de autores que ele admira – com uma ressalva: “Duas canções”, nesta edição dedicadas a Fernando Pessoa, na primeira edição eram dedicadas a outro poeta. Nas edições intermediárias, elas foram publicadas sem dedicatória e em outra seção. Ora, um poema é dedicado a alguém quando existem relações conectando homenagem e homenageado. Quando se troca o homenageado, esse elo se quebra. Numa analogia simplista, é como querer que a camisa de um gordo baixinho se ajuste a um magro alto – ou vice-versa.

Essa conexão homenagem/homenageado é perfeita em “Poética”, dedicado a João Cabral de Melo Neto (1920-1999), onde Bacellar capta o modo de fazer poesia cabralino:

como um lírio
desabrochando – lúcido
mistério – sobre fezes

Há um diálogo mudo, intertextual, com o jovem João Cabral de “Antiode”, do livro *Psicologia da Composição* (1947), ainda sob influência do Surrealismo:

Poesia, te escrevia:
flor! conhecendo
que és fezes.

Há poemas dedicados a Dante e Rilke, de boa resolução. Uma “Ode a Ricardo Reis”, entretanto, é uma injustiça ao homenageado: escrito numa linguagem que não lembra nem de longe o clássico, delicado e sobretudo inteligível Ricardo Reis – horaciano, na ideia; moderno, na essência e na aparência –, Bacellar aproxima-se do modelo de uma outra grande admiração sua: o amazonense Américo Antony (1895-1970), um poeta aprisionado numa capsula do tempo, sobre quem se pode aplicar a fórmula: simbolista na intenção; romântico na expressão; parnasiano na forma.

Há um equívoco também em relação a Charles Chaplin, poeta das imagens, transformado, por hipérbole, em máquina de lágrimas.

Se o teu poder de riso nos subjuga,
o teu poder de lágrima, por fundo,
se faz em claridade. E lava o mundo.

É no poema “Puro lamento gallego” que Bacellar logra alcançar o cerne do poema-homenagem: dedicado a Federico García Lorca (1898-1936), assassinado pela corja fascista de Franco, Bacellar assimila a dicção do poeta andaluz, chegando ao requinte de escrever o poema em galego, a língua dos primeiros trovadores portugueses:

Ay, bem no mei dun trigal
enterraron teu poeta!

Teo xemido calaria
blando gesto de súa mão...
Mas ay! ninguem probaria
gosto de sangue em teu pan!

Lorca, que escrevia em espanhol,⁹ tem uma pequena coletânea intitulada “Seis poemas gallegos” (1935), onde ele usa a língua irmã, daí a opção do poeta amazonense.

9 A Espanha é dividida em dezessete regiões autônomas, onde o espanhol é a língua oficial. O “falar andaluz” é considerado um dialeto, mas o galego é a segunda língua oficial da Galiza.

Durante muito tempo o assassinato de García Lorca, por fuzilamento, ficou envolto numa nuvem de dúvidas. Somente com o fim da ditadura franquista, documentos oficiais confirmaram o que todos já sabiam – mas os restos mortais do poeta jamais foram encontrados. Assim, o trigal referido por Bacellar é um provável diálogo com o próprio Lorca, que escrevera:

El trigal se ha entregado a la muerte.
Y alas hoces cortan las espigas.
(...)
El trigal solo quiere silencio.¹⁰

No último poema do livro, mais problemas. Na primeira edição, o poema estrutura-se em dísticos e quartetos heptassilábicos. Da segunda a sexta edição, o dístico e o quarteto acima reproduzidos juntaram-se numa só estrofe – um tolo erro recorrente, mais uma incoerência textual. O que aconteceu nesta última edição (7^a? 9^a)? – resumindo em uma palavra: bagunça. Há estrofes de dois, de quatro, de seis e até de oito versos. Fica a sugestão de retorno à separação original – ou, pelo menos, à incoerência recorrente, que enfeia menos o aspecto gráfico do poema.

Para concluir, um quarteto inteiro sumiu, nesta última edição, deixando órfão um dístico – o último. Um tanto sentimental, é verdade, mas, poxa, ele estava ali há 60 anos! E não comprometeia, absolutamente, o resultado final, pelo que o transcrevo:

Ay, quand' i-eu morrer quisera
q foxe o meo funeral
num canteiro de papoilas
e bem no mei dun trigal!

Senhores editores, em respeito à memória dos poetas Lorca e Bacellar, devolvam o quarteto ao “Puro lamento gallego”!

POR FIM

Fruta de barro, em suas diversas versões, é um livro irregular – e é nessa constatação que reside seu caráter referencial e

10 O trigal entregou-se à morte. / Já as foices cortam as espigas. / (...) / O trigal só quer silêncio. (“Espigas”, do *Livro de poemas*, 1921).

antológico: é sua imperfeição que o faz grande, pois é o livro de um jovem poeta, ainda inseguro, mas já alçando altíssimos voos.

Nos livros seguintes, especialmente, no multi-intitulado *Quatro Movimentos* – que, paradoxalmente, veio à luz junto com *Frauta de barro* – e em *Sol de feira*, é que se poderá aquilatar a complexa e densa poesia de Luiz Bacellar.

As possíveis falhas gráficas têm que ser tratadas com bom senso, futuramente, pois somente o autor poderia opinar sobre elas. Receio, entretanto, que o título “edição diplomática”,¹¹ desta última, esteja fora de cogitação.

Uma edição crítica ou exegetica poderia ser a alternativa mais coerente, a partir da visão de vários estudiosos da obra bacellariana.¹²

Registro que, ao longo desta análise, há muito latente em meus planos de melhor compreender o fenômeno literário no Amazonas, pensei em desistir, pelo receio de ferir suscetibilidades. No fundo, eu não queria desagradar meu velho amigo, que não ligava muito para “interpretações” de sua obra – “se tu o dizes...”, ele falava, dando de ombros – mas não admitia ser questionado quanto à qualidade de seu trabalho. Entretanto, por honestidade intelectual, e considerando, sobretudo, que também sou passível (e como sou!) de crítica, segui adiante.

Por fim, está feito. E isso é tudo.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Noturno de Belo Horizonte. In: *Poesias completas*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1974. p. 125-137.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

11 A rigor, “edição diplomática” é a reprodução fiel de um manuscrito, o que não se aplica, absolutamente, ao caso. Talvez a intenção fosse de uma “edição definitiva”, revisada pelo autor e declarada como fixa e invariável – o que também, definitivamente, não é o caso.

12 Sugestão do professor Marcos Frederico Krüger, após ler uma versão preliminar deste trabalho.

- ANJOS, Augusto dos. A árvore da serra. In: *Obra completa*. Organização, fixação do texto e notas: Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 272.
- APOCALIPSE. In: *Bíblia Sagrada*. 10. ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1996. p. 1451-1470.
- BACELLAR, Luiz. *Frauta de barro*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.
- _____. *Frauta de barro*. 2. ed. Manaus: IGASA, 1977.
- _____. *Frauta de barro*. 3. ed. Manaus: Editora Calderaro, 1989.
- _____. *Frauta de barro*. 4. ed. Brasília: Gráfica do Senado, 1992.
- _____. *Frauta de barro*. 5. ed. In: *Quarteto*. Manaus: Valer, 1998. p. 21-104.
- _____. *Frauta de barro*. 6. ed. Manaus: Valer; Governo do Amazonas; Edua; Uninorte, 2005.
- _____. *Frauta de barro*. 9. ed. Manaus: Valer, 2011.
- BANDEIRA, Manuel. Última canção do Beco. In: *Estrela da vida inteira*. 8. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980. p. 155-156.
- CAMPOS, Augusto de. *Mais provençais*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. Tradução: Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tradução: Alípio Correa de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- KRÜGER, Marcos Frederico. *A sensibilidade dos punhais*. Manaus: Mui-raquitã, 2007.
- LEÃO, Allison. Reedição, repetição e diferença em *Frauta de barro*. In: *Amazônia em perspectivas: cultura, poesia, arte*. Organização: Fadul Moura, Yasmin Serafim, Rita Barbosa de Oliveira. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017. p. 14-31.
- LORCA, Federico García. Espigas. In: *Obra poética completa*. 3. ed. Tradução: William Agel de Mello. São Paulo: Martins Fontes; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996. p. 142-145.

MELO NETO, João Cabral. Antíode. In: *Poesias Completas*. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975. p. 332-337.

MOISÉS, Massaud. *Pequeno dicionário de literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1981.

_____. *A literatura portuguesa*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

PORTELLA, Eduardo. Uma poética da confluência. In: MELO FILHO, Murilo (Org.). *Augusto dos Anjos: a saga de um poeta*. João Pessoa: Governo da Paraíba, 1994. p.65-66.

SHORT, Robert. Dada e Surrealismo. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 237-250.

Poesia Sol¹³

Marcos Frederico Krüger

Uma poesia confeccionada com
água, matemática e sonhos.

Uma construção poética de forma rígida e pré-elaborada, onde são usados rudimentos matemáticos, e onde, apesar disso, se pode sonhar sem censuras; uma linguagem alienígena e, ao mesmo tempo, vivamente regional; a utilização de elementos em aparente contradição como forças motrizes de sua fala – tais são as impressões deixadas por Luiz Bacellar em *Sol de Feira*. O resultado dessa oposição sistemática – o rigor da forma contra a utilização livre de elementos, “o rondel da poética medieval” contra a temática regionalista e as “*neves de arminhos reais*” contra a cuia, “*verde cabaça da minha terra*” – é uma síntese de poemas de qualidade superior, capaz de unir num só universo, como coisas que se completam, os mesmos elementos que, fora dele, tornam-se irreconciliáveis. Assim, a poesia de Bacellar se torna amplamente humana, pois ao universo da inteligência e da natureza do homem é dado abrigar contradições, sem que a sua estrutura seja alterada ou sofra com isso. Assim, também, a poesia de Bacellar assume feição duramente crítica, pois coloca em xeque concepções de opostos, algumas válidas apenas de um ponto de vista restrito e esquemático, mas nunca verdadeiras em termos absolutos.

13 Texto originalmente publicado *Jornal da Amazônia*, nº22, de 16 a 22/11/75, sobre a 1ª edição de *Sol de feira*. Posteriormente, o texto foi publicado em *Quarteto* (1998), obra organizada por Tenório Telles. (N. do E.)

AS FRUTAS E O HOMEM

Pode-se questionar a validade da poesia de *Sol de Feira* a partir do próprio tema, as frutas, que são algumas vezes descritas, outras vezes sonhadas, e ainda em outras relacionadas a causas sociais e a lendas. Apesar de não haver temas proibidos – e qualquer um deles o artista pode manipular, inclusive as frutas –, o homem continua a ser o objetivo maior da literatura: suas angústias, suas esperanças, o meio em que vive.

O problema pode ser equacionado por partes. Inicialmente, todas as frutas são amazônicas: eis, então, a primeira posição do autor. A tomada de consciência da região, mediante o canto das frutas que lhe são típicas ou cultivadas, implica numa extensão da posição assumida: percebe-se, a partir daí, que *Sol de Feira* é mais do que um simples mapa frutífero. Pode ser uma defesa das frutas, algumas das quais em fase de extinção; pode ser, também, a apresentação da região com seus problemas e, como consequência, o desvinculamento das influências externas, que se fazem sentir tanto na literatura como nas frutas. É sabido que o escritor amazônico encontra suas maiores adversidades em seu próprio meio; é sabido, também, que as frutas não regionais são cada vez mais consumidas na Amazônia, fazendo com que as frutas caboclas se extingam lentamente.

Na segunda parte do equacionamento do problema temático, nota-se que, que por trás das frutas, está a presença maciça do homem. As frutas, em si, já trazem o homem implícito, pois que, sendo comestíveis, podem se destinar à alimentação humana. Além disso, as referências expressas do homem, contidas em *Sol de Feira*, não podem deixar campo a dúvidas quanto à preocupação de seu autor com o que é humano. Afinal de contas, as pitangas são “*frutas leves como as caboclas*” e o sapoti é um “*pardo mamilo de cunhantã*”. O jenipapo fornece “*a cor nobre à pele cobre do índio baré*”, enquanto a mangarataia é igual a um “*pé de bugre*”. As cuias são os “*recipientes do caboclo*”. O homem, no caso, é o caboclo ou índio, o que confirma a tomada de posição assumida no início: o despertar de consciência voltado para a Amazônia.

PEDRAS PRECIOSAS

A linguagem de Bacellar, além de própria é bem elaborada. A exceção, no caso, é a referência ao “*murici que cada qual cuide de si*”. Tal referência, se pode ser computada como a inclusão de um dito popular visando o enriquecimento do poema, também pode ser vista como uma vulgarização, por não pertencer ao domínio inventivo pertinente ao poeta. A segunda posição, aliás, é a mais correta, pois não há repetições de adágios populares ao longo do livro, o que se ocorresse, confirmaria a primeira hipótese, como força motriz que, então, seria.

A linguagem de *Sol de Feira* não perde, por isso, seu caráter erudito. É uma linguagem constituída de verdadeiros “*rubis talhados*”, esteja disposta em expressões ou em palavras isoladas, tais como “*púnico*”, “*áticos*” e “*vanilha*”.

Há, a par disso, palavras como “*tipiti*”, “*tucupi*” e “*caititu*”, palavras que, unidas às que designam o nome de algumas frutas, são totalmente regionais. Isso acentua, mais uma vez, a justaposição de contrários, englobando duas linguagens distintas num mesmo fluir poético.

OS ELEMENTOS

A “repetição de certas imagens ou expressões em todo o decorrer do poema” é feita com elementos que pertencem ao mundo pessoal do poeta. Assim, os elementos nativos – as frutas e o caboclo – são sempre relacionados com elementos “de fora”, ou seja, aqueles com que o poeta sonha: o amor, o ouro, a prata, a nobreza, a mitologia, a música, a religião e outros.

A propósito, é bom discriminar pelo menos alguns desses elementos. A manga tem “*forma amorosa de coração*”, e é chamada de “*espada e rosa*”, pois ao mesmo tempo em que é rosa, símbolo do amor ou do carinho, é também espada, ou seja, símbolo das feridas e decepções que o amor causa. As pitangas são “*crystalizados beijos de amor*” e a sorva é “*fruta mulher*” de beijos verdes. O vento leva carícia e a própria alma “*a verde palma*” do buriti. O li-

mão, o cupuaçu, o jenipapo e o sapoti são comparados a seios. O jeito da jaca faz lembrar “*as contrações dos ventres nus das odaliscas*”.

Pedras e metais preciosos são o taperebá, que se oferta “*em gotas de ouro*”, as pitangas, como “*rubis talhados*” o abacaxi, “*topázio agreste*”, e o milho, de “*brilhos de ouro e rubi*”. Também a pitomba é “*igual a uma perola dentro da ostra*” e ainda, uma “*opala flácida*”, o abricó se reveste de um “*real brocado de ouro e lhama*”, o bacuri, tem dentro de seu corpo, um “*pômulo de ouro*”.

Vinculam-se os frutos de Bacellar à nobreza, à religião, à música, ao amor e a muitas outras neuroses que formam o íntimo do poeta. É desnecessário relacionar aqui todas as vinculações, pois fazê-lo seria praticamente repetir os poemas em sua quase totalidade. Os exemplos já expostos são suficientes para dar uma ideia das conotações possíveis à poesia de Bacellar, uma poesia que invade outros campos e que, por isso mesmo, mostra como o talento do poeta é incomum, pois ultrapassa barreiras e conceitos pré-estabelecidos.

Mas nem tudo é positivo nesse jogo de elementos. Logo no começo de seu discurso, ainda no “Prólogo” de *Sol de Feira*, o poeta falha. Depois, então, recupera-se, e segue sem tropeços o ritmo de suas palavras.

Senhora Dona Pomona
vossos préstimos invoco
para encher este cabaz.
Nosso céu tem mais estrelas,
nossa selva tem mais frutas,
nós também temos petróleo
e temos a Petrobrás.

A estrofe acima é a primeira do “Prólogo”. Os elementos nocivos são “*petróleo*” e “*Petrobrás*”, pois, longe de enriquecerem a extensa cadeia de elementos interligados, permanecem simplesmente indiferentes a ela. Primeiro, porque tais elementos – petróleo e Petrobrás – não são mais repetidos em todo livro, o que evidencia o seu caráter ocasional. Segundo, porque o poeta lida com elementos – sejam eles regionais ou pessoais – não pertencentes ao mundo dos negócios, das ações e preocupações

de coisas que o mundo “normal” considera como inúteis. As frutas são um exemplo disso. Mas não as frutas consideradas como produtos industrializáveis, mas em estado carnal puro e poético – sonhos de imaginação fértil, que os tragados pelo cotidiano e pela máquina econômica não podem sequer supor que exista.

O sétimo verso da estrofe (“*e temos a Petrobrás*”) é, portanto, um verso ruim, pois que forçado. No caso, foi elaborado atendendo a duas necessidades: a primeira, arranjar uma rima para o terceiro verso (cabaz), e a segunda, menos imperiosa, para completar o número de sílabas (sete) que os demais versos possuem, tornando-o uniforme. O sexto verso (“*nós também temos petróleo*”) é uma consequência do primeiro erro, o sétimo verso: serve para introduzi-lo, preparando o terreno de sua pobre elocução.

POESIA E MATEMÁTICA

A leitura da poesia de Luiz Bacellar lembra muito a de João Cabral de Melo Neto, pela preocupação inegável com a forma. Ambas são poesias elaboradas de fora para dentro, projetadas, estruturadas como construções e, só depois, postas em fase de acabamento: a confecção dos versos.

Não é mera coincidência, então, que o número de poemas de *Sol de Feira* e de *A Educação pela Pedra* seja o mesmo: 48. Ficam à margem, em *Sol de Feira*, o “Anúncio” e o “Prólogo”, por não pertencerem à unidade de rondeis. Em Bacellar, “48 rondeis simbolizam o número de cromossomos do ser humano paranormal” no dizer de seu próprio autor. Além disso, é o resultado da multiplicação de 4 por 12, sendo que o número 4, “que significa repouso, estabilidade”, está incluído na multiplicação pela necessidade de repeti-lo a todo instante, pois é “o número básico em torno do qual foi construído o poema” enquanto que o número 12 (múltiplo de 4), foi incluído por representar “os recrudescimentos e arrefecimentos periódicos das radiações solares”, ou seja, os doze meses do ano, tempo que o sol leva em seu movimento de translação, ajudando a criar, nesse período, todas as frutas poetizadas por Bacellar. Em João Cabral, o número 48 é

encontrado por caminhos diferentes. Ele é o mínimo múltiplo comum dos elementos numéricos que estruturam o livro *A Educação pela Pedra*: o 2 (número de estrofes de cada poema), o 3 (a disposição do número de versos de cada estrofe se subdivide em duas, que totaliza quatro subestrofes por poemas), e, enfim, o 6, o 8, o 12, o 16 e o 24, cada um deles sendo um ponto de equilíbrio da poesia cabralina.

O número 48 foi, nos dois livros, encontrado de modos diferentes. Mais que a revelação do potencial desse número, sua adaptação a muitos submúltiplos, a descoberta de seu caráter receptivo de número par, interessa constatar, através dela, a prova de que tanto a poesia de Bacellar como a poesia de Cabral são planejadas e executadas com “o lápis, o esquadro, o papel”, como um longo projeto que se prepara a partir de dados que se têm à mão. São poesias que se querem livres na imaginação e nas conotações assumidas, mas tão perfeitas, em sua estrutura, como o cubo ou hexágono.

PEDRA E ÁGUA

Em outro importante aspecto a poesia de Luiz Bacellar lembra a de João Cabral: ambas utilizam, como fundamento de suas palavras, o elemento característico da região de origem. Em Cabral, o elemento é a pedra. Em Luiz Bacellar, a água. E, realmente, os elementos não poderiam ser outros: no Nordeste, a pedra, pela seca, pela esterilidade da caatinga e da terra; na Amazônia, a água, pela abundância dos rios e do verde.

João Cabral, no poema “A Educação Pela Pedra”, assim define sua poesia: “no sertão (...) uma pedra de nascença estranha a alma”. É o próprio poeta quem mostra a amêndoa de sua poética. A pedra impõe-se: os versos são confeccionados com a voz inenfática, impessoal da pedra; o sertanejo fala o idioma pedra: o ovo é comparado às pedras. No entanto, se a todo o instante João Cabral revela o tecido com que fabricou sua poesia – a pedra –, esconde, porque coisa implícita as suas intenções em relação à forma matemática. Quem se detiver na leitura da poesia

de Cabral verá que ela é formulada – principalmente os livros *A Educação pela Pedra* e *Serial* – a partir de proposições matemáticas. Essa atitude é a de quem, revelando o átomo de seus poemas – pedra –, deixa incógnita a sua estrutura, não se permitindo uma só palavra sobre ela, a fim de que os outros a descubram.

Pois Bacellar é o oposto, tão oposto como a pedra da água. Se Cabral não se refere à forma de seus poemas, Bacellar é bastante explícito a esse respeito: a nota sobre a estrutura do poema, que se encontra ao final do livro, contém, além das explicações necessárias ao conhecimento da forma, a consciência perfeita do poeta a respeito da elaboração poética de fora para dentro.

E essas características – Cabral omitindo-se, Bacellar explicando-se – tornam os dois poetas perfeitamente coerentes com o elemento-chave que escolheram. Pois se Cabral, que fala na língua da pedra, não se pronuncia quanto à forma, é porque a forma é a qualidade principal da pedra, estando implícita e dispensando explanações a seu respeito. A forma da pedra é a sua estrutura compacta, de aspecto íntegro se olhada do exterior; a forma é o seu aspecto contido, seco, de pessoa severa, incapaz de transbordar dos limites a que se impôs, justamente por ter uma outra pedra incrustada na alma. Já em Bacellar, que fala no idioma água, a explicação sobre os seus propósitos normais é uma necessidade, pois, não sendo a água contida como a pedra, não tem forma nem contornos definidos. Se a pedra é uma pessoa introvertida, pensante, a água é uma pessoa extrovertida, falante. Precisa, pois, a água, explicar, antes de iniciar ou ao findar o seu discurso poético, quais são os limites, pois, do contrário, ninguém os localizará, tão dispersiva e sem formas fixas ela é.

Uma outra característica na comparação pedra-água, Cabral-Bacellar: enquanto a pedra é falada quase constantemente, ou melhor, escrita nos versos, a água é praticamente omitida, e apenas no rondel dedicado à carajana é que há uma referência a ela:

teu tronco em mágoa
no desengano

do mês pluvial
tem veios d'água
em seu tutano
manancial

Mais uma vez, no caso, manifesta-se a coerência dessas posições: a pedra, símbolo da esterilidade, precisa ser pronunciada, para que lhe conheçam a natureza negativa; a água, pelo contrário, símbolo da fartura e da vida, dispensa a referência, posto que está implícita em tudo o que é vivo, as frutas inclusive.

SEMENTE HOMEM

É, pois, sendo água, que a poesia de Bacellar admite conter tantos elementos, alguns até em contradição, se vistos sob determinada posição política. Mas, sendo água, tal poesia não conhece limitações e tem a capacidade de se infiltrar em todas as frestas. Se a pedra tem a atitude sóbria e comedida, a água tem personalidade diferente: tão expansiva que não receia revelar seus sonhos. Eis por que, em Bacellar, encontramos convivendo juntos e solidariamente o homem amazônico, “*os soldados do rei da Prússia*”, o ouro, as pedras preciosas, o erotismo, os índios, a religião católica, os deuses gregos e, quem sabe, a globalidade de tudo o que existe.

Querendo, pode-se ver e sentir em Bacellar qualquer coisa, pois as conotações de seus versos não apenas são múltiplas; mais que isso, são uma aula de imaginação. Basta sonhar, adquirir a estrutura da água, como o poeta adquiriu, e todas as coisas passam a ter uma composição muito além da que a vida normal mostra.

Não são apenas o ingá e o cupuaçu que são cofres. Toda a poesia de Bacellar se apresenta em forma de cofre. Ao ser aberta, ela mostra o seu brilho de poesia sol. Ou escorre, em discurso precioso, sua composição aquática: poesia rio.

(É uma poesia cofre a partir de sua preparação gráfica, aliás, a primeira etapa na preparação que começa fora do objetivo poético, e prossegue até atingir o dentro, como a modelagem de

uma escultura de barro (outra conotação: barro, mistura de pedra e água). Os poemas são impressos em verde e alaranjado: o verde é a árvore; o alaranjado são os frutos. Mas não frutos vermelhos, maduros, prontos para comer, recebidos sem esforço pelo leitor; nem, tampouco, frutos verdes, incapazes de serem provados e penetrados, tais como os versos herméticos. A cor para os frutos é a ideal: alaranjados, significam o meio caminho para o amadurecimento. Cabe ao leitor, abrindo o cofre do entendimento, fazê-los amadurecer em sua totalidade.)

Aberto totalmente o cofre de Bacellar, vê-se a carne dessa poesia fruta: os incontáveis elementos que a constituem. E, como todos esses elementos estão relacionados ao homem, quando não é ele mesmo um elemento, chega-se ao centro da fruta poesia, ao fundo do cofre, aparecendo então a sua semente: o homem. Poesia homem.

Sobre as autoras, autores, organizadora e organizador

ALEXANDRE PIMENTEL

Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA-UEA). Trabalhou como Professor Assistente do Curso de Letras Língua Portuguesa e Literatura na mesma instituição entre 2015 e 2019. Atualmente residindo na Alemanha, dedica-se integralmente ao estudo do alemão como língua estrangeira e sobre aspectos de processo de criação literária.

ALLISON LEÃO (ORG.)

Doutor em Letras: Estudos Literários - Literatura Comparada, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008), mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas (2002) e graduado em Pedagogia pela mesma instituição (2000). É professor Associado da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), atuando no curso de graduação em Letras (cadeiras de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura) e no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes. Foi professor da Educação Básica por 15 anos. Co-lidera, com a Profa. Dra. Luciane Páscoa, o Grupo de Pesquisas em Memória Artística e Cultural do Amazonas (MemoCult), que atua nas linhas de pesquisa: “Arquivo, memória e interpretação” e “Teoria, crítica e processos de criação”. No MemoCult dirige a Segunda Oficina Laboratório Editorial, selo da Editora da UEA, além de desenvolver projetos sobre arquivos literários na Amazônia e processos de criação de escritores amazonenses.

CACIO JOSÉ FERREIRA

Professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e doutor em Literatura (UnB). Possui Graduação em Língua e Literatura Portuguesa e Japonesa pela Universidade de Brasília, Especialização em Linguística Aplicada e Mestrado em Literatura (UnB). Participou do Programa Japanese – Language for Specialists, da Fundação Japão, em Osaka – Japão (2014 -2015) e presidiu a Associação Brasileira de Estudos Japoneses - ABEJ (2014 - 2016). Foi do Coordenador de Letras - Língua e Literatura Japonesa – UFAM (2015-2016). Coordena o grupo de pesquisa: Estudos de haikai: lirismo, haicaístas e campo literário. Atua principalmente nas seguintes linhas: literatura comparada, língua e literatura japonesa, literatura brasileira, tradução, representação literária, fábulas.

FADUL MOURA

Doutorando do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com bolsa de estudos concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP); pesquisador do Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP), do grupo Relações de Gênero, Poder e Violência nas Literaturas de Língua Portuguesa (ambos da Universidade Federal do Amazonas) e do grupo Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura (MemoCult), da Universidade do Estado do Amazonas.

GABRIEL ARCANJO ALBUQUERQUE

É Professor Titular pela Universidade Federal do Amazonas. Possui graduação em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (1990), mestrado em Letras – Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (1997) e doutorado em Letras – Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2002). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em estudos de poesia brasileira contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: poesia brasileira, metodologia da leitura, a Amazônia e a cultura brasileira. Foi coordenador da Universidade Aberta do Brasil e Diretor Executivo do Centro

de Educação a Distância da UFAM entre 2009 e 2016. Vem desenvolvendo trabalhos voltados para as relações entre literatura e suportes digitais como também sobre a produção literária em condição insular.

JAMERSON EDUARDO REIS SILVA

Mestre em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA) da Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Graduado em Letras – Língua Portuguesa pela mesma instituição. É Membro do Grupo de Pesquisas em Memória Artística e Cultural do Amazonas (MemoCult). Foi Editor Executivo da Editora UEA (2018-2020). Atualmente é professor de Língua Portuguesa do ensino básico da SEDUC-AM.

LUANA AGUIAR MOREIRA

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras e Artes (PPGLA), da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde desenvolve pesquisa sobre o romance de autoria feminina no Amazonas, com bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Graduada em Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa e Literatura (2020) pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Atua no Conselho Editorial da coleção de livros Terra Papagalli, da Editora UEA. Integrante do grupo de pesquisa sobre Memória Cultural em Artes e Literatura (Memocult), vinculado ao Programa de Pós-Graduação do qual faz parte. Fundadora da Editora Transe, editora independente de livros artesanais. Associada à Comunidade d’As Pensadoras, da Escola de Formação Feminista As Pensadoras. Tem experiência na área de Literatura Brasileira, Literatura de Autoria Feminina e Crítica Literária Feminista.

LUCIANE PÁSCOA

É graduada em Artes Plásticas e em Música pela UNESP, mestre em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997) e doutora em História Cultural pela Universidade do Porto (2006). Atualmente é professora adjunta da Universidade do Estado do Amazonas lotada no curso de Música e no Programa de Pós-Graduação em

Letras e Artes. Ainda nesta instituição lidera com o Prof. Dr. Allison Leão, o grupo de pesquisa Investigações sobre memória cultural em artes e literatura (MemoCult). Foi coordenadora técnica da coleção Ópera na Amazônia (2009), resultante de projeto financiado pela Petrobras Cultural. É autora do livro *Artes Plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada*, Editora Valer (2011) e do livro *Álvaro Páscoa: o golpe fundo*, Edua (2012). Coordena desde 2013 o grupo de trabalho do Repertório Internacional de Iconografia Musical - RiDim- Brasil, no Amazonas.

MARCOS FREDERICO KRÜGER

Possui mestrado em Letras (Letras Vernáculas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1982) e doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1997). Seu ensaio crítico-literário *A sensibilidade dos punhais*, publicado em 2007, venceu o Prêmio L. Ruas, da Prefeitura Municipal de Manaus. Enquanto professor da Universidade Federal do Amazonas orientou e publicou diversos trabalhos dedicados ao estudo da literatura no Amazonas, sua mitologia e produção artística. Atualmente é professor da Universidade do Estado do Amazonas no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA). Em abril de 2019, foi eleito em Assembleia Geral para assumir a cadeira nº 30 da Academia Amazonense de Letras, cujo antecessor foi o escritor Armando Menezes e o patrono é Araripe Júnior. Tem experiência na área de Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Amazônia, Estudos Literários, Literatura Pan-amazônica, Poesia e Literatura brasileira.

MARIANA VIEIRA (ORG.)

Possui graduação em Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa (UEA), Mestrado em Letras e Artes (PPGLA-UEA) e é doutoranda em Estudos de Literatura - Literatura Comparada (Poslit - UFF). Desde o Mestrado, desenvolve pesquisa através do Programa Nacional de Cooperação Acadêmica na Amazônia (PROCAD-AM: Capes) no projeto intitulado “Amazônia escritas possíveis: memória, interpretação, alteridades”. É membro do Grupo de Pesquisas em Memória Artística e Cultural do Amazonas (MemoCult), na linha: “Arquivo, memória e

interpretação”. Atualmente, como doutoranda na Universidade Federal Fluminense, desenvolve pesquisa acerca da figura do rio na poesia produzida na Amazônia e na Argentina.

MONIQUE EMANUELLE OLIVEIRA DE QUEIROZ

A pesquisadora trabalhou em 2009/2010 em seu primeiro Pibic-Conic, em que percorreu sobre o título “Crítica literária no Amazonas: levantamento de uma fortuna crítica de Luiz Bacellar”. Em 2016 recebeu o título de especialista em Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Universidade do Estado do Amazonas (2016). Em 2017 recebeu o título de Mestre em Letras pela Universidade Federal do Amazonas. Atualmente atua como professora convidada na graduação da Universidade do Estado do Amazonas (UEA), professora convidada na pós-graduação da Uninorte e está como assessora pedagógica da Coordenadoria Distrital de Educação 1 – Seduc AM.

RÔMULO DO NASCIMENTO PEREIRA

É doutor em Design pela Escola Superior de Desenho Industrial – Esdi/UERJ. Possui mestrado em Letras e Artes (2014) pela Universidade do Estado do Amazonas, especialização em Artes Visuais: cultura e criação (2010) pelo Senac/Am e graduou-se em Desenho Industrial (2001) pela Universidade Federal do Amazonas. É docente do Instituto Federal de Roraima. Atua há quase vinte anos como designer gráfico e, como artista visual, participou das exposições coletivas Pré-bienal de Artes Visuais (2013), Conexões Visuais (2017). Atualmente realiza o projeto “Escambo trocas impressas”. Desenvolve pesquisas nos seguintes campos: memória gráfica, história do design brasileiro, artes visuais e memória cultural do Amazonas.

VALQUÍRIA LUNA ARCE LIMA

Doutoranda em Estudos da Linguagem pela PUC-Rio e mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio (2016). Licenciada em Letras – Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado do Amazonas (2013), integrou o grupo Cátedra Amazonense de Estudos Literários

(CAEL). Foi bolsista de iniciação científica dos projetos “Estudo da Variedade Urbana Culta em Manaus” (2009); “A feminina palavra muda na guerra de ‘Um homem: Klaus Klump’” (2010) e “Musicalidade e Estrutura Musical de Pensamento na Obra de Luiz Bacellar” (2012).

ZEMARIA PINTO

Possui especialização em Literatura Brasileira (1989) e mestrado em Estudos Literários (2012), ambos pela UFAM. Por cerca de onze anos, atuou como professor, na UFAM, nas seguintes disciplinas: Teoria da Literatura, Literatura Latina, Literatura Brasileira e Literatura Amazonense. Tem 22 livros publicados, em gêneros diversos, entre os quais *A história como metáfora e outros ensaios amorosos*, *Lira da Madrugada* e *A invenção do Expressionismo em Augusto dos Anjos* (ensaios); *O texto nu* (teoria literária, em 3ª ed.); *Música para surdos e Fragmentos de silêncio* (poesia); *O urubu albino* e *A cidade perdida dos meninos-peixes* (infanto-juvenis); *Dabacuri* (haicais); e *Nós, Medeia* (teatro). Organizou, para a Academia Amazonense de Letras, os livros *A Uíara & outros poemas*, de Octavio Sarmiento, e *Águas do dia e da noite*, sobre a obra de Elson Farias. Como poeta, participa de várias antologias nacionais e internacionais. Dramaturgo, teve seis de suas peças encenadas. É membro da Academia Amazonense de Letras (2004) e do Instituto Geográfico e Histórico do Amazonas (2016).

Título: Suíte crítica: estudos sobre a poesia de Luiz Bacellar

Organização: Allison Leão e Mariana Vieira

Autores: Alexandre da Silva Pimentel, Allison Leão, Cacio José Ferreira, Fadul Moura, Gabriel Arcanjo Albuquerque, Jamerson Eduardo Reis Silva, Luana Aguiar Moreira, Luciane Páscoa, Marcos Frederico Krüger, Mariana Vieira, Monique Emanuelle Oliveira de Queiroz, Rômulo Nascimento, Valquíria Luna Arce Lima, Zemaria Pinto.

Projeto gráfico: Nepan Editora

Capa: Karen Cordeiro

Diagramação: Marcelo Alves Ishii e Karen Cordeiro

Revisão de texto: sob a responsabilidade dos autores

Tipologia: Calisto

Número de páginas: 274

SEGUNDA OFICINA

laboratório editorial

A *Segunda Oficina Laboratório Editorial* é assim nomeada em alusão ao trabalho de António Isidoro da Fonseca, impressor português que em 1747 abriu a primeira casa de edições do Brasil, no Rio de Janeiro, a Segunda Oficina. Dois anos depois, por ordem do Reino, sua oficina foi fechada, pois Portugal não permitia tais empreitadas suspeitas na Colônia.

SUÍTE CRÍTICA: estudos sobre a poesia de Luiz Bacellar

Este volume reúne artigos e ensaios críticos a respeito da poesia de Luiz Bacellar.

De modo geral, os trabalhos aqui reunidos nasceram no universo da pesquisa acadêmica: são resultantes de estudos de mestrado, iniciação científica, monografias de conclusão de curso, projetos de pesquisa docente.

Por isso, nota-se na coletânea a rica troca entre gerações de professores e alunos. Assinalamos também que se trata de uma recolha, pois quase todos os textos foram publicados em outros ambientes editoriais, sendo esta a primeira vez em que se reúnem em torno da temática que têm em comum. O destaque fica para um verdadeiro achado. Trata-se de uma entrevista, até então inédita, que Bacellar concedeu nos anos 1990. Sem dúvida, um precioso testemunho que adormecia em estado de arquivo e que agora desperta.

Organizadores