

GABRIEL ARCANJO SANTOS DE ALBUQUERQUE

**TRADIÇÃO E MEMÓRIA:
A POESIA DE LUIZ BACELLAR EM TRÊS
MOVIMENTOS**

**SÃO PAULO
NOVEMBRO DE 1997**

**TRADIÇÃO E MEMÓRIA:
A POESIA DE LUIZ BACELLAR EM TRÊS
MOVIMENTOS**

GABRIEL ARCANJO SANTOS DE ALBUQUERQUE

**TRADIÇÃO E MEMÓRIA:
A POESIA DE LUIZ BACELLAR EM TRÊS
MOVIMENTOS**

Dissertação de Mestrado, da Área de Literatura Brasileira, apresentada por **Gabriel Arcanjo Santos Albuquerque** sob a orientação do prof. dr. **Alcides Celso de Oliveira Villaça**, ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

**SÃO PAULO
NOVEMBRO DE 1997**

*Da dedicatória
A Francisco Albuquerque (in memoriam)
e Ilma Pereira dos Santos*

E do agradecimento

A Alcides Villaça, pela partilha

À Roseana Martins, pela acolhida

*À Edilamar, Mônica, Nádia, Eliane e Priscila,
minhas primeiras leitoras*

SUMÁRIO

Abertura: " <i>Se vires, leitor...</i> "	06
1. Primeiro Movimento: " <i>Frauta de Barro</i> "	09
Breve história da crítica/breve história do poeta	09
O poeta e a cidade fantasma	11
O objeto do poema e o poema como objeto	34
2. Segundo Movimento: " <i>Sol de Feira</i> "	48
Onde começa o jardim	49
O "Prólogo"	55
No centro do jardim	62
Poesia: música que se degusta	64
O jardim das delícias	72
A Terra	75
O Sol	79
Onde termina o jardim	83
3. Terceiro movimento: " <i>O crisântemo de cem pétalas</i> "	85
A flor contemplada	87
O livro e o poema	90
Tema e voltas (inclusões)	100
Seleta	106
Bibliografia	121

ABERTURA: "se vires, leitor..."

Hoje, após algum tempo pesquisando, é possível afirmar que foram dois os impulsos iniciais para a realização desse trabalho. O primeiro deles, a constatação de quanto o Brasil, por ser vasto, desconhece a si mesmo. O segundo, a crença no direito à diferença, à alteridade. Mas, como intenção e resultados são dificilmente coincidentes, a forma que a pesquisa tomou revela muito mais a apreciação da arte da palavra e da sua associação com outras expressões artísticas como a pintura e a música sem que, no entanto, o impulso inicial tenha sido abandonado de todo.

Acreditar que seja possível a apresentação de uma obra que vem se constituindo há, pelo menos, trinta anos, é acreditar igualmente que exista terreno fértil para recebê-la. A poesia do amazonense Luiz Bacellar poucas vezes furou as barreiras da cidade de Manaus e o poeta pouco fez para transpô-las. É com base nisso que nasce uma das teorias para a sua interpretação: o insulamento.

Quanto ao direito à diversidade e à diferença, foi de fundamental importância a leitura do filósofo José Américo Motta Pessanha que, no ensaio *Cultura como ruptura*, mapeia vários instantes de tensão dentro do pensamento filosófico que, segundo o autor, se pauta entre a tradição e as diferenças. Do conjunto exposto por Motta Pessanha, selecionei as idéias de Bergson e Bachelard, que têm visões diversas filosoficamente. O primeiro estendendo a "duração" a tudo, a toda psiqué, e o segundo alegando que o tempo possui apenas uma realidade: a do instante. Ambos os filósofos aparecem aqui, mas cada um atendendo a uma necessidade diferente. Bergson auxiliando na compreensão de como o artista apreende o real e o transforma em arte; Bachelard demonstrando como as forças da natureza se manifestam artisticamente. Como será demonstrado ao longo do trabalho, a poesia bacellariana se vale de ambos os elementos citados.

Cabem algumas explicações aqui. A nomeação das partes do trabalho (movimentos) se origina na poesia de Bacellar que apela, em muito, para a música, presente em *Sol de Feira* e suficientemente forte na obra para que a última parte de

Frauta de Barro se denomine "Quatro movimentos". A fim de facilitar a compreensão das interpretações e digressões, o leitor, sempre que julgar necessário, poderá recorrer à "Seleta" que consta ao final.

Usando uma linguagem que manifesta a influência de vasta leitura, o poeta transita por vários espaços, fala de muitos lugares ao longo de sua obra. O "Primeiro Movimento" revela a preocupação com a cidade de Manaus, com a memória de um lugar. No "Segundo Movimento" vemos a flora (por ele chamada 'pomulário') amazônica ser recriada por meio de artifícios vários como o diálogo com a arte dos séculos XVII e XVIII e a mitologia grega. E, no "Terceiro Movimento", analisa-se o exercício de uma forma poética perigosa, o haikai. Em todo este percurso, buscou-se verificar a concentração de Bacellar em explorar as formas fixas que ele reelabora devolvendo-as ao leitor, que é mencionado no título desta "Abertura" retirado a um dos versos do "Prólogo" de *Frauta de Barro*.

Para a compreensão de como os períodos artísticos do passado se manifestam na arte de agora, de como o espaço público plasma o acontecimento artístico e de como a arte, enfim, se constitui historicamente trago à cena muito da contribuição de Germain Bazin, Heinrich Wölfflin e Giulio Carlo Argan; suas teorias aparecem como suporte em especial no dois movimentos iniciais.

Selecionou-se a tradição e a memória como bases da investigação porque são os conceitos com os quais a poesia apresentada melhor se afina. O poeta não enveredou pelas vanguardas nem pelos experimentos estéticos que ocorriam nos anos cinqüenta, quando começou a escrever. Mas conservou o gosto pelo tecnicismo da geração de 45, em especial João Cabral de Mello Neto, e explorou muito da retórica poética na busca de conciliá-la com o discurso que fala, muitas vezes, de perda, morte, e inadaptação. Fique entendido que a inadaptação falada diz respeito ao mundo decadente exposto em *Frauta de Barro* e a morte é a do grupo social no qual o poeta nasceu, as famílias proprietárias de vastos seringais.

É provavelmente a inadaptação que leva o discurso bacellariano a transitar das formas fixas acopladas aos assuntos acima descritos para a poesia pura, freqüentemente brincando com a combinação de forma e sentido entre as palavras. O gesto de se encaminhar para a poesia pura gera o aristocratismo bacellariano, o qual se manifesta como utilização de motivos populares encapsulados por formas e planos requintados de discurso.

Da memória usada como conceito aqui, pode-se afirmar que ela aparece sob dois vieses, o filosófico, já citado, e o histórico cuja base foi extraída aos estudos de Jacques Le Goff. A escolha de Le Goff se deve ao modo como relaciona a cidade, o espaço público, o homem e as várias formas de manifestação da memória. Centrou-se a atenção nas relações entre memória e poesia.

A apresentação que hora se faz espera demonstrar que as diferenças, por mais que existam, podem ser equilibradas quando uma obra tão elaborada quanto a de Bacellar acena com a possibilidade de universalização. Embora se deva reconhecer que os riscos são vários (principalmente de o desejo ter sido maior do que o realizado) já não há espaço para o receio, ainda mais nesses tempos em que as palavras de ordem são uniformidade e cânone.

PRIMEIRO MOVIMENTO: *Frauta de Barro*

BREVE HISTÓRIA DA CRÍTICA/ BREVE HISTÓRIA DO POETA

Normalmente, quando se propõe o trabalho de exegese, espera-se encontrar outros leitores que nos dêem pistas, propiciem revelações. Não é isso que acontece quando a exegese está debruçada sobre um autor desconhecido, à espera de quem o desvele.

Não se conta, no caso de Luís Bacellar, com uma fortuna crítica com a qual se possa dialogar ou da qual se possa discordar. A fortuna crítica com que se pode contar é, basicamente, a seguinte: 1) a apresentação feita pelo sociólogo Renan Freitas Pinto para a primeira edição de *Sol de Feira*; 2) na mesma obra, o comentário feito pelo maestro Emmanuel Coêlho Maciel sobre as relações entre poesia e música; 3) o artigo intitulado "Poesia Sol", escrito pelo professor Marcos Frederico Krüger e publicado no *Jornal da Amazônia*, nº 22, de 16 a 22-11-75; 4) O texto "No caminho de Bashô", de Renan Freitas Pinto, sobre os haikais de "O Crisântemo de Cem Pétalas" ; 5) "Oriente X Ocidente", sobre a mesma obra, sendo este último, da autoria de Luís Ruas e, de Márcio Souza, a primeira parte do capítulo intitulado "Vozes da Depressão" em *A Expressão Amazonense*. Além desses textos, não se poderia encontrar uma outra leitura além daquela que, cautelosamente, proponho.

Mas estamos lidando com quem exatamente? Quem é este homem que compõe haikais e baladas?

"Luís Franco de Sá Bacellar é natural de Manaus, Amazonas, nasceu na casa de seu avô e padrinho José Pinto Franco de Sá, no dia 4 de setembro de 1928, filho de Francisco H. Bacellar, é o primeiro de uma família de três irmãos. Passou a infância em Manaus, no bairro dos Tocos, hoje Aparecida, no qual fez o curso primário em vários colégios. Dos 11 aos 17 anos estudou em São Paulo, no colégio São Bento, onde realizou o antigo curso colegial.

Foi bolsista do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia, INPA, no Rio de Janeiro, quando fez o curso de Aperfeiçoamento de Pesquisador Social, na área de Antropologia Cultural, no Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais, durante quatro anos, sob orientação do prof. Darcy Ribeiro.

Em Manaus, praticou o jornalismo, foi portuário, comerciário, e, mais tarde, professor de Literatura da Língua Portuguesa no colégio estadual D. Pedro II e professor de História da Música no conservatório Joaquim Franco, da Universidade do Amazonas. Exerce, hoje, a função de conselheiro do Conselho de Cultura do Estado do Amazonas.

Em 1959, foi laureado com o prêmio Olavo Bilac, conferido pela Prefeitura do antigo Distrito Federal (RJ), de cuja comissão julgadora fizeram parte Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e José Paulo Moreira da Fonseca, com seu livro de estréia *Fruta de Barro*, que só foi editado quatro anos mais tarde. Recebeu o Prêmio de Poesia do Estado do Amazonas em 1968, com seu segundo livro intitulado *Sol de Feira*, atualmente na terceira edição¹.

Estamos diante de alguém que cultiva o gosto por várias formas de conhecimento entre as quais a antropologia, a musicologia e também a história. Muito desse conhecimento é posto a serviço do ofício de poeta e, talvez por isso, se explique o glossário em que estão listados os nomes dos frutos poetizados em *Sol de Feira*. Talvez, ainda, o interesse pela música e pela história da cultura explique a criação de obras como *Quatro Movimentos*, cuja origem se inspira na música de Sibelius, e *O Crisântemo de Cem Pétalas* em que se vê refletida a influência da poesia oriental no Ocidente. Uma das forças que movem a poesia de Bacellar é esta combinação de possibilidades temáticas às quais ele não se furta. Na poesia de *Fruta de Barro* se pode tomar contato com a gênese de tal espectro temático pois o livro contém poemas que celebram tanto a Manaus suburbana da infância do poeta quanto o hermetismo.

¹ "Dados Biográficos do Autor", em: Luiz Bacellar, *Sol de Feira*. Manaus: Edições Puxirum, 3ª edição 1985. pp 11-12.

O poeta e a cidade fantasma

Muito se tem escrito sobre o modo pelo qual o surgimento da metrópole tem contribuído para a formulação de um modo específico da expressão literária. Na poesia, é Baudelaire quem estabelecerá um primeiro contato entre o poeta e a cidade mostrando como as modificações do espaço urbano implicam uma modificação do discurso. Mas para se chegar a este momento houve um longo percurso.

Na história humana, a cidade foi sempre uma forma de garantia para aquele que nela vive: nas cidades antigas, estar cercado por muralhas era poder se sentir minimamente seguro no caso de possíveis invasões e ataques inimigos. Simbolicamente, a coroa, como um emblema régio, significava essa segurança. A coroa era, a princípio, a representação de uma muralha². Já na Renascença, as cidades tornam-se centros comerciais ativos e também pólos de difusão cultural. Em cidades como Florença e Roma, os estabelecimentos de ensino crescem e, neste momento, as grandes academias, como delas temos notícias e alguns vestígios, se consolidam³.

O movimento que as pesquisas científicas empreendidas durante a Renascença irá gerar encontrará, ainda que de modo lento, seu ápice na elaboração do que ficou conhecido como Revolução Industrial. Ao final do séc. XVIII, o uso de máquinas que intensificam a rapidez do trabalho humano, máquinas que acabarão por fornecer o conforto de uns em detrimento da dignidade de muitos outros, fará com que as cidades se modifiquem. Já no séc. XIX, a primeira fase do processo que a automação significa terá terminado e, tanto em Londres quanto em Paris, dar-se-á uma modificação considerável nas relações que o homem citadino mantém com o seu ambiente. Em nome de um progresso sem trégua, muitos espaços que serviam como moradia para vários habitantes das cidades cedem lugar para largas avenidas e *boulevares* onde lojas e locais de lazer se estabelecem. É óbvio que nem todos têm acesso a estes ambientes do mundo urbano; as cidades acabam por se setorizar e normas tácitas são estabelecidas, em outras palavras,

² Ver Flávio Kothe, *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986. p. 49

³ Ver Christophe Charle e Jacques Verger, *História das universidades* (trad.: Elcio Fernandes). São Paulo: Editora Unesp, 1995. p. 41 ss

existem formas de exclusão que indicam quem pode ou não freqüentar as lojas, os *boulevares* e as avenidas.

Enquanto todo esse movimento acontecia, as primeiras pesquisas em torno da flexibilidade e maleabilidade dos materiais se iniciavam. Na passagem do séc. XIX para o séc. XX as máquinas que originaram a primeira Revolução Industrial já haviam sido substituídas por outras que lhes eram superiores em desempenho devido ao petróleo, uma nova fonte de energia cujos derivados eram de larga aplicação. Um desses derivados, a gasolina, servia como combustível para um novo meio de transporte, o automóvel, então nas suas primeiras aparições. Este novo meio de transporte exigia, para seu perfeito desempenho, um material que apresentasse resistência e maleabilidade para o revestimento das rodas. É neste momento que um material empregado por aborígenes da Amazônia, o látex, mostra essas duas características. Esta goma elástica representará para o mercado nacional e internacional uma forma vantajosa para aquisição rápida de capital. Muitos braços são levados a trabalhar na extração desse material na esperança de lucro fácil que nunca se chegará a ver. Esses trabalhadores ficaram conhecidos como soldados da borracha e foram, na sua maioria, nordestinos que se deixavam iludir pelas possibilidades com que lhes acenavam os coronéis e as companhias inglesas que os contratavam.

É uma cidade situada na foz esquerda do rio Negro, Manaus, que acolherá todos estes trabalhadores nordestinos e ainda portugueses, árabes, ingleses, prostitutas francesas e polacas que chegarão eufóricos e esperançosos de, um dia, acumularem libras esterlinas e dólares.

Curiosamente, segundo a teogonia do povo Desâna⁴, Manaus é o lugar onde o homem foi criado. Ocorre um confronto de forças aqui: a modernização representada pela produção e consumo do látex e a memória ancestral, de histórias que, ainda hoje, são contadas na cidade, embora sem o impacto mítico que continham na sua origem.

⁴ Nação indígena do rio Negro cuja teogonia conta que o vale do Amazonas foi habitado pelos homens graças à intervenção de um animal sagrado, provavelmente uma serpente, que, tendo descido dos céus, viajou por toda aquela região. A cada parada que fazia, algo era criado. Assim, na décima terceira parada, o homem foi criado onde hoje se situa a cidade de Manaus.

Manaus, no início do século XIX, não passava de uma vila absolutamente ignorada pelo Império. Com o início do ciclo da borracha, a cidade passará por transformações absurdas para a compreensão dos nativos da região. Um plano de urbanização inicialmente traçado pelo governador Eduardo Ribeiro, morto em circunstâncias estranhas⁵, prevê para a cidade o perfil urbano de Paris. Constróem-se casas confortáveis para os coronéis e outras escuras e mal ventiladas para o resto da população, constrói-se o teatro Amazonas sob a orientação de engenheiros, arquitetos e artistas europeus, constróem-se cinemas e casas noturnas. Mas não se pode esquecer que, também neste gérmen de universo moderno, as normas tácitas são seguidas: nem todos são freqüentadores desses novos ambientes. Caboclos, índios, nordestinos e demais pobres tinham o seu lugar determinado nos arrabaldes da cidade que eram cortados por uma via férrea cujo trajeto levava estas pessoas dos arrabaldes ao mercado municipal, mas nunca ao centro da cidade, onde estavam os espaços de lazer.

A cidade que começava a experimentar um real processo de crescimento, sendo a primeira do Brasil a conhecer a iluminação por energia elétrica, para lá levada por companhias inglesas, será arrebatada por um grave desengano: a indústria automotiva que começava a se forjar necessitava de matéria-prima, mas precisava barateá-la também. Mudanças de *hévea brasiliensis* foram contrabandeadas para a Malásia cujo clima, muito semelhante ao da Amazônia, quente e úmido, era perfeito para uma produção planejada em alta escala. Esta virada no processo de exploração do látex leva por águas abaixo os sonhos de civilização, progresso e europeização de toda uma comunidade. Manaus começa a conhecer o declínio. Nos anos trinta a cidade não terá metade da população ativa que tivera no início do século; nos anos cinquenta, Manaus será uma cidade fantasma.

⁵ Ainda que não seja o iniciador dos projetos previstos para a urbanização de Manaus, Eduardo Ribeiro é seu maior idealizador e realizador. Visto por muitos dos seus inimigos como um arrivista e carreirista (era natural do Maranhão e chegou a Manaus como consultor para edificações no governo de Augusto Ximenes de Villeroy), Eduardo Ribeiro, durante o período em que governou, sofreu reveses: num primeiro momento, foi deposto por ser democrata e, depois, numa quartelada, o palácio do governo é cercado e bombardeado. Após esse acontecimento, não se sabe o destino do ex-governador, sabe-se apenas que foi encontrado morto no dia 14 de abril de 1900.

Ao longo da sua trajetória como lugar de oportunidades, Manaus foi guardando um manancial de acontecimentos, de histórias que passavam de boca em boca, das mais diversas figuras humanas que iam, pouco a pouco, se perdendo diante do abandono a que era relegada. Manaus era, naquele instante, tão ignorada quanto no período imperial, se é que não continua a sê-lo.

Preocupado em, inicialmente, fazer um registro poético da cultura oral da cidade de Manaus, o poeta Luís Bacellar escreve, em 1958, *Fruta de Barro*. Ao imaginário da cidade misturam-se reminiscências, imagens guardadas da infância do poeta e também vestígios da sua experiência na passagem pelas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. A leitura dos clássicos nos estudos feitos no colégio São Bento, em São Paulo, e, posteriormente, o contato com obras modernas as mais diversas imprimirá um aspecto mosaicista a este livro que, na sua primeira parte, lamenta a perda de um mundo original, a cidade de Manaus e, nas demais partes, dialoga com poetas os mais diversos como João Cabral de Melo Neto e Rainer Maria Rilke⁶. Mas é especialmente sobre o eixo da lembrança que *Fruta de Barro* se move e esta é uma lembrança amarga muitas vezes, misto de orgulho por uma classe da qual se fez parte e pasmo diante do desenraizamento a que o homem está condenado.

Não se pense, no entanto, que, pelas considerações tecidas até aqui, Manaus é vista como uma metrópole; isso não acontece. Manaus é "retratada" na sua ambiência mais suburbana, como a lembrar o que poderia ter sido e não foi, ou ainda, a distância a que está fadada, o subúrbio que é em relação ao resto do Brasil. A poesia que Bacellar extrai da cidade de Manaus é uma poesia que tange o subúrbio e a província, mas isso só se dá quando ignoramos por completo o papel desempenhado por essa cidade na história da economia deste país e, pior, quando ignoramos a história anônima dos que viam nela uma promessa de felicidade.

⁶ Para este trabalho, utilizo a primeira edição de *Fruta de Barro* que se divide nas seguintes partes: "Prólogo", "Livro I (ARROIO CLARO)" em que se inserem "Os sonetos de bolso", "Romanceiro suburbano" e "Os sonetos provincianos"; "Livro II (AVENA DO AGRO)" em que se inserem "Homenagem" e "Quatro Epístolas" que, sendo separado do conjunto de *Fruta de Barro*, viria a se denominar *Quatro movimentos*.

Os poemas essenciais para a compreensão do universo a que *Frauta de Barro* se reporta falam de um mundo em ruínas. Nesse mundo, cuja força simbólica está especialmente concentrada na imagem da casa paterna, pouca coisa é estável: os espelhos são desbotados, as casas são velhas corocas, os espaços de intimidade, quando mencionados, são o palco de assassinatos, de mortes. Vista de uma forma mais ampla, a casa é a cidade de Manaus cujas pedras das ruas são desgastadas, cujos espaços públicos como as praças e o mercado municipal são a ambiência de fantasmas.

Já desde o título, o primeiro livro de Bacellar se propõe uma sorte de arqueologia. Na palavra *frauta*, um arcaísmo, podemos perceber esse gosto por um passado já perdido, mas colado a isso está o significado da palavra: um instrumento musical do passado cuja música ecoa no presente. Esta poderia ser definida como uma das obsessões do poeta, a música. Todo *Frauta de Barro* está repleto de formas poéticas cujas origens se encontram na música: baladas, canções, fragmentos de odes compõem este livro no qual também é exercitado o soneto e alguns poucos poemas em forma livre.

Mas a música não vem facilmente para Bacellar. Os jogos aliterativos e os complexos esquemas rítmicos, presentes desde o "Prólogo", três sonetos compostos em redondilhas maiores, que abre este primeiro livro não são suficientes para estabelecer a melodia que o poeta persegue. Levado pelo sentimento de perda do lugar que um dia conheceu como lar, o poeta escreve baladas que compõem uma breve história do subúrbio de Manaus, mas estas baladas são sempre discursivas, produto de uma observação amarga que não deixa espaço para o *cantabile*. Esse tom discursivo é complementado pelos sonetos cujos versos decassílabos reafirmam uma solenidade dorida que perpassa toda a obra. Vejamos os procedimentos adotados pelo poeta a partir de

Balada das 13 casas

São 13 casas unidas,
são 13 casas nascidas
no mesmo lance de rua,
com as mesmas paredes-meias,
os mesmos oitões de taipa,
a mesma fachada nua

e as mesmas janelas tristes
de 13 casas na rua.

Unidas? Bem... desunidas
nos problemas dos que habitam
suas paredes estanques;
mas juntas, pelo beiral,
pelos caibros de itaúba,
pelas telhas de canal
de 13 casas na rua.

E as famílias que moravam
(ainda algumas demoram)
nos tempos de berimbau?
Lembro: *Cabelo-de-fogo*,
família *Boca medonha*,
a família *Macaxeira*
e a família *Bacurau*
das 13 casas da rua.

Das 13 só restam 11:
2 foram demolidas
pra dar lugar a um convento
de padres redentoristas
que, não contentes com isso,
de Tocos para Aparecida
mudaram o nome do bairro
das 13 casas da rua.

Numa delas eu vivi,
numa outra me criei,
e talvez venha a morrer;
quanto às outras, pelos donos
foram sendo reformadas,
gente próspera e "elegante"
como atestam as fachadas
das 13 casas da rua.

Apenas esta onde moro
de casa velha coroca
conservou a identidade:
ainda usa arandelas,
calhas, tabiques, escápulas,
com manias e pirraças
de quem "viveu" outra idade
das 13 casas da rua.

Senhora Dona Donana
(Anna Henriqueta da Cunha),
ex-dona do quarteirão
irmão no estilo e argamassa,
a vós dedico e consagro
esta balada sem graça
em memória das antigas

fachadas, já derrubadas,
das 13 casas da rua.

Este poema, incluso na segunda parte de *Frauta de Barro*, "Romanceiro suburbano", onde é cantado o folclore da cidade como também a sua decadência, faz um contraponto em relação ao conjunto em que se insere. Numa primeira visada, salta aos olhos a contenção que o poeta imprime à sua dicção, essa contenção aparece já na ausência da melopéia que tanto agrada Bacellar. Arrisco dizer que, neste caso, o poeta imprime um tom grave ao poema. Embora haja métrica, não há musicalidade. O assunto, o anúncio da derrubada de treze casas de uma rua, é tratado de forma desgraciosa, isto é, os recursos sonoros não são postos a serviço da construção do poema e tudo a respeito do que se fala é dito de modo seco e direto. Os versos de sete sílabas, que em outros poemas alcançam um efeito sonoro mais rebuscado, são quase marciais, distribuindo-se em estrofes regulares de oito versos. Um dos elementos que contribui para manter este tom marcial é a enumeração. Na primeira estrofe, por exemplo, percebe-se claramente este tom enumerativo pelo modo como os versos se distribuem: *São 13 casas unidas/são 13 casas nascidas/no mesmo lance de rua,/com as mesmas paredes-meias,/os mesmos oitões de taipa,/a mesma fachada nua,/e as mesmas janelas tristes/de 13 casas na rua*. A forma "martelada" de dispor os versos marca uma recorrência de caracterizações do objeto do poema, as casas, mas é quebrada no primeiro verso da segunda estrofe cuja pontuação, posta como reticências no interior do verso, nos força a uma pausa para indicar a intenção de reconsiderar o que se disse na primeira estrofe (*São 13 casas unidas*).

Ao mesmo tempo que estabelece uma constância rítmica, o tom enumerativo nos coloca em presença das casas da rua da Conceição, apresenta-as na sua arquitetura e nos põe mais ou menos situados no convívio e nas aspirações dos que as habitam ou habitaram (estrofes 2 e 3). A partir da quarta estrofe, na qual tomamos contato com o espaço em que se situam as casas e a rua, o bairro dos Tocos/Aparecida, passamos para um universo mais particularizado, o do próprio poeta que designa a casa em que viveu, para chegarmos, finalmente, ao envio ou dedicatória do poema à emblemática figura de Anna Henriqueta

da Cunha, a do(mi)na do quarteirão em que se situavam as casas da rua da Conceição. No envio, é usada a palavra consagrar, que significa confirmar, ao mesmo tempo que tornar sagrado, aqui, ambos os significados se cruzam, fechando na figura e nome de Dona Anna Henriqueta da Cunha todo o casario em vias de ruína completa da rua da Conceição.

E por que balada? Se lembramos que a balada é uma forma poética que, participando da esfera lírica, faz uma narração épica, não diremos, num primeiro momento, que estamos diante de um exemplo típico deste gênero. Mas o que confere então valor à escolha feita? Numa primeira visada percebemos a expressão lírica posta na primeira pessoa (*Numa delas eu vivi*), o que nos situa no ambiente da lírica e, por outro lado, o tom enumerativo é o que serve para a narração do destino das 13 casas. Além disso, a volta representada no último verso de cada estrofe se constitui um estribilho, recurso comum à expressão popular e recorrente nos poemas narrativos⁷.

Ao final de cada estrofe, repete-se o verso *de 13 casas na/da rua* que volta ao assunto proposto na primeira. Neste verso, o autor usa o numeral posto como algarismo, o que não quebra a regularidade do verso, mas qual o motivo desta atitude? Uma possibilidade é a leitura simbólica do número como indicador de estabilidade⁸. Esta possibilidade de leitura irá se confirmar na quarta estrofe quando o treze é colocado ao lado do onze, ou seja, quando o equilíbrio é interrompido. Esta quebra do equilíbrio é outra das explicações para a falta de graciosidade nesta balada, afinal uma des-graça se abate sobre este microcosmo que é a rua. Lembremos do significado de *graça*: inicialmente podemos nos referir às deusas que tinham por atributo agradar aos homens; já no mundo cristão, a palavra designa o estado de bem aventurança que os homens recebem de Deus ou dos seus semelhantes quando são por eles favorecidos. Caberia ainda lembrar

⁷ Fornecendo uma alternativa à compreensão que Wolfgang Kayser tem desta questão, Käte Hamburger esclarece que "onde houver função narrativa em ação, não estaremos confrontando um fenômeno lírico. Por outro lado, a forma poética neutraliza por sua vez o fenômeno épico ficcional". In: *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

⁸ Símbolo da morte e do renascimento, este número designa mudança e retomada após o final. Pode ser indicador de adversidade também. Já o onze é indicador de transição, excesso, perigo. Número do conflito e do martírio, tem caráter infernal por expor a desmedida (excesso sobre o número da perfeição, dez). É também uma representação da antítese por ser 1 + 1. Conferir Jean Eduardo Cirlot, *Dicionário de símbolos* (trad.: Rubens Eduardo Ferreira Frias). São Paulo: Moraes, 1984.

o sentido de beleza, elegância e atrativo formal que esta palavra contém. No poema, não se deseja, a julgar pelo tom escolhido, agradar a nada nem a ninguém, da mesma forma, não há bem aventura nem atrativo formal já que as casas serão destruídas ou foram modificadas na sua estrutura original.

As casas que compõem o ambiente participam, por meio de sua identidade física, de um mesmo processo e guardam a história dos seus moradores na arquitetura que têm. A modificação sofrida pela maioria das casas (estrofe 5) é indicadora não só da passagem do tempo mas também de uma adaptação desse espaço a outras necessidades e interesses. É bom lembrar que os padres redentoristas modificaram o nome do bairro em que a rua está situada, assim como seus habitantes tornaram-se "elegantes". Não são dadas maiores informações além destas e fica no ar o sabor do inconformismo mesclado ao sentimento de perda.

Mas uma das casas permanece intacta e é exatamente a casa do poeta. Aqui nomeia-se um espaço e uma identificação com este espaço. A casa onde mora ainda conserva a identidade de um outro tempo. Na estrofe seis, onde esta menção aparece, encontraremos um léxico que nos situa num espaço, a casa, que já não tem liames com o que a cerca. É uma casa que "usa arandelas, calhas, tabiques e escápulas", que permanece fiel à sua arquitetura enquanto as outras se modificaram. Da mesma forma, o poeta permanece fiel aos princípios que regem sua dicção; para relatar a *destruição* a que as casas estão condenadas *constrói* uma balada.

Em relação a outros poemas que estão inclusos na mesma seqüência, "Romanceiro suburbano", "balada das 13 casas" tem uma característica especial: coloca o homem como um morador, como um agente da cidade. Na "Balada da rua da Conceição", por sua vez, toda a história daquele espaço urbano está posto numa conversa entre árvores que traça um painel de sua história. Além das árvores, o sujeito poético convida o leitor a ver o desconsolo da paisagem em que a rua da Conceição se tornou, mas aquele não age como um morador, e sim como um mestre de cerimônias ou um cicerone. Isto não se dá na "Balada das 13 casas" na qual o poeta é também um agente do espaço urbano, assim como

os moradores que permanecem nas antigas casas. Em outras palavras, a cidade é vista como um espaço habitado, onde há, de fato, pessoas, embora em grande parte postas no âmbito da lembrança. São famílias que carregam a mais estranha nomenclatura, epítetos que as designavam não nos seus nomes próprios, mas como entre si se tratavam. No envio, aparece a última nomeação, Anna Henriqueta da Cunha, a ex-dona do quarteirão em que se situam as treze casas. Esta mulher é tratada por Dona, tratamento de origem medieval que nas canções designava a *domina*, isto é, uma mulher detentora de bens e posta num patamar socialmente acima do poeta. Mas Dona Anna Henriqueta já não é a dona do quarteirão, já não pode decidir sobre o destino desse espaço. Ocorre aqui uma nostalgia aristocrática, é o mundo de uma classe em ruínas que também desaparece junto com as casas. O nome da *domina* parece indicar isso.

Uma outra característica no conjunto de poemas do qual esta balada faz parte é o fato de que todos tratam do mundo suburbano. Estranha oposição é esta, de um lado o mundo de uma aristocracia se desintegra e, de outro, é o mundo dos arrabaldes de uma cidade que serve de assunto para um poeta aristocrático. Não são os grandes monumentos que tomam lugar nesta poesia. Não são os prédios imponentes em que funcionaram as companhias inglesas ou os monumentos construídos durante o governo de Eduardo Ribeiro, que pretendia dar uma feição européia à cidade, mas sim as casas construídas lado a lado, os núcleos da habitação familiar.

Sem essa noção de familiaridade, isto é, do conhecimento e proximidade com uma paisagem específica, não seria possível compor o painel de imagens e figuras que se presentificam na obra. Ao falar das treze casas, o poeta recria a figura de seus moradores e a estrutura de cada uma delas. Muito provavelmente, os epítetos que designam as famílias são formas de tratamento pouco elogiosas. A palavra *berimbau* designa desordem neste caso e, sendo assim, pode indicar desavenças e diferenças entre estas famílias, daí a nomeação estranha: *Cabelo-de-Fogo* designa o ruivo, cor incomum para aquela região; *Boca-Medonha* designa o hábito da maledicência; *Macaxeira* designa a coloração muito

branca desta raiz e, por extensão, um tipo de pele e, finalmente, *Bacurau* designa um pássaro em cujas características não está a beleza.

Apesar de os epítetos denunciarem animosidade entre as famílias, esta animosidade cai por terra quando posta poeticamente no nível da lembrança. Quando, no poema, os epítetos aparecem, já estão desvestidos daquela diferença que estas famílias poderiam ter umas em relação às outras. A segunda estrofe traz um trocadilho cuja origem está na primeira: *Unidas? Bem... desunidas/ nos problemas dos que habitam/suas paredes estanques;/mas juntas, pelo beiral,/pelos caibros de itaúba,/pelas telhas de canal/de 13 casas na rua*. A casa não é apenas o espaço físico mas as famílias propriamente ditas. A estrofe funciona como uma espécie de retificação à primeira quando se diz *São 13 casas unidas...* Mas, às diferenças e problemas que essas famílias possam ter, sobreleva uma outra ordem de coisas: o espaço social e urbano que suas casas, iguais em material e aparência, compõem. Esse espaço de equilíbrio é desfeito pela intervenção dos padres redentoristas e pelo desejo de mudança que as famílias têm. Daí a paisagem se transforma representando a mudança dos homens no ambiente que ocupam.

Embora não expresse a sua angústia de modo direto, o poeta deseja a permanência daquele ambiente primeiro que reporta ao estado de equilíbrio de todo um grupo social. Já que o retorno daquele equilíbrio não é possível, o poeta rememora-o e, por meio desse exercício de memória, atualiza o já vivido apesar de estar diante dessa experiência a realidade da ruína. A atualização mítica é uma forma de compreender poeticamente tal atitude. Na *Teogonia*, são narrados todos os períodos vividos pela humanidade, mas o lugar de quem narra, o lugar de onde se fala, já é a idade do ferro, ou seja, o período em que o homem trabalha arduamente e percebe, saudoso, o quanto já teve de bem aventura e graça.

Na poesia brasileira, é longa a tradição de poetas que, pela atitude idealizadora ou pela lembrança mais amarga, restauram na lembrança o mundo perdido. Para estabelecer uma ordem no contexto em que o poema em estudo é trabalhado, faz-se conveniente reportar-me ao poema que abre o "Romanceiro suburbano". Trata-se de outra balada, a

"Balada da rua da Conceição", na qual se trabalha o mesmo motivo, a destruição de uma série de casas. Nesta balada, toda a história da rua é narrada por árvores que são denominadas, à margem do texto, de *casimirianas*. Sabemos que Casimiro de Abreu é o poeta que, descontadas as obsessões formais em que caiu, traz para o interior da poesia brasileira a saudade como um motivo particularizado na infância, nos espaços de intimidade. Ao contrário de outros românticos, como Gonçalves Dias, que trabalham o motivo da saudade simbolicamente (a palmeira, o sabiá, etc.), Casimiro de Abreu volta-se para a imagem da mangueira, da casa, da intimidade, do espaço reduzido no qual o sujeito se movimenta na infância e juventude⁹. Além da mudança de tom, é visível na sua poesia o manuseio perfeito da forma, o qual não deve ser desprezado se levamos em conta que o Romantismo lega uma dicção poética para os que viriam depois dele.

Poderíamos ir mais além, e apontar em poetas lidos por Bacellar, tal como os simbolistas portugueses, o mesmo apego à memória colocada como restauradora de uma ambiência ou situação, uma memória motivada pela saudade, é claro. Na tríade simbolista lusitana, Eugênio de Castro, Antônio Nobre e Camilo Pessanha teremos este motivo trabalhado da forma mais variada, porém sempre relacionada à perda de um mundo/situação de origem. Este seria seu ponto axial.

No poema mais conhecido de Eugênio de Castro, "Oaristos", fala-se de um tempo indeterminado no qual teve lugar o idílio amoroso. Em Antônio Nobre, o signo mofino da desdita repousa sobre a infância rememorada na figura do pai e da mãe a qual, um dia, sem motivos aparentes, simplesmente partiu. E em Camilo Pessanha, o mais cerebral dos simbolistas portugueses, encontraremos o estranho soneto iniciado pelo verso "Quem

⁹ Na sua *História concisa da literatura brasileira*, Alfredo Bosi é contundente quanto ao papel da lírica casimiriana no conjunto da poesia brasileira: "em tudo Casimiro é menor. E sendo-o coerentemente, os seus versos agradaram, e creio que ainda possam agradar aos que pedem pouco à literatura: um ritmo cantante, uma expressão fácil, uma palavra brejeira". Esta assertiva se deve a uma *descida de tom* que a lírica de Casimiro representa. Por outro lado, ainda que reconheça esse tom menor em que a poesia casimiriana se debruça, Antônio Cândido vai mais longe ao apontar nela uma realização mais plena do conteúdo romântico se a comparamos a ânsia angustiada de Álvares de Azevedo e a paisagem imaginada por Gonçalves Dias. E o amor, embora sonso e de uma conduta estudada, é pleno em Casimiro, tem um movimento que, de fato, encobre uma volúpia latente. Ver *Formação da literatura brasileira*, vol. 2, p 200.

rasgou, quem poluiu..." no qual o mundo original é "encontrado" em absoluta ruína: lençóis de linho rasgados e poluídos, flores arrancadas e quebradas, o vinho derrubado sobre uma mesa desfeita. É difícil uma comparação destas expressões poéticas com a poesia de Bacellar. Minha intenção é organizar uma linha de tradição na qual a obra do poeta também possa ser encadeada. Muito do ritmo e da métrica dos três poetas está presentificado na poesia de Bacellar por meio do jogo aliterativo, do jogo de palavras, da formulação, às vezes obscura, de uma sentença, de um objeto representado poeticamente.

Mais modernamente encontraremos uma outra expressão poética desse mesmo motivo. Se nos detivermos no poema "profundamente", de Manuel Bandeira, veremos a intimidade infantil restaurada e situada num universo de alegria e bem estar e, assim como na "balada das 13 casas", lembram-se as pessoas que habitavam tal espaço, lembram-se as festividades e, posteriormente, através da morte metaforizada em sono profundo, a morte desse espaço e dos que dele faziam parte.

Aprendemos a ler melhor Manuel Bandeira por meio da leitura que dele faz Davi Arrigucci Júnior no seu *Humildade, paixão e morte*¹⁰. De fato, a leitura detida por ele feita revela encadeamentos inicialmente pouco determináveis. Refiro-me, por exemplo, ao clichê do *Ubi sunt?* cuja história é narrada sendo estudada a sua ocorrência na lírica bandeiriana. É com base nas teorias exploradas por Davi Arrigucci que, neste momento, irei me aventurar na compreensão da poesia bacellariana.

O clichê do *Ubi sunt?* é usado por Bacellar já na epígrafe escolhida para abrir *Frauta de barro*. Antes do prólogo, pode-se ler a citação retirada a Villon *Où sont?* que remonta à bíblia "e teria sido provavelmente divulgada por Boécio"¹¹. É esta experiência da perda que orienta os poemas em romanceiro suburbano. No entanto, ao contrário do acontecimento que tem lugar na poesia de Bandeira, isto é, o pasmo diante da perda, da morte e da ausência, na poesia de Bacellar estes três elementos ainda estão em processo e de certo modo, podemos falar de uma morte anunciada. Perceba-se que, na balada em

¹⁰ David Arrigucci Júnior, *Humildade, Paixão e Morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹¹ Idem, p. 217.

análise, a destruição e perda propriamente ditas ainda não se deram; na verdade ocorre uma descaracterização do ambiente: o nome do bairro foi modificado, as fachadas foram modificadas, a maior parte da vizinhança desapareceu ou "demora" nas antigas casas. Tudo isto é a preparação para o golpe maior do olvido representado na morte.

Este procedimento que se caracteriza pela anunciação da perda, está melhor evidenciado na "Balada da rua da Conceição" na qual encontramos os versos iniciais que dizem "vão derrubar vinte casas/ na rua da Conceição". Embora não seja tão evidente o procedimento na "Balada das 13 casas", outros indícios da morte anunciada se fazem sentir. A balada é consagrada à do(mi)na do quarteirão, mas em memória das fachadas, já derrubadas, das 13 casas. Esta é, pois, uma dedicatória *in memoriam*.

É necessária a intimidade com um ambiente e com seus moradores para que se possa falar sobre eles com conhecimento de causa e isto se dá na poesia bacellariana. Mas a noção de proximidade e de intimidade vai mais além, designa, em tal poesia, raros momentos de cuidadosa exteriorização de uma persona que expressa o estado de angústia em que o universo em derredor está mergulhado. Para melhor compreender esta exteriorização e os comprometimentos e complementaridades que traz, passemos à leitura de um dos noturnos municipais, o "Noturno do bairro dos Tocos".

Noturno do bairro dos Tocos

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

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

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

**nomes de becos*

nas crinas tristes, no anguloso flanco:
memória e angústia fundem-se num branco
cavalo manco numa rua torta.

Para começarmos a leitura são necessários alguns esclarecimentos, alguns procedimentos de aproximação. Começemos pela titulação: a nomeação *noturno* não se deve unicamente ao aproveitamento da noite como ambiência para este soneto. Noturno é um gênero musical especialmente escrito para piano e marcado pela melancolia. No dicionário de música da Zahar editores, com editoria de Luis Paulo Horta, poderemos encontrar ainda a seguinte definição: “composição curta, sugerindo a calma das horas da noite. No século XVIII, o termo era aplicado a obras curtas no estilo de serenata, como na *Serenata noturna* de Mozart. No séc. XIX, começando com os *18 Noturnos* para piano de John Field, o noturno tornou-se uma forma de salão, na qual os aspectos líricos da escrita vocal italiana foram transferidos para o teclado. Chopin ampliou o âmbito do noturno com 21 exemplos que expressam uma gama muito mais vasta de estados de espírito (...)”. O sentido de noturno que persigo é um débito para com Chopin, ou seja, para com a melancolia forjada no século XIX, mas que tem suas origens no espírito imensamente complexo da música do séc. XVIII, haja vista o exemplo dado com Mozart.

Diferentemente do tom enumerativo da "Balada das 13 casas", este soneto está posto numa outra inflexão. A nomeação passa a ser imensamente elucidativa aqui. Ainda na condição de um cicerone, o poeta nos oferta a paisagem noturna de uma rua iluminada pelo luar, o ambiente noturno e a forma musical é o que determinam a nomeação não apenas deste soneto mas dos outros dois que com ele compõem os "Três noturnos municipais". É a noite que predomina no "Noturno da Praça da Saudade" no qual os fantasmas fazem festa numa praça que, um dia, foi cemitério; e é também a noite que predomina no "noturno da rampa do mercado" no qual, à luz das barcaças atracadas nos fundos do mercado municipal de Manaus, o movimento das águas recria um cântico de mortos. Assim, o conjunto dos sonetos, unidos pela ambiência noturna e também pela representação de três aspectos diferenciados da cidade (a praça, a rua e a rampa do mercado municipal) nos oferece uma visão mais ampla do espaço urbano, já que não estamos apenas diante das 13 casas ou da paisagem da rua da Conceição. Um ponto relevante é a presença da água no "Noturno da rampa do mercado". Embora voltado para

a paisagem amazônica, Bacellar não costuma explorar o veio fácil dos rios, dos barcos de pesca, do mito dos povos indígenas. Pelo contrário, sua poesia está centrada na representação do espaço (sub)urbano em *Frauta de Barro*.

Mas, neste conjunto de sonetos, a água tem um lugar especial pois revela uma condição comum ao homem da Amazônia: o contato com a água, se por um lado é promessa de obtenção do alimento e caminho natural, por outro, é a possibilidade de encontro com a morte, daí os versos *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 água é banhada pelo noturno, logo dois símbolos se fundem indicando a morte: a noite e a água.

Ao contrário da estrutura esperada em um soneto, neste que se analisa, os períodos estão articulados independentemente da estrofação, isto é, por meio do recurso do encavalamento é que se estabelece a relação entre versos e estrofes. Embora se possa determinar quatro períodos que sintaticamente estruturam o soneto (1º de Há tanta...até gasta; 2º de E agora...até infância; 3º de Madurando...até O-Pau-Não-Cessa; 4º de Impuro...até rua torta), os períodos estão, como já disse, em condição de independência da estrofe, assim, a proposição que é dada na primeira estrofe, e tem seu desenvolvimento iniciado também nela, só se concluirá na metade da segunda estrofe. O terceiro período (madurando...O-Pau-Não-Cessa) apresenta uma estranheza: iniciando-se por uma forma reduzida não indica claramente que relação há entre ele e os demais períodos. Como a relação que se estabelece entre os períodos é, na maior parte, por adição (à exceção dos versos 3 e 8 em que aparecem subordinadas adjetivas) conclui-se que o período também é composto por coordenação. Esta forma de relacionar a estrutura sintática do poema parece apontar para uma gama de impressões e sensações que se põem lado a lado, avolumando a angústia presente desde o primeiro verso. Prevalece a coordenação que põe sensações e impressões lado a lado. Todas elas se equivalem sob a nomeação de angústia, pranto e tédio. Contudo tais noções não se estabelecem de forma imediata, faz-se necessária a leitura atenta do poema, de preferência em voz alta, para que surja a relação

sintática entre os períodos e, posteriormente, a relação de sentido que pouco a pouco vai se formando.

Ocorre uma linha lógica de aparecimento de imagens, Bacellar não é poeta que desestrutura a forma clássica desestruturando ou desfigurando o serial imagético. A primeira oração do poema indica que direção será tomada (Há tanta angústia antiga em cada prédio!/Em cada pedra nua e gasta...). Esta constatação é que norteia o que vem a seguir, tomando a angústia como ponto nevrálgico na organização do discurso. No segundo período surgirá a criação poética como "remédio" para "os sonhos frustrados em cada hora da ingaia infância". No terceiro período composto, o tédio, herança que a lírica provençal nos deixou, madura sob a força de uma solidão inquieta e presente em toda a ambiência que se manifesta, ao fim do período, nos nomes dos becos. O quarto e último período composto se resolve como síntese do poema e explicação para a declaração inicial: volta a angústia, agora acrescida da memória, fundidas na errática imagem de "um branco cavalo manco numa rua torta", ambos, o animal e a rua, banhados pelo palor da lua.

O "Noturno do Bairro dos Tocos" é aquele que designa a rua e sua paisagem. Nele, são os prédios, as calçadas, as raízes das árvores que se presentificam, tudo isso envelopado pela memória e pela angústia. O verso decassílabo nos distancia, formalmente falando, da inflexão marcada pela enumeração e da expressão popular representada nos versos de sete sílabas da balada. Por conclusão, o tom aqui é outro. A mudança no metro significa a mudança para um registro mais solene. Diferentemente da balada, no soneto peja a nostalgia, a melancolia e a saudade; nele, os signos negativos mostram-se mais nítidos, recebem um nome.

Partindo desta nomeação que os signos negativos recebem, vejamos os versos cinco e seis, nos quais a infância surge como ingaia (infeliz). Ocorre uma antítese de largo espectro aqui. No prólogo de *Frauta de Barro*, três sonetos em versos de sete sílabas, fala-se de uma outra infância, mais feliz, porque é nela que se dá o encontro com a poesia. Em entrevista concedida em 25/01/97, Bacellar rememora esta passagem da sua infância

quando na casa do avô, mexendo num saco de aniagem revestido de borracha natural, material usado pelos seringueiros para guardarem alimentos e objetos pessoais, encontrou um objeto estranho, uma flauta, ou fragmento de flauta feita de barro. O acontecimento serve de inspiração ao prólogo no qual se diz: "*Em menino achei um dia/ bem no fundo de um surrão/ um frio tubo de argila/ e fui feliz desde então*". A passagem está em franca oposição com aquela outra mencionada no "Noturno do Bairro dos Tocos", a ingaia infância. Usando uma palavra empregada por Bachelard na sua *Poética do espaço*, não há topofilia¹² na infância representada nesta poesia. Apenas a poesia vem como remédio para frustração dos sonhos contidos na infância.

Essa frustração, que bem pode ser representada na já nomeada angústia, significa o que exatamente? Como não se dá, neste poema, apesar de estarmos situados numa ambiência original, nenhum traço de biografismo (a perda do mundo original é uma experiência humanamente universal) não se podem nomear as causas de tamanha frustração. Mas por meio do que Kierkegaard nos ensina no seu *O conceito de angústia* sabemos que a angústia nasce da perda da inocência e com a perda da inocência saímos de um estado de ignorância. Nesse sentido, é importante a perda da inocência porque a partir daí alcança-se a liberdade. O sujeito poético vive, ao constatar a angústia presente "em cada prédio, em cada pedra nua e gasta", a consciência da inocência perdida e enfrenta a impossibilidade de fazer escolhas sonhadas na (ingaia) infância. A possibilidade que lhe resta é a expressão do tédio diante da decadência e da ausência de alternativas. Aqui, a restauração do mundo original se mostra, ainda que por via indireta, totalmente impossível. Por essa inviabilidade de restauração, o eu lírico volta-se para a realização do seu discurso, em que não comunica exatamente o lamento do mundo perdido, mas o mundo que se perde. Para o poeta, esta ação é criação poética e procedimento poético: a matéria de que se vale é o depauperamento em processo. Quando falo em depauperamento em processo, estou fazendo referência ao modo como o poeta presentifica os símbolos da angústia: a cidade vai se descortinando aos olhos do leitor, que é convidado a visitá-la, a andar pelas suas ruas já sem o viço das construções da *belle*

¹² Gaston Bachelard, *A poética do espaço* (trad.: Antônio de Pádua Danesi). São Paulo: Martins Fontes.

epoque, feitas para abrigar os sonhos dos seus construtores. O centro da perda da inocência está, historicamente, posto aí nesse reconhecimento de um espaço degradado porque o sujeito desta situação sabe que não pode ignorar o fado a que a cidade está condenada. No conjunto arquitetônico composto por casas conjugadas, nas praças, nas ruas calçadas com paralelepípedos e marginadas por pedra sabão, nas estruturas de ferro batido da rampa do mercado está estampada a realização fugidia de toda uma cidade, ou antes a sua irrealização, pois todo este conjunto arquitetônico é ruína. Seja talvez por isso que, em vez de o cicerone, quem fala no "Noturno da praça da saudade" são os fantasmas, assim como são os mortos que falam no "Noturno da rampa do mercado". Aos vivos, às órfãs, cabe apenas o choro. O lugar do sujeito poético, o de cicerone, nestes três sonetos, fica mais evidente quando, pensando no conjunto dos sonetos, vemo-lo posto numa atitude solitária entre os outros dois noturnos, pois o "Noturno do bairro dos Tocos" é o segundo do conjunto. Esta solidão, este vagar é, talvez, o vagar de mais um dos fantasmas, um daqueles que, como alguns moradores das 13 casas, ainda demora antes que a destruição absoluta se dê. É por isso que não temos fantasmas neste noturno: quando o sujeito poético se enuncia, ele já é um dos espectros que vagam pelas praças, ruas e mercados da cidade arrastando junto consigo a melodia dançada por outros fantasmas no "Noturno da praça da saudade" ou o cântico dos mortos no "Noturno da rampa do mercado".

Na última estrofe do soneto, figura aquilo que os parnasianos, sem estarem de todo enganados nas suas denominações, chamavam de chave de ouro. É importante frisar, quanto à estrutura sintática, que esta chave de ouro começa a se forjar na penúltima estrofe. Não há nada de bombástico ou de excessivamente rebuscado na conclusão do soneto, pelo contrário, é uma imagem desoladora e de abandono a que toma lugar. Os dois últimos versos dizem: *memória e angústia fundem-se num branco/cavalo manco numa rua torta*. Sobre a angústia, já comentamos no que ela tem de perda da inocência que impele o sujeito a tomar conhecimento das suas possibilidades, da sua liberdade. Mas como apreender esta *memória*?

Uma possibilidade de abordagem é nos valermos da teoria bergsoniana sobre a memória. Para este filósofo, o ser se apresenta como fluxo temporal, como devir, contrariamente às teorias filosóficas tradicionais que o querem estático. Seria necessário reconsiderar, pois, o papel da percepção na maneira como o sujeito apreende o real para que compreendêssemos a maneira pela qual o fluxo temporal, que é devir, pode se manifestar. No nosso caso, interessa em especial a apreensão que o artista faz do real.

A apreensão do real para o artista se dá de maneira diferenciada da dos demais indivíduos. Enquanto para a maioria selecionar, por meio do esforço da percepção, o que ficará retido na memória constitui uma tarefa e uma tensão constante, para o artista, a percepção é um relaxamento em direção ao real. Dessa forma mais relaxada de perceber o real decorre também uma apreensão mais ampla e vertical deste mesmo real, ou seja, o artista percebe o mundo circundante de modo diferenciado e dá a conhecer esta forma de percepção como arte¹³. Mas a linguagem usada pelo artista, no nosso caso a palavra escrita, está a serviço do mundo prático e, portanto, se mostra deslizante e, muitas vezes, ingrata para o trabalho literário, eis porque o trabalho com a palavra é um trabalho agônico.

Digamos que a percepção que o artista faz do real, embora mais vertical e ampla, seja também seletiva. O que nos é dado diferencia-se do ordinário das imagens que nos cercam porque é produto de uma percepção seletiva diferenciada, mas também imaginativa porque ao seu lado, ou antes, contida nessa percepção, está a imaginação que também trabalha no sentido de apreensão e recriação. No que diz respeito à poesia, este trabalho é de elaboração bastante complexa uma vez que é a palavra e sua combinação com o metro, com o ritmo, com a forma de expressão escolhida, enfim, que dará personalidade ao fazer poético. A forma como estes elementos serão combinados diz respeito à imaginação e ao modo pelo qual a memória será acionada pelo artista em meio aquilo que ele percebeu e selecionou. No caso da poesia de Bacellar, existem outros pontos a serem considerados em relação a esta seleção e combinação. A memória tem

outras formas de manifestação, como, por exemplo, os monumentos e os documentos. A poesia de Bacellar é documento e monumento.

Para esta linha de interpretação, utilizo o ensaio de Jacques Le Goff, "Memória", incluso em *História e Memória*. Fazendo um painel bastante amplo que se estende da Antigüidade aos dias atuais, Le Goff toma como ponto central do seu ensaio a memória coletiva representada "tal como ela surge nas ciências humanas (fundamentalmente na história e na antropologia)". A apreensão da memória, do modo como se apresenta, depende de um conjunto de elementos (os monumentos, os documentos, a retórica) que formam a série imagética da memória social.

Ao se deter sobre os povos da Antigüidade, quando a memória oral e a memória escrita ainda são quase inseparáveis, pois o conhecimento técnico, as genealogias e a história dos povos são, em grande parte, conservadas na oralidade, Le Goff observa como o fenômeno da escrita está conectado ao aparecimento das cidades. Nas cidades, os reis fazem registrar seus feitos por meio dos obeliscos e das estelas, colunas (monólitos) que contêm inscrições. Além desse recurso ainda há listagens e arquivos destinados a uma acumulação de informações e conhecimento.

Dos povos da Antigüidade, são os gregos que melhor organizam essa forma de conhecimento representado na escrita enquanto memória. Como precedentes a esta manifestação, o autor destaca uma instituição e um texto. A instituição é o *mnemon*, "uma pessoa que guarda a lembrança do passado em vista de uma decisão da justiça. Pode ser (ainda) uma pessoa cujo papel de *memória* está limitado a uma operação ocasional (...). O *mnemon* é o servidor de um herói que o acompanha sem cessar para lhe lembrar uma ordem divina cujo esquecimento traria a morte. Os *mnemons* são usados pelas cidades como magistrados encarregados de conservar na sua memória o que é útil em matéria

¹³ Ver Adauto Novaes (org.), *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras/ Sec. Municipal de Cultura de São Paulo, 1992. pp. 141-154.

religiosa (...) e jurídica. Com o desenvolvimento da escrita estas *memórias vivas* transformam-se em arquivistas"¹⁴ .

Já o texto a que o ensaísta se reporta é o *Fedro* de Platão. Nesse texto, falando por meio de Sócrates, Platão narra o mito do deus egípcio Thot e observa como a invenção da escrita por esse deus significa uma forma de esquecimento já que aqueles que aprendem este conhecimento, a escrita, passam a confiar nela deixando assim de exercitar a memória propriamente dita.

Curiosamente, é por meio da escrita que se conservam na memória a filosofia e outras formas de expressão, como a poesia. Na Grécia arcaica, a memória tinha uma importância tão grande que alcançou a esfera mítica. Mnemosine era a deusa da memória e da poesia lírica, mãe das musas patrocinadoras das artes, frutos das suas nove noites de amor com Zeus. Ela tinha por atribuição lembrar "aos homens a recordação dos heróis e seus altos feitos". "O poeta é pois um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. É a testemunha inspirada dos tempos antigos, da idade heróica, e, por isso, da idade das origens"¹⁵ .

Este domínio sobre a memória garante ao poeta um lugar entre os mestres da verdade, pois é ele quem mostra aos homens aquilo que Mnemosine lhe revela. Neste nível memória e poesia se equivalem. Mas a poesia ganhará um espaço cada vez mais reservado fazendo de si mesma uma matéria para iniciados, um campo esotérico.

Contudo, um poeta chamado Simônides dará a memória um caráter totalmente laico pois prevê para o exercício da memória "a lembrança das imagens e o recurso a uma organização, uma ordem, essencial para uma boa memória". A partir desse procedimento de Simônides elaborar-se-ão métodos para memorização e manuais de retórica dos quais só se tem notícia através dos comentários dos autores latinos. As mnemotécnicas passarão

¹⁴ Jacques Le Goff, "Memória", In: *História e Memória* (trad.: Bernardo Leitão e Irene Ferreira). Campinas: editora da Unicamp, 1994. p. 437

¹⁵ Idem, p. 438.

para a Idade Média, serão incorporadas pela escolástica e, em muitos casos, como no de Giordano Bruno, terão a já referida dimensão mágica e esotérica.

Na poesia de Luís Bacellar, é possível reconhecer o volume de possibilidades que a memória contém. Como poeta, ele busca recriar, ou ficcionalizar, a história da Manaus por ele conhecida. Para esta recriação, arrasta, por meio da palavra, todo um cortejo de figuras hoje invisíveis historicamente, mas presentificadas por meio da ficcionalização: as lavadeiras do bairro de Educandos, a menina deflorada, morta e santificada pela fé popular, Santa Etelvina, e os moradores do bairro dos Tocos. Mas não só estas figuras emergem do esquecimento, dele também saem os prédios, as casas, a rampa do mercado, as ruas de pedras nuas e gastas, as raízes das árvores da cidade de Manaus.

O poeta é, neste caso, o guardião da memória, o *mnemon* e o adivinho com olhos voltados para o passado; também é ele que faz um recenseamento poético da arquitetura de Manaus, revelando no vazio dos prédios em abandono a angústia: com a perda na crença de um inesgotável bem estar que deveria advir com o período áureo de extração da borracha, dá-se também a perda da inocência. Agora, a cidade que abrigou o sonho de muitos, é o depositário de ilusões desfeitas, simbolizadas nas imagens das casa em ruínas, da cidade em ruínas, da cidade fantasma.

A recriação formal é um produto da memória e se enraíza historicamente nos tratados de retórica, na herança que a poesia do período medieval nos deixa, mas também na tradição das formas fixas legadas pela Renascença. Daí nos chega o soneto, explorado com versos de sete e de dez sílabas, ou seja, num amálgama do popular e do erudito que o poeta intenta conciliar.

A obsessão por essa arquitetura da memória irá levar Bacellar a trazer para a sua poesia uma representação dos objetos. Deve-se entender objetos de forma bastante larga: a cidade, seus monumentos e seus habitantes, mas também aqueles que estão ocupando o lugar da vida comum. São estes objetos a caneta, o lápis, o cigarro, o isqueiro etc. Tudo aquilo que participa do cotidiano, mas que o olhar do poeta revela de outro modo, como

adivinho que é. Objeto também é a poesia, mas objeto posto num outro patamar no qual a palavra já se basta a si mesma. É isto que veremos a seguir.

O objeto do poema e o poema como objeto

SONETO DO ISQUEIRO

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

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

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

como um gnomo do ar
baila a pétala de lume
bem na ponta do pavio.

O "Soneto do isqueiro" aparece num conjunto anterior ao do "Noturno do bairro dos Tocos"; na verdade, está no início de *Frauta de barro*, logo após o "Prólogo" e "O poeta veste-se". Na primeira edição, está incluso no que Bacellar denominou de "Arroio claro", ou seja, a parte de *Frauta de barro* em que se canta a memória de Manaus no que ela tem de celebração, enquanto discreta alegria mas também no que ela tem de morte, cujo exemplo pode ser dado pelos dois primeiros poemas mostrados nesta análise.

Diferentemente do "Noturno do bairro dos Tocos", o poema, embora posto numa forma fixa, explora um metro popular, a redondilha maior, e um tema de circunstância: um objeto do cotidiano, o isqueiro. As estrofes são regulares pelo metro dos versos e pela sintaxe, pois cada uma encerra um enunciado completo, embora cada um dos enunciados só faça sentido em relação ao que lhe precede. As rimas combinam-se entre ricas, esdrúxulas e pobres.

A forma vai na contramão dos modelos que orientaram em grande parte o modernismo brasileiro, assim como nos dois poemas anteriores, mas vai além, uma vez que se aproveita dessa incorporação do cotidiano por meio de uma linguagem culta. Neste caso, é um tanto difícil não lembrar do deboche oswaldiano para com a redondilha, que posteriormente seria recuperada na poesia de Mário de Andrade e de Drummond. Bacellar está num nível de conciliação com estas tendências diferenciadas da poesia brasileira. Nem o riso debochado de Oswald, nem o modelo legado por Mário de Andrade, mas a possibilidade de ter a linguagem a serviço de qualquer objeto, eis a preocupação de Bacellar.

Uma pergunta que cabe neste momento é a seguinte: qual a relação entre este soneto e os demais poemas vistos até aqui? As palavras de Giulio Carlo Argan podem ser esclarecedoras: "Em cada objeto artístico se reconhece facilmente um sedimento de noções que o artista tem em comum com a sociedade de que faz parte, sendo como a linguagem histórica e falada de que se serve o poeta". E mais adiante: "por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, o espaço urbano tem os seus interiores. São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são espaço urbano os ambientes das casas particulares; e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou a sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade (...). O espaço figurativo, como demonstrou muito bem Francastel, não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram, de notícias"¹⁶.

A afirmação de Argan parece ser bastante clara para que se compreenda a cidade para além das ruas, dos prédios, dos espaços públicos enfim. Muito da poesia bacellariana esvazia a cidade de pessoas para povoá-la de fantasmas. Tudo parece estar em abandono

na "Balada da rua da Conceição" e da mesma forma poderemos constatar este esvaziamento da figura humana nos espaços comuns à cidade em "Finis gentis meae", mas o elemento humano é persistente, é ele que aparece em outros momentos de *Fruta de Barro*, como, por exemplo, em "O romance do esquartejado", "O caso da Neca" e "Santa Etelvina" embora o motivo em cada um desses poemas seja a morte. Mas a cidade se mostra também nos objetos que as pessoas usam, vive nos adornos de que se recobrem. É nesse nível que o "Soneto do isqueiro" se articula aos poemas que vinham sendo analisados.

Símbolo da vida mundana e boêmia de outros tempos como também da elegância de certa burguesia, o isqueiro traz outra imagem. Traz, ainda que de maneira singela, a chama que diminui a intensidade da noite, do noturno. Dele, uma pequena chama se eleva como promessa de luz, de calor, de prazer para quem acenda aflitivamente um cigarro. A primeira estrofe antes transfigura o objeto em vez de nomeá-lo.

O procedimento poético tem, na forma como se constrói o soneto, um quê de despreensão, e mesmo de intimidade, que o distancia do tom descritivo e monocórdico da "Balada das 13 casas" e da solenidade do *noturno*. Podemos, neste momento, falar da ambiência que envolve o objeto poetizado como conjunto de outros tantos objetos que gravitam em torno de um eu, compondo o espaço da intimidade. A cidade, como bem definiu Argan, é composta também por esses espaços de intimidade os quais são reveladores de uma visão de mundo que, no caso em estudo, está vazada nos objetos poetizados nos "Dez sonetos de bolso".

É certo ver esses espaços de intimidade já insinuados nos "Sonetos provincianos" em que surgem, embora atendendo a uma certa contenção que faz com que a biografia do poeta seja algo sub-reptício: a casa paterna, os instantes de descanso com o olhar voltado para o quintal e os objetos definidores da casa que, além de paterna, é solarenga, ou seja, a morada de uma família *nobre*. Esta nobreza está presente nos objetos selecionados para

¹⁶ Giulio Carlo Argan, "História da arte", em: _____, *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 43

motivo dos sonetos: a caneta-fonte, o porta-níqueis, o relógio de bolso e também o isqueiro são, entre os demais objetos, os que melhor identificam os ornamentos que participam da vida comum de um jovem (e boêmio) morador da casa solarenga.

Voltando aos procedimentos poéticos, é possível identificar as origens de tal forma de expressão lírica? Fazendo uso do ensaio de Leo Spitzer intitulado "*A Ode a uma urna grega* ou conteúdo versus metagramática"¹⁷ observaremos que a *ecphrasis*, ou seja, a recriação ou descrição de um objeto de arte por meio da poesia se constitui um tema consagrado da literatura ocidental. Mas este não é, exatamente, o caso deste soneto. O isqueiro, não sendo um objeto de arte, não poderia participar deste tipo de transposição, a menos que tivesse sido criado para este fim, assim como o saleiro criado por Cellini e destinado ao uso de Francisco I¹⁸. Mas, se assim fosse, o isqueiro estaria incluso na denominação depreciativa "arte menor". Alguma manifestação artística é, de fato, menor? O objeto selecionado por Bacellar faz parte da cultura moderna e de um momento em que o que a moderna tecnologia produz tem o status de arte, haja vista as experiências com a arte gráfica, com o laser, com a utilização de materiais (mesas, cadeiras, roupas) que tirados do seu contexto ordinário alcançam a esfera da arte¹⁹. Mas, sem dúvida, o que se dá aqui é uma variação da *ecphrasis* cuja marca é a transposição artística do comum dos objetos.

No ambiente das correntes literárias que se desenvolveram no início deste século, podemos observar, na poesia realista, essa transposição, mas evitando sempre qualquer forma de manifestação mais explícita do eu. Esta é uma das diferenças centrais entre o procedimento e inflexão da poesia de Bacellar e a dos poetas parnasianos. Na poesia parnasiana, sempre houve uma tentativa de fazer o objeto ter valor em si, indiferentemente

¹⁷ Luis Costa Lima, *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: ed. Civilização Brasileira, 2ª ed., 1983. p. 325.

¹⁸ Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, pp 31-32.

¹⁹ Na 25ª Bienal de São Paulo, Louise Bourjois apresentou uma instalação em que mostrava, numa espécie de quarto de madeira, todas as roupas que representavam um momento da sua vida. Eram vestidos, saias, adereços presenteados por amigos ou adquiridos por ela mesma. Já a norte-americana Lynne Yamamoto usou pregos nas cabeças dos quais escreveu os nomes de atividades cotidianas exercidas pelas mulheres. Este trabalho foi exposto na mostra *Existing Things*, no Paço das Artes, em abril/maio de 1997.

ao ambiente em que se insira, indiferentemente aos sujeitos que o manipulam. É este o caso do vaso chinês de Alberto de Oliveira ou da taça grega de Olavo Bilac. Os objetos são perfeitos, mas vazios de alma.

No ensaio denominado "No coração do silêncio"²⁰, Antônio Candido demonstra como a criação poética dentro dos procedimentos parnasianos corresponde a um silêncio de significados, isto é, àquela forma de expressão poética corresponde muito mais uma expressão retórica na qual o ornamento prepondera, repousando sobre o uso correto do vernáculo o projeto artístico parnasiano, apresentado com objetividade e impassibilidade.

Os objetos selecionados pelo poeta parnasiano estão numa esfera muitas vezes mítica ou particularizada o suficiente para ser indeterminada, vejam-se os casos em que se faz exaustivas descrições de objetos raros ou então se fala do fazer poético em que o criador está sempre afastado do mundo, da rua, dos homens. Em oposição a isto, a atitude bacellariana é de uma definição espacial: ao falar das ruas, dos objetos, dos prédios é de Manaus que o poeta fala sem a necessidade da imparcialidade e da objetividade asfixiante dos parnasianos. No "Soneto do isqueiro" tudo se volta para o intimismo seja na posição da mão (em concha) que protege a chama do isqueiro, seja pela proteção que esta chama representa, afinal ela também protege do frio. Esta informação vem em versos parentéticos, numa demonstração gráfica deste fechamento.

Uma outra possibilidade de leitura, nessa linha, seria considerar o procedimento plástico adotado pelo poeta. Enquanto a *ecphrasis* transpõe para a linguagem poética um objeto exterior a essa linguagem, dá-se também uma plasticidade na transposição do objeto, isto é, podemos compreender esta transposição como recriação plástica por meio da linguagem. Mas há diferenças consideráveis entre a atitude do poeta e a atitude do pintor. No que tange aos parnasianos entre estes e o pintor impressionista existe "a ambição de fixar meridianamente o jogo das impressões visuais"²¹.

²⁰ Antônio Candido, *Na sala de aula*. Col. Fundamentos, São Paulo: Ática, 1986.

²¹ cf. Alfredo Bosi, *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 3ª ed, 1995.

É difícil comentar este tipo de poema sem considerar o conceito de forma, originário das artes plásticas. A forma, neste caso, deve ser considerada duplamente, pois se adequa tanto ao procedimento poético que se manifesta na forma do poema (soneto) quanto no modo como o poeta apresenta o objeto por ele representado. No que diz respeito à forma lírica, a associação entre o metro popular, a redondilha, que é uma das maneiras de relacionar a forma ao objeto representado, e o soneto propriamente dito, que concerne ao plano de expressão que a Renascença nos lega, encerra uma determinada complexidade devida à conciliação de dicções que se opõem. Em outro ponto temos um objeto literal, o isqueiro, representado no poema. Este objeto é mostrado por meio das suas funções (pra que enxergue, ou pra que fume, ou que me aqueça do frio), mas não é mostrado na sua aparência, no material de que é feito, na descrição exaustiva da sua cor, da sua textura etc. Quando Bacellar pinta o isqueiro por meio de palavras, ele ressurgue todo transfigurado, participando de uma esfera em que o metafórico faz com que faíscas sejam estrelas e a chama um gnomo do ar, lume que se compara à pétala.

A seleção de um objeto mínimo, pertencente a um universo em que prevalece o menor, prepara o caminho a ser explorado pelo poeta. A imagem da mão que protege a chama, cujo calor é representação de uma série de forças e significados (fechamento, intimidade, interioridade) aponta para escolhas que se vão definindo ao longo do livro. Entre estas escolhas está a busca de uma linguagem na qual o objeto seja a poesia propriamente dita, em que a linguagem poética seja o seu próprio objeto, ou seja, passando da representação dos pequenos objetos transfigurados vai-se para a linguagem poética como objeto. Na seleção do mínimo, vislumbram-se dois outros acontecimentos: a subsistência (agônica) de uma aristocracia sobrevivente à decadência do Ciclo da Borracha e o desenho de um círculo ultra-restrito de intimidade. No primeiro caso, a relação só é clara se se consideram os outros objetos que compõem os "Sonetos de bolso", em especial a caneta-fonte cuja ponta é metaforicamente vista como "ave de ouro em campo blau", core da heráldica. No segundo caso, a intimidade se mostra pela finalidade dos objetos, todos eles específicos do uso de um segmento social bem restrito

(isqueiro, caneta-fonte, lenço, porta-níqueis...). Vejamos como se dá a passagem da representação dos objetos mínimos para a linguagem como objeto da poesia.

Anacreônica

(Para solo de ocarina)

Aboli bibelot d'inanité sonore

Mallarmé

01 urnadesândalo

02 conchainsonora

03 laivodeaurora

04 cristaldescândalo

05 pássaroalacre

06 emsedaesombra

07 emplumaealfombra

08 pálidoalacre

09 nácarbivalve

10 tâmaralouca o

11 tomar-te-à-boca o

12 anjo me salve

13 engasteetéreo

14 de quem disserta

15 corolaberta

16 sob o mistério

17 de quem recorda

18 doce ressábio

19 úmidolábio

20 pétalaborda

21 calidapérola

22 noturna espreme

23 entre úsneas rola

24 tímidaestreme

25 lactiriada

26 opalanua

27 despudorada

28 tremulalua

29 a mim me baste

30 teu brilho esquivo

31 no próprio engaste

32 de coral vivo

33 mornocasulo

34 quando ao feri-lo

35 eu me estrangulo

36 e me aniquilo

37 no túmido éden

38 tensos olores

39 tépidos pedem

40 túrgidasdores

Como se disse, na primeira edição de *Fruta de Barro*, a organização dos poemas estava feita sob titulações que só em parte aparecem nas edições posteriores. Este é o caso dos poemas reunidos sob o título de "Livro II (Avena do agro)" entre os quais está "Anacreônica", que fecha este primeiro momento de trabalho.

Em relação ao conjunto representado em *Fruta de Barro*, o lugar de "Anacreônica" é bastante estranho, seria o da palavra poética auto-referente, pelo menos em parte. Quando digo em parte refiro-me ao fato deste poema encerrar dois motivos imediatamente apreensíveis. O primeiro é erótico e o segundo metalinguístico. Para chegar a uma definição dos dois motivos, proponho um plano de leitura diferenciado do que venho exercitando até aqui, já que o poema também foge aos padrões tradicionais.

Encimando o poema, encontramos o famoso verso de Mallarmé "aboli bibelot d'inanité sonore" que poderia ser traduzido literalmente como "bibelot abolido de inanimidade sonora". Os irmãos Campos assim traduziram o verso: "adorno esquecido de sonora inanimidade", que, embora não contenha o jogo aliterativo, preserva as assonâncias. Esta citação é uma primeira pista: sabemos o quanto Mallarmé é um poeta fundamental para se constituir o que modernamente foi chamado de hermetismo em poesia. Este hermetismo tinha por fim transformar o discurso poético, retirando-o de um ambiente familiar e de fácil decodificação. Com este procedimento, Mallarmé trazia o leitor para o centro da experiência estética representada no poema. Isto, é claro, se o leitor aceitasse o que podemos entender como participação em que o ato da leitura se constitui. Uma declaração de Mallarmé, citada por vários autores, pode iluminar esta proposição. Diz

Mallarmé que "os parnasianos, por sua vez, tomam da coisa como ela é e a colocam diante de nós - por conseguinte, são faltos de mistério: privam a mente do delicioso prazer de acreditar que está criando. Dar nome a um objeto é aniquilar três quartos da fruição do poema, que deriva da satisfação de adivinhar pouco a pouco: sugeri-lo, evocá-lo - isto é o que encanta a imaginação" ²². Quando tratei do "Soneto do isqueiro", intentei demonstrar em que ponto a experiência lírica de Bacellar se distancia da parnasiana. Isto é apreensível na transformação do objeto.

Para que ocorresse a transformação ou transfiguração do objeto, no que tange à lírica simbolista, fazia-se necessário o uso de uma linguagem que emitisse a experiência de uma forma diferenciada, que sugerisse e não nomeasse, que lançasse mão da musicalidade e da sinestesia em vez da descrição exaustiva. A formalização deste tipo de discurso redundou numa espécie de exaustão na qual a compreensão era um exercício hercúleo que poderia, em alguns casos, ser compreendido pelo leitor como um "decifra-me ou devorote".

Embora a desistência diante da compreensão não fosse o que almejava Mallarmé, como já disse, seu interesse era trazer o leitor para o lugar de recriador da poesia por meio dos desvendamentos das sugestões dadas. Mallarmé almejava uma poesia pura, o que equivale dizer, uma poesia distante do apelo fácil e, conseqüentemente, um exercício para iniciados. Não estamos distantes da experiência que os gregos empreenderam.

Alguns poderão objetar dizendo que a atmosfera irrespirável criada por Mallarmé, e a que Thibaudet se referia²³, significava um distanciamento absurdo. Mas, por outro lado, este distanciamento não significaria também uma forma de resistência na qual a arte se defende do depauperamento a que se vê constantemente submetida?

A citação escolhida por Bacellar encerra todas essas observações até aqui feitas. Afinal a que brinquedo se refere Mallarmé? Por que abolido, esvaziado ou esquecido? Que

²² *O castelo de axel*, cit., p. 22.

²³ *Idem*, p. 21.

inabilidade sonora? Ao mesmo tempo, as aliterações em /b/ e as palavras "inanité" e "sonore", usadas estrategicamente, nos sugerem o caminho a ser seguido no poema em análise, ou seja, o da exploração de uma linguagem rica em possibilidades fônicas e sugestão. Lembremos ainda que este verso está incluso num dos mais misteriosos poemas de Mallarmé, aquele que se inicia por "Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx".

Já o título dado, "Anacreônica", também usado por Manuel Bandeira, refere-se ao poeta latino Anacreonte cuja obra se constitui numa celebração da vida e do prazer. Não é por acaso que, na primeira edição, um fauno está na página oposta à que contém o poema. Sob o título, encontraremos entre parênteses a indicação "para solo de ocarina", um instrumento de sopro de forma arredondada ou oblonga.

Todo construído em versos de quatro sílabas organizados em dez quartetos, concorre para a dificuldade de compreensão imediata do poema a justaposição de palavras, muitas delas raras, que constituem, nesta disposição, um bloco sonoro antes que um compósito semântico. Nas sete primeiras estrofes, apenas os versos 11, 14, 16, 18, 22 e 23 não passam pelo processo de justaposição. Mas a partir da oitava estrofe as palavras abrem espaço entre si para, no último verso, voltarem a se justapor. No tocante ao processo de justaposição, o poema tem um apelo visual: nas sete primeiras estrofes há um fechamento, nas três últimas estrofes, um abrir-se e no verso 33 novamente o fechamento. Verifica-se então uma sorte de movimento no plano visual do poema. Bacellar declara que escreveu "anacreônica" por influência de um poema de Mallarmé no qual se fala de um homem extasiado diante de uma concha²⁴.

É nesta esfera simbólica que podemos falar de um motivo cuja força é erótica. Concomitantemente ao processo de justaposição, podemos destacar em vários momentos palavras que refletem o já referido fechamento: urna(v 1), concha(v 2), lacre(v 8), engaste(v 13), casulo(v 33). Outras palavras, que se unem para a formação dos blocos sonoros cujos versos constituem, são caracterizadoras dos substantivos: insonora(v 2), alacre(v 5), pluma(v 7), bivalve (v 9), úmido(v 19), cálida (v 21) etc.

Representada desde a indicação parentética, a imagem de um objeto que se volta sobre si mesmo está posta ambigualmente na justaposição e nas relações de sentido que adjetivos e substantivos estabelecem entre si. É uma experiência dos sentidos, o contato com este objeto fechado, raro, misterioso e lúbrico, especialmente lúbrico neste primeiro instante.

Dos quarenta versos que formam o poema apenas oito apresentam verbos, sempre em posição de destaque porque não participam do processo de justaposição. Este é, ao que tudo indica, um poema dos objetos e não da ação representada pelos verbos. A maior parte do poema é um intento na aproximação deste objeto nunca nomeado. A isto Mallarmé chamaria sugestão.

Para compreensão do que está sendo sugerido, faz-se necessário um outro ponto de visão nesta leitura: aquele em que o objeto inominável vai ganhando outros contornos. Presente desde a indicação em parênteses, existe um desejo de musicalidade em todo poema. Neste sentido, as justaposições e as separações entre as palavras recriam sons, transformam o nosso modo de sentir e observar a língua, logo a palavra rara não é uma filigrana, mas um modo de mostrar outras possibilidades sonoras. Estas outras possibilidades ganham em elaboração até chegarmos a uma poesia cujo plano fônico é, ao mesmo tempo, plano semântico.

É bastante provável que, num plano médio de leitura, escolha-se apenas a primeira possibilidade na qual o lúbrico aparece, mas escolher este caminho é esquecer momentos de estranhamento como, por exemplo, a estrofe nove, na qual lemos *mornocasulo/ quando ao feri-lo/ eu me estrangulo e me aniquilo*. É clara a referência sexual, mas por que o estrangulamento e o aniquilamento? Uma primeira resposta nos leva a constatar que o prazer físico tem algo de "pequena morte", como diriam os franceses, um quê de exaustão, de extenuação, contudo essa evidência é pouca. Se pensarmos a criação poética como um centro nervoso no qual criar é também render-se a uma extenuação ao mesmo tempo que ao prazer, veremos que a segunda possibilidade de leitura estaria se cumprindo.

²⁴ Entrevista com o autor realizada em 25/01/97.

O gesto da criação concentra estes dois princípios, morte e prazer, num mesmo espaço sem que haja prevalecimento de um sobre o outro. Assim, ferir o morno casulo da palavra é, ao mesmo tempo, realização vital e pequena morte.

No soneto de Mallarmé do qual foi retirada a citação, veremos esta possibilidade ser encaminhada. Na leitura que dele faz Paul Bénichou²⁵ se deu um crime no qual uma ninfa nua é morta por licornes (unicórnios). Existe todo um aparato mitológico utilizado por Mallarmé para a criação das imagens que formam aquele estranho soneto, mas prevalece a figura da ninfa nua e dos licornes que a incendeiam. É impossível desconsiderar o tom erotizado que atravessa o poema. Da mesma forma, Mallarmé busca palavras raras, estranhas, e dá ao poema uma combinação rímica que, no original, é totalmente esdrúxula, pois é toda feita nas terminações *or* e *ixe*. Como se pode ver, Bacellar está em franco diálogo com uma linha de tradição poética que tem seu ápice na poesia mallarmaica. Se nos reportamos à linha de tradição que viemos construindo até aqui, lembraremos que, na Grécia arcaica, o poeta era também uma espécie de iniciado, que, guardando o que Mnemosine lhe desvendava, criava um meio de comunicação com os outros homens. Este meio de comunicação era a poesia. Outros poetas, em outros períodos da história farão uso de um dizer poético que apela para a participação do leitor. É o caso dos poetas barrocos, dos metafísicos ingleses, dos simbolistas franceses e, em grande medida, do poeta moderno. Mas, para ser coerente com o modelo de pensamento que se fez até aqui, não podemos, como fizeram os gregos, acreditar que neste meio de comunicação em que se constitui a poesia, haja a intervenção do divino. A criação da expressão poética é trabalho árduo e, já para Mallarmé, um ateu convicto, a poesia nasce de um defrontamento com o *Neant*, o grande vazio que se insinua na sua poesia. Portanto a poesia nasce de um combate entre o poeta e este vazio, esta escuridão que nada revela pois nada possui de divino, eis o motivo central para a criação de um discurso poético cuja realização está colada ao inefável, ao inominável. Quero dizer com isso que a fantasia erótica, em "Anacreôntica", é um desvio em relação a outra forma de gozo, a própria

²⁵ Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*. Collection Bibliothèque des Idées, Paris: Éditions Gallimard, 1995.

poesia. E, indo mais longe, dizer que o prazer erótico e o prazer intelectual se confluem, pois nem um nem outro tem valor divino, mas sim humano porque que são materiais.

A escolha dessa linha de tradição poética nos leva a uma outra questão, qual seja, os vários níveis de elocução que o poeta foi traçando ao longo de *Frauta de Barro*: a poesia dos objetos nos "Sonetos de bolso", a poesia da decadência nos "Sonetos municipais" e no "Romanceiro suburbano" até chegarmos a este momento no qual a palavra poética é o centro da questão uma vez que é auto-referente. Esta auto-referência, não é, óbvio, dada de forma imediata. Na verdade, o motivo erótico de "Anacreônica" anuvia o que lhe é análogo, o fazer poético.

Saber quais as relações que o poeta quer estabelecer entre elocuições tão diversas é uma das articulações desta investigação. No interior de *Frauta de Barro*, existe um movimento que se caracteriza pela possibilidade de uso de vários motivos e formas de expressão, no entanto, o rigor formal que, à primeira vista, parece maneirismo, e um agudo senso de organização do livro por assuntos, lhe conferem uma elaboração madura, longe do artificialismo retórico. Muito da poesia feita no Amazonas antes de Luiz Bacellar era exercício de retórica, demonstração de torneios verbais. O poeta se distancia desta forma de expressão e busca um discurso coerente com o mundo que conhece (uma cidade em abandono) e com o seu projeto (uma poesia rica em possibilidades) que põe em cheque a desmemória no plano formal e no plano histórico.

"Anacreônica", para os padrões da Manaus dos anos cinquenta, é estranha e incompreensível porque desmantela a correção esperada pelos que acreditavam na poesia como *envoi* ao dia das mães, à paisagem ribeirinha ou a alguma figura da política local²⁶.

²⁶ Márcio Souza, ainda que fazendo uma leitura marcadamente dual, pois centrada em padrões como colonialismo/neocolonialismo, metrópole/periferia e outros chavões comuns ao seu discurso, é esclarecedor no seu *A expressão amazonense*: "(a poesia amazonense) foi sempre um modelo burocrático de expressão, um crepuscular recurso de boa educação, tão distante do senso poético quanto a distância entre o possível e o impossível". O autor se refere ao modelo de expressão que norteou o fazer poético em toda aquela região por um longo período. De fato, prevalecia um *modus dicendi* cujo caráter se apoiava em procedimentos passadistas. É o que vemos neste exemplo retirado por Márcio Souza a um certo Cassildo Ribeiro que dedicou os seguintes versos a Coelho Neto, quando da sua passagem por Manaus:

A poesia, para Bacellar, não é elogio, senão como forma de celebração do que sobrevive, do que resiste. Tendo participado de uma geração de poetas que tinha por finalidade vitalizar a produção literária e cultural da cidade de Manaus, o poeta e seus companheiros se propõem o conhecimento de poesia a mais variada, sendo marcante em muitos deles a apreensão dessa diversidade de possibilidades estéticas que a leitura e o desejo de conhecimento incitavam.

No entanto, não há desejo de sobrevivência que resista ao insulamento. Não durará por muito tempo a pesquisa que a geração a que Bacellar pertence se proponha. Logo o desânimo e o abatimento diante da impossibilidade de interlocução, em parte causada pela ingenuidade que essa geração teve em se acreditar auto-suficiente, mostrar-se-ão e o próprio Bacellar procurará uma outra maneira de se pronunciar. Naquele momento, a cidade de Manaus passava por transformações que poucos acreditavam possíveis: instala-se uma zona franca. E, em meio ao milagre econômico brasileiro, Manaus parece reverdecer, ser retirada da imobilidade a que parecia condenada. A resposta poética de Bacellar mais uma vez será guiada pelo formalismo poético, agora de herança ibérica e barroca, entre outras influências de origem nem sempre clara. Chamar-se-á *Sol de feira*, seu segundo livro e o segundo movimento deste trabalho.

"Flafle nos céus a poesia/-Falenas d'asas azuis-/Passe cantando a Harmonia/ Surja e venha a Fantasia/Num pálio de seda e luz".

SEGUNDO MOVIMENTO: *Sol de Feira*

No ano de 1973, a Zona Franca funcionava plenamente e provocava na sonolenta Manaus uma espécie de histeria, fruto da crença de retomada do desenvolvimento a que a decadência do Ciclo da Borracha pusera fim. É bem verdade que o desenvolvimento com que o Ciclo da Borracha acenava dizia respeito ao bem estar e aos ganhos de uma faixa específica da população, os coronéis de barranco e os donos das casas aviadoras, enquanto a outra parte vivia em condições subumanas. Mas o projeto desenvolvimentista do Brasil dos anos 70 trazia uma nova promessa, a de inserir o Amazonas num plano tecnológico que se realizaria por meio da Zona franca e da instalação do parque industrial de Manaus, ou seja, "produção" e escoamento de bens eletro-eletrônicos. Sabemos, contudo, que o parque industrial era uma imensa linha de montagem que se servia da mão-de-obra barata fornecida pelos amazonenses, nada mais além disso.

O quadro que se configurou a partir da Zona Franca e do parque industrial atraiu grande número de braços para o trabalho oferecido por lojas e empresas. Deste verdadeiro êxodo rural, expressão comum no período a que me reporto, decorreu uma dilatação do número de habitantes da cidade e, conseqüentemente, uma transformação, para pior, do espaço urbano. É claro que, no desejo de modernizar a cidade, destróem-se os casarões do seu centro para que se construam prédios que combinem com o espírito de mudança que caracterizava aquele momento.

Foi, ainda, no ano de 1973 que Bacellar lançou a edição *princeps* de *Sol de feira*, seu segundo livro. Dez anos o separam da primeira edição de *Frauta de Barro*. Muito dessa demora se deve ao projeto ambicioso que tinha o poeta: cantar os frutos amazônicos tomando como inspiração a lírica barroca e do período colonial. Muitas outras informações viriam a ser acrescentadas ao projeto tais como a música do período rococó, uma carga simbólica de grande articulação e o diálogo com a tradição lírica brasileira.

Sol de Feira é a resposta de Bacellar ao esquecimento de uma cultura do telúrico e do alimentar que sempre houve na Amazônia. Esta resposta, contudo, não se insere no

discurso em que prevalece o ufanismo regionalista, é bem outra. Começamos pela organização que o poeta deu ao seu segundo livro.

A edição *princeps* de *Sol de Feira* contava com a seguinte estrutura: o "Anúncio", em que o poeta apresentava o motivo; o "Prólogo", em que invocava, à maneira das epopéias, os auspícios de Pomona, figura mítica, para que o trabalho de criação do poema, o qual se articulava em 48 rondéis, chegasse a bom termo.

Em 1985, veio à luz a segunda edição, publicada pelas Edições Puxirum, de Manaus. Nela, além de mais dois rondéis, foi acrescentada a "marginália", textos de Renan Freitas Pinto, Marcos Frederico Krüger e Emanuel da Silva que tratavam da análise e apresentação da obra. Outra característica da segunda edição é a revisão e acompanhamento feitos pelo próprio Bacellar tanto na organização das partes quanto no acréscimo dos dois últimos rondéis, além do glossário preparado pelo poeta com o auxílio de botânicos do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (INPA). É a segunda edição que utilizo neste trabalho.

Onde começa o jardim

Embora organizado em rondéis que se articulam em um único poema, e que constituem o centro do livro, *Sol de Feira* tem início nas epígrafes. Aliás, o autor usou a palavra no singular (epígrafe) como se as várias epígrafes formassem, tal qual o poema, um único texto. Do modo como foi organizada, a "Epígrafe" apresenta articulações bem específicas pois tem caráter bíblico, científico, histórico e poético, ou melhor, lírico.

A primeira parte da epígrafe, retirada do "Gênesis" (II, 8,9,15 e 16) fala do jardim plantado por Deus. Nele, pôs o homem recém criado como também "toda sorte de árvores agradável à vista e boa para alimento". A citação de Lucas¹ funciona como um adendo à citação do "Gênesis". O jardim, representação mítica do equilíbrio inerente ao homem no princípio de todas as coisas, é passível de uma conexão com a Idade de Ouro, na qual,

¹ "E plantando, colheu cento por um". Lucas, 8, 8.

para a mitologia grega, o homem só conhecia o bem estar e a plenitude. Enquanto no mito grego a Idade de Ouro é substituída por outras que lhe são inferiores², no mito cristão é o desejo de provar do fruto proibido e ir contra uma interdição que lança o homem num período de eterna angústia relacionada à sua sobrevivência.

Na filosofia, este mito teve várias leituras, mas encontrou uma de suas melhores abordagens no pensamento teológico medieval que o interpreta à luz das relações entre homem e natureza. Para Santo Agostinho, o pecado, que fez com que o homem saísse do Éden, constitui um "afastamento da fonte criadora"³. Para retornar a ela, faz-se necessária a graça que restaura a sintonia entre a criatura, a natureza e a fonte criadora. A natureza tomou várias acepções, mas a este trabalho interessa o que a natureza quer significar enquanto o que existe, enquanto o que faz parte da cadeia ecológica e sobretudo enquanto cultura, isto é, a maneira pela qual o que nela existe é expresso literariamente.

O caráter científico da epígrafe pode ser observado na citação retirada a Schleiden. Em relação à primeira citação, esta é bastante diversa na compreensão de natureza. Para Schleiden, um naturalista alemão do século XIX⁴, a natureza aparece como fenômeno a ser estudado e experimentado. Por isso, não se pode dispensar um tratamento poético à linguagem científica sob o risco de confundir duas formas de conhecimento, a científica e a artística que, na sua compreensão, são inconciliáveis porque diversas. Para ilustrar seu ponto de vista, o naturalista recorre a um exemplo, a juventude que se mostra imbuída de

² cf. Junito Brandão, *Mitologia Grega*, Vol. I. São Paulo: Vozes, 10ª ed., 1995. pp. 168-178

³ José Ferrater Mora. *Dicionário de Filosofia* (tradução: Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral). São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed., 1996. pp. 496-500

⁴ Mathias Jacob Schleiden nasceu em Hamburgo a 5 de abril de 1804 e morreu em Frankfurt em 1881. Foi contra a biologia especulativa dominante na sua época e afirma que só o estudo do desenvolvimento embrionário de uma planta pode levar à compreensão de sua organização complexa.

Esse método de estudo leva Schleiden a concluir que as partes da planta são células. É um dos fundadores da teoria celular e o primeiro a tentar classificar os principais elementos do reino vegetal segundo sua forma de evolução. Fornece contribuição decisiva para o desenvolvimento da biologia no século vinte.

A citação feita por Bacellar na "Epígrafe" e retirada ao *Scientific Botany* de Schleiden (1842, p 313) diz o seguinte: "Poetry and science are two regions distinct in their inmost essence, which both lose their whole value when they intermingled. A poetical treatment of science, and especially of philosophy, the most strict of all sciences, is a repugnant and distateful to the clearly educated mind, as if one should strike a bargain, order a coat, or call a servant in a poetical speech. A learned poem is empty versified prose - a remnant of the barbarism of the middle ages - poetical science is a troubled mysticism of a cloudy fanatic, of whom, indeed, in the imperfect education of our thinking powers in youth, there will long exist instances".

desconhecimento e fanatismo. É, provavelmente, da geração romântica do início do século XIX que o naturalista está tratando.

Bacellar discorda de Schleiden: ao final de *Sol de Feira* está um glossário que classifica e identifica os frutos da Amazônia e seus respectivos empregos. Com esta atitude, o poeta se contrapõe àquela visão racionalista segundo a qual as várias áreas do conhecimento são impermeáveis umas às outras. Mais modernamente (considerando o que se chamou de crise das humanidades), sua atitude seria uma contraface ao prevaletimento das tecnologias sobre a expressão artístico-filosófica. A migração de uma forma de conhecimento para outra parece ser, à luz das evidências, um dos desejos do poeta. Não parece, contudo, que ele alcance esta realização na sua plenitude. O "Glossário", vindo ao fim do livro, está dissociado do poema, o que não se dá com a "Epígrafe" que prepara o leitor para o que virá em seguida. Embora postos num mesmo espaço, o poema e o "Glossário" não parecem interagir porque o tratamento dado ao segundo é, acima de tudo, científico. Por outro lado, o "Glossário", tanto quanto a "Epígrafe", busca inserir o leitor na experiência que o livro propõe, a poetização dos frutos amazônicos.

O caráter lírico da "Epígrafe" é dado pela citação de três poetas: Horácio, Rilke e Teixeira de Pascoaes⁵. No que concerne à citação retirada a Horácio, é de se destacar a honra, o pudor e a virtude. As três palavras selecionadas mantêm uma relação moral e denotam uma das direções do discurso bacellariano, ao recuperar os *mithoy* da cultura alimentar amazônica.

Horácio é o autor da teoria do Belo segundo a qual, para o mundo clássico, dava as coordenadas sobre o uso do equilíbrio e medida nas artes, em especial na poesia. O senso de equilíbrio e medida horaciano estão em sintonia com o espírito de *Sol de Feira*, com a sua rígida organização.

⁵ As citações são as seguintes: 1) "Jam Fides et Pax et Honor Pudorque/Priscus et neglecta redire Virtus/Audet Apparetque beata pleno" (Horácio: Carmem Saeculare). A tradução feita por Adalberto Müller Júnior é a seguinte: "Já à paz e à confiança,/a honra e o pudor de outrora,/ousam regressar, assim como/comparece em plena abundância/a feliz e negligenciada virtude. 2) Und dienend sich am Irdischen

Dos três poetas, Rilke, homenageado por Bacellar no seu primeiro livro, é aquele que enlaça a noção de terreno, no que a palavra designa de coisas intramundanas, ao conhecimento como estar no mundo, como graça também. Pelo que sugere esta parte da epígrafe, muito do trabalho humano junto à natureza consiste no treino do espírito concomitantemente à faina da terra. Servir diz respeito a treinar-se no conhecimento do espírito humano e as mãos, metaforicamente usadas por Rilke, significam a prática do conhecimento adquirido de modo tal que o uso das mãos no trato com a terra seja equivalente às mãos no trato com o espírito.

Já o que Bacellar foi buscar a Teixeira de Pascoaes é, fundamentalmente, a metáfora do livro como terra a ser cultivada, pois o é tanto quando está sendo produzido como quando é lido. Não se está distante das demais citações: a bíblia pode ser vista como o livro dos livros além, é claro, de se iniciar pelo "Gênesis" em que surge o jardim. Também não estamos distantes de Schleiden que vê na poesia um trabalho específico e, menos ainda, de Rilke que propõe a conquista do espírito no "treino terreno". Certamente, é ao trabalho de criação poética, ao trabalho de criação do livro que Bacellar faz referência ao escolher Teixeira de Pascoaes. Além disso, sabemos da força motriz na criação poética do lusitano: a saudade. O Saudosismo, movimento literário fundado por Pascoaes, propõe uma restauração cultural, o que, em outras palavras, significa trazer à tona, por meio da memória, uma série de marcas da tradição e da formação histórica lusitana. Ao se propor a criação de um poema cuja temática central é a representação dos frutos da Amazônia, Bacellar se mostra igualmente um saudosista que restaura imagens, sabores e histórias de um mundo à beira do esquecimento.

Comentando *Sol de Feira* (provavelmente porque via neste livro uma forma de resistência ao período obscuro que Manaus atravessou dos anos 30 aos 60), Márcio Sousa observará que Bacellar não se rende ao tédio e à depressão da Manaus dos anos 70⁶. Mas

zu üben./ Un seinen Handen nich mehr neu zu sein (Rilke). Eis a tradução de Verena Glass: "E, servindo, treinar-se no terreno/ e não mais ser novidade às suas mãos".

⁶ "O poeta que já havia conhecido a condenação provinciana, recusa-se agora a ser pessimista. Ele, em nenhum momento deste livro sumarento, deixa-se aniquilar pelo pessimismo ou ser considerado à margem" (Márcio Sousa, *A Expressão Amazonense*. São Paulo: Alfa-Omega . 1978. p 176).

estaria o poeta preocupado em render-se ao tédio e à depressão? Parece que não. Depois do lançamento de *Frauta de Barro*, Bacellar ficou um longo período colaborando em jornais e fazendo publicações de poemas avulsos. Segundo ele, a reunião deste material resultaria em um novo livro. Ao mesmo tempo foi maturando a idéia de um livro que celebrasse o pomulário amazônico sem que constituísse um delírio regionalista.

Amante da música, Bacellar tomou como referência para o ritmo dos versos do poema que desejava escrever o compasso quaternário do rondel, em especial o de tom mozartiano. Esta é a base para os versos de quatro sílabas como também de sua duplicação (versos octossílabos). Começemos verificando o "Anúncio":

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

Já no primeiro verso podemos perceber a estrutura básica do octossílabo, qual seja, o acento na quarta sílaba, dividindo o verso ao meio, e o acento na última sílaba⁷. Para o anúncio, Bacellar parece ter se inspirado nos pregões, a escolha do metro, contudo, é diferente. Os pregões são, normalmente, em sete sílabas enquanto que, para o anúncio, o poeta optou pelo verso octossílabo, o que adianta uma das variantes do metro usado no poema.

Ao se iniciar, o "Anúncio" já nos traz a imagem do sol que, responsável pela maturação dos frutos, pelos ciclos da natureza, também o é pela maturação do poema. Ocorre uma comparação implícita: o poema é equivalente ao fruto que matura sob o sol nos tabuleiros do mercado. Ainda é G. C. Argan quem nos esclarece que a cidade é formada por imagens e componentes invisíveis ao nosso olhar imediato: a cidade se perfaz

⁷ A exceção é o último verso (heptassílabo) cujo acento recai sobre a terceira sílaba. A razão de tal procedimento diz respeito à eufonia: se o advérbio (só) fosse posposto ao pronome (que) formaria eco com o artigo (o), este efeito sonoro quebraria a ordenação do poema.

nos frutos presentes no mercado, no alimento posto à mesa⁸. Embora não se possa apreender a cidade do mesmo modo que em *Fruta de Barro*, pode-se ver a insinuação de um topus, o mercado municipal de Manaus. Três palavras são suficientes para essa conclusão: tabuleiros, bancas e mercado.

Como nas cidades de quase todo o interior da Amazônia é comum a ocorrência da feira livre em vez de mercados públicos, tudo indica que é ao mercado da cidade de Manaus que o "Anúncio" faz referência. Estamos diante de uma curiosidade, qual seja, é um cidadão que escreve sobre a natura. Não que se desconheça a prática arcádica na busca de produzir uma poesia na qual o sujeito poético está mascarado de pastor, a questão não é essa. Na verdade, *Sol de Feira* se enlaça a *Fruta de Barro* como que demonstrando um lado obscuro ou rejeitado de Manaus, a sua face mais autóctone, mais indígena, que se revela nos hábitos alimentares. Se nos lembrarmos do "Noturno da rampa do mercado", mencionado no primeiro capítulo, veremos a paisagem externa ao mercado: a noite, o rio, as barcas. Mas ler *Sol de Feira* é ver o mercado por dentro, saber-lhe os cheiros e as histórias dos seus frutos, recriados pelo poeta.

A recriação tem outro liame com *Fruta de Barro* pois muito do primeiro livro traz a infância como o lugar das lembranças armazenadas. É o que veremos, por exemplo, no "Prólogo" de *Fruta de Barro*. Em *Sol de Feira*, o "Anúncio", no verso seis, diz "eis o Menino que aparece", a palavra Menino, grafada com maiúscula, apresenta a particularidade de retirar o substantivo do seu lugar comum e alçá-lo a um nível próprio. Mas que menino? Se, em *Fruta de Barro*, o sujeito poético dizia contar estórias como uma menina colhendo amoras no mato, em *Sol de Feira*, ele usa a máscara do menino colhedor de frutos Amazônicos. É verdade: durante muito tempo foi comum que os filhos de sitiantes e ribeirinhos colhessem mari-maris, cupuaçus, pupunhas, taperebás, entre outros tantos frutos, arrumassem-nos em tabuleiros e os levassem para venda no mercado de Manaus. Aqui, o poeta se apossa dessa imagem e confunde-se a ela. Tal como o

⁸ "Também são espaço urbano, e não menos visual por serem mnemônico-imaginárias, as extensões da influên'cia da cidade além dos seus limites: a zona rural, de onde chegam os mantimentos para o mercado

menino conhecedor dos frutos amazônicos os expõe diante do comprador, o poeta-Menino transfigura-os em poesia. Eis porque é o Menino que traz das barrancas os frutos e os revela para que o leitor os saboreie.

Tanto na forma quanto no assunto, o "Anúncio" apresenta regularidade comum a todo o livro. Os versos octossílabos estão distribuídos numa estrofe de oito versos. O metro escolhido para os versos guarda uma espécie de circularidade porque reflete *Frauta de Barro* como também a infância ali contida. O esquema rímico (ABABCBCB) se apóia nas terminações em /e/ cujas palavras estabelecem relações de sentido: amadurece, amanhece, aparece, conhece. Todas as palavras remetem ao sol, cuja luz, incidindo sobre os frutos, leva à maturação mas também é responsável pelo amanhecer, pelo aparecimento e reconhecimento de algo⁹.

O "Prólogo"

Distribuído em três sétimas com versos heptassílabos, o "Prólogo" é a invocação em *Sol de Feira*. Aqui se repete a fórmula usada no "Anúncio": as estrofes são idênticas em número aos versos. A repetição dá a noção de regularidade que o poeta quer imprimir à obra.

Ainda do ponto de vista formal, o "Prólogo", como de resto todo o poema, se inscreve numa linha de tradição que alcança a poesia épica, muito embora *Sol de Feira* seja um poema lírico. Tome-se como exemplo o modelo camoniano da "Invocação" em *Os Lusíadas* e perceberemos que há correspondência entre as Tégides no poema camoniano e Pomona no poema de Bacellar. A herança camoniana transformar-se-á em citação no "rondel do limão"¹⁰.

da praça, e onde o cidadão tem suas casas e suas propriedades, os bosques onde ele vai caçar, o lago ou os rios onde vai pescar (...)" Op. cit., p 43.

⁹ De todas as palavras, conhecer é a que, aparentemente não tem conexão com a proposição feita, mas não esqueçamos de sua força mítica: ao roubar o fogo sagrado, Prometeu levou a luz do conhecimento aos homens; ao provar do fruto proibido, Adão toma conhecimento da sua condição humana.

¹⁰ Em tal rondel, encontramos a seguinte referência: "chega o limão/ácido e raro/seivoso e claro/ como o verão/o Poeta di-lo/cúpido e ardente/túmido e olente/verde mamilo". Grafada com maiúscula, a palavra

Como fórmula pertencente à tradição, o "Prólogo", que bem poderia ser uma "Invocatio", assim se apresenta na segunda edição:

01 Senhora Dona Pomona
02 vossos préstimos invoco
03 para encher este paneiro.
04 Nosso céu tem mais estrelas,
05 nossa selva tem mais frutas...
06 Para onde vai? Quem me escuta?
07 O petróleo brasileiro?

08 Relembrando Casimiro
09 talvez vá colher pitangas,
10 que não mais provarei mangas
11 furtadas de outros quintais,
12 mas, se quiserdes, faceira,
13 percorrer comigo a feira
14 onde em graça abundais,

15 tereis a ditosa prova
16 que a Natura se renova
17 nestas matas tropicais,
18 aspirando outros olores,
19 provando de outros sabores
20 e conhecendo outras cores
21 que, sem saber, inventais.

Na primeira estrofe encontramos a propiciadora da execução do poema, Pomona, figura mítica responsável pelos frutos e, ao mesmo tempo, uma das manifestações da Natura¹¹. Ironicamente, já se nota no "Prólogo" alguns percalços na sua realização: há diferenças consideráveis entre a primeira e segunda versões desta seqüência. No ensaio *Poesia Sol*¹², Marcos Frederico Krüger chama atenção para a primeira estrofe da edição *princeps* que assim se apresentava:

poeta designa Camões em cuja obra encontramos os versos "os fermosos limões ali cheirando/estão lisinhas tetas imitando".

¹¹ Pomona "é divindade rústica protetora das árvores frutíferas e cujo culto remonta aos tempos primordiais da Itália latina e de Roma. (...) Formava, talvez, par com o Deus Pomono; também sabemos da existência de um Pomonal, o bosque sagrado de Pomona.

Sua beleza fazia com que fosse solicitada pelos demais deuses do campo, em especial por Picco e Vertummo. Os amores deste, que logrou triunfar devido a diversas transformações, é um dos momentos mais celebrados das *Metamorfoses* de Ovídio, que os situa na época de Procas, rei de Alba. Pomona, como as demais divindades agrestes, ao fim da República, não era mais que uma recordação. Entre os etruscos foi que mais o seu culto floresceu, e não se sabe, dentre suas representações iconográficas de uma que prevaleça sobre as demais" (*Dicionário del Mundo Clássico*. Barcelona: Labor. 1954).

Caldas Aulete a define apenas como "o outono".

¹² Marcos Frederico Krüger, "Poesia Sol" In: *Sol de Feira*. 2ª ed. Manaus: Puxirum. 1985. pp. 83-96.

"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".

Para o crítico, há elementos alienígenas à poesia de Bacellar que tornam o "Prólogo" poesia menor em sua primeira versão. Tais elementos são os vocábulos "petróleo" e "Petrobrás" porque não se repetem ao longo do poema, "o que evidencia seu caráter ocasional" e "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 existam"¹³.

Krüger é feliz na maior parte de suas observações. É sensível ao isolar componentes que são estranhos à realização e ao projeto poético de Bacellar, mas desliza ao deixar passar despercebido o mundo do trabalho, sempre presente em *Sol de Feira*, e o período no qual a obra se insere: a efervescência do projeto de inclusão da Amazônia no mundo dos negócios e da tecnologia. Ao nomear esta inclusão através de "petróleo" e "Petrobrás" é que Bacellar se trai e demonstra ter esquecido a lição aprendida em *Frauta de Barro* por meio de poemas como o "Soneto do Isqueiro" e "Anacreônica". Bacellar se mostra desconfiado do projeto modernizador e tecnológico para a Amazônia nos anos setenta, mas ao tentar demonstrar poeticamente esta desconfiança se deixa levar pelas facilidades ao se afastar do *modus discendi* que escolheu: o mundo das forças primitivas e arcaicas no qual as relações entre homem e natureza podem ser vistas como edênicas ou belicosas.

O crítico desliza ainda ao conjecturar que a repetição de um mote confere excelência à poesia. Não é o fato de os elementos alienígenas não serem repetidos que

¹³ Idem, p 89.

causam estranhamento, mas sim a seleção inábil por parte do poeta. O próprio Marcos Frederico Krüger irá declarar no mesmo ensaio aqui tratado que "pode-se questionar a validade de *Sol de Feira* a partir do próprio tema, as frutas, que são algumas 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 (...)"¹⁴. Mas, quando Bacellar busca, ainda que de maneira equivocada, inserir outros elementos na sua poesia, a intervenção do crítico lhe acusa a utilização indevida, porque não recorrente, de vocábulos do jargão técnico científico ou expressões de origem popular. O problema na interpretação de Krüger é a ótica esquemática que quer ver no poeta a auto-referência como uma constante seja enquanto recursos de linguagem já manifestos na sua obra anterior, seja enquanto fidelidade a um determinado tema.

Mas, paradoxalmente, é este mesmo esquematismo que permite ao crítico alertar que "o sétimo verso da estrofe ("e ainda 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"¹⁵. Todas estas observações calaram fundo em Bacellar que, sentindo sua fundamentação, modificou a primeira estrofe do "Anúncio" embora não tenha suprimido a palavra "petróleo" como a querer mostrar que o uso do vocábulo é aceitável no universo por ele reinventado.

Uma das observações de Krüger segundo a qual os frutos amazônicos não são sequer cogitados como existentes pela "máquina econômica" está nos seus estertores. Que diria o crítico ao constatar o cupuaçu como compota e sorvete nos supermercados e o açaí como elixir nas academias? Estaria aí algum equívoco? Talvez. Não podemos deixar

¹⁴ Idem, p 84.

de considerar que os tentáculos do capital apoderam-se de tudo. Logo, apesar de lidar com uma matéria posta no eixo da tradição e da memória, não ignoramos que *Sol de Feira* se apresenta num período em que a realização da arte está sintonizada com as forças geradoras de capital. Esta sintonia não é, necessariamente, o endosso de qualquer forma de exploração. Na contramão, ao afirmar os arcanos da cultura, da tradição, ao se apropriar de formas poéticas esquecidas é que *Sol de Feira* se realiza como obra de arte.

O caráter dialógico do poema é uma comprovação da teoria aqui proposta: vimos, por meio da "Epígrafe" que o jardim como cenário está contido na Bíblia e também no idílio latino¹⁶, este seria um primeiro nível dialógico. Há ainda a realização do ponto de vista estilístico. Para tanto, Bacellar foi buscar inspiração na poética barroca que, no Brasil colonial, tratou da paisagem e da terra embora tais assuntos só viessem a ter configuração mais definida no Romantismo, um segundo nível dialógico. É por isto que, mais uma vez, no "Prólogo", surge, na primeira estrofe, uma menção a Gonçalves Dias e, na segunda, outra a Casimiro de Abreu, que foi igualmente citado em *Frauta de Barro*, na "Balada da rua da Conceição". Do Rococó, o autor aproveitará a música e o gosto pela miniatura.

A terceira estrofe do "Prólogo" traz a Natura, figura mitológica cuja "alegoria foi exposta por Allain de Lille, escritor do século XII, em sua obra *De Planctu Naturae*, dizendo que traz um diadema cujas pedras são constituídas pela estrelas: doze jóias simbolizam os signos do zodíaco; sete pedras simbolizam o Sol, a Lua e os cinco planetas. Este é um conceito nitidamente astrológico, cuja característica essencial é o de levar o rigor do numérico ao vital e a vivacidade das plantas e animais ao astral, mineral e abstrato"¹⁷. O arranjo matemático que Bacellar deu a *Sol de Feira* faz com que, a cada

¹⁵ Idem, pp. 89-90.

¹⁶ "O Éden era um jardim, não uma floresta. Tinha apenas duas árvores, às quais, como vimos, reservavam-se agourentos destinos. (...) elas figuram (...) sozinhas, ou com seu par malvado, o Conhecimento" (Simon Shama, *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras. 1996. p 233). Quanto à paisagem como idílio encontrá-la-emos descrita no mesmo *Paisagem e Memória* (pp 523-56) em suas várias abordagens e variantes, inclusive explica-se a passagem da paisagem arcádica, encontrada na poesia do grego Teócrito, para a austeridade das *Geórgicas* de Virgílio até chegarmos ao idílio e Arcádia renascentistas de Sanazzaro em que à imagem de jardins, fontes e animais silvestres junta-se algo de sombrio representado na recusa amorosa.

¹⁷ cf. Juan-Eduardo Cirlot, *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Ed. Moraes. 1984.

grupo de doze rondéis, o seguinte tenha versos de oito sílabas. O intervalo de doze significa o período de um ano cumprido pelo sol para que a flora frutifique. Doze é o número de pedras que a Natura apresenta em seu diadema e muitas pedras preciosas são utilizadas no segundo livro de Bacellar. Esta simbologia tem ligações com a representação da terra (Natura) e das forças fecundantes (o Sol e o Homem).

Duas figuras, Pomona e Natura, são evocadas. A primeira é, na terceira estrofe, chamada a ver o que, sem saber, "inventa" na segunda. Pomona então não é apenas a propiciadora da criação poética, ela também é quem recebe o chamado para conhecer outra manifestação da Natura que "se renova nestas matas tropicais" em olores, sabores e cores. Pomona desconhece uma face que lhe é própria, a equatorial, ou melhor, amazônica. Esta observação, embora um tanto óbvia prepara uma questão: qual a origem de Pomona para que desconheça esta face sua? Tudo indica que o poeta está falando com uma representação mítica e cultural que não conhece a Amazônia, este outro encravado na América. A alteridade é vista sempre em relação à cultura européia.

A origem dos pomulários está na Idade Média, em especial na França, onde se escreveu muito a respeito dos frutos e de suas virtudes e empregos. É, pois, neste universo que se origina a preocupação com a classificação e estudo dos frutos, o que, tempos depois viria a se tornar poesia. No Brasil colonial, muito da poesia feita exalta a terra e o que ela produz como melhor do que os frutos europeus¹⁸.

O que Pomona desconhece é sua porção americana e amazônica. Eis um estranhamento: se, de um lado, o mundo europeu desconhece uma outra manifestação da natureza, de outro, é este mesmo mundo que serve de base para a criação de um discurso cujo assunto é exatamente o fruto. A alteridade é uma das grandes questões a ser aventada

¹⁸ "Os maiores poetas brasileiros dos séculos XVII e XVIII foram na verdade os primeiros a cultivar um amor ardente pelo Brasil - e amor com certeza de profundas raízes, pois era semeado em boa terra, afirmando vez por outra, a superioridade das frutas brasileiras sobre as européias: As melancias, com igual bondade,/São de tal qualidade/Que quando docemente nos recreia/ É cada melancia u'a colméia/E às que tem Portugal lhe dão de rosto/Por insulas abóboras no gosto. ("A ilha de Maré" - Manuel Botelho de Oliveira). (...) Tecnicamente, e também de certa forma em seu tema, o livro (*Sol de Feira*) poderia ser equiparado aos pomulários góticos de França"(Ernesto Renan Freitas Pinto, *Sol de Feira*. 2ª ed., pp. 77-8).

neste nível de interpretação pois a América é o outro em relação ao velho mundo e a Amazônia é um outro em relação ao Brasil.

Durante muito tempo, a Amazônia foi o fruto do devaneio dos europeus e o homem dessa região, o seu antípoda. Como grande parte das lendas encontradas em livros e crônicas de viajantes demonstram, a Amazônia encerrava um sem número de criaturas deformadas e paisagens as mais inóspitas, mas, longe de um relato sincero a respeito da região, o que encontramos é a transposição de mitos e lendas recolhidos no Oriente¹⁹. Bacellar quer o movimento contrário, tomando o lugar de quem faz o relato poético dos frutos e, por extensão, da paisagem e do homem.

Embora não tenha encontrado o Eldorado²⁰, o europeu, e posteriormente o norte-americano, viram na Amazônia a promessa de uma terra de lucros fáceis e, desde sua exploração e demarcação, procedeu-se a uma busca incessante de tesouros, sonhos dos aventureiros derrotados em tais empresas, que culminaria em um dos ciclos econômicos mais fugazes e vorazes de nossa história. De fato, o mundo europeu não quis, em nenhum momento, outra coisa senão a realização dos sonhos de riqueza que suas "descobertas" incitavam, porém, em meio a esse delírio, nos legou um imaginário complexo do qual nos vem a capacidade de mesclar a América, a África e a Europa. É o jardim dos devaneios de Bacellar, engendrado pela Natura americana, que Pomona irá conhecer.

¹⁹ "Contrariamente ao que se possa supor, a Amazônia não foi descoberta, sequer foi construída; na realidade, a invenção da Amazônia se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes. (...) Nesse bojo inclui-se, ainda, a mitologia indiana que, a par de uma natureza variada, delícia e apavora os homens medievais" (Neide Gondim *A Invenção da Amazônia*, São Paulo: Marco Zero. 1994. p 09).

²⁰ Simon Schama nos explica no seu *Paisagem e memória* (Op. cit. pp 312-13) que o explorador inglês Sir Walter Raleigh deixou-se levar pelo que os espanhóis, seus inimigos na exploração da América, denominavam de *engaño*, isto é, a crença em um país dominado por um rei indígena, cujo corpo untava de óleo e cobria com pó de ouro sendo, por isso, denominado Eldorado pelos espanhóis. Sir Walter Raleigh jamais encontrou tal país vindo a cair em desgraça pela sua obsessão.

No centro do jardim

Sol de Feira é construído como um único poema que se articula em quarenta e oito rondéis os quais, depois, passaram para cinquenta. Como a construção do livro prezava as relações entre poesia e matemática, organizando-se rigidamente sobre os quarenta e oito rondéis, o acréscimo de mais dois veio a "quebrar" esta organização²¹.

A associação entre cálculo matemático e misticismo feita pelo poeta se fecha na imagem central do sol cujas variações de posição são representadas no motivo e na métrica dos rondéis. Tomando o 4 como base, o poema apresenta versos quadrissílabos, à exceção dos rondéis 12, 24, 32 e 48, todos em versos octossílabos, porque representam o período (12 anos) em que se dá o recrudescimento do magma solar, "uma substância nem líquida, nem gasosa, nem sólida"²², que afeta diretamente a vida vegetal causando, inclusive, mutações genéticas.

Este poema é uma manifestação da alegria no conjunto da obra de Bacellar. Na sua primeira parte, o "rondel I ou da pitanga", vê-se uma reprodução de um *allegro* de Mozart encimando a página. Bacellar se inspirou, para a formulação dos versos que compõem os rondéis, na fórmula de compasso 2/4, a que é usada no *allegro* e no rondó, gênero muito apreciado por Mozart.

Estilisticamente, uma parte da música de Mozart, principalmente na sua juventude, apresenta uma graciosidade e acompanhamento ligeiro que correspondiam, no séc. XVIII, à denominação *estilo galant* ou rococó. Isto "implica, em sintonia com os ideais do Iluminismo, uma música que é clara, agradável e 'natural', em oposição ao contraponto elaborado da geração anterior"²³. Já no período posterior ao século XVIII, *estilo galant* e rococó passaram a significar trivialidade, leveza e artificialismo.

²¹ cf. Marcos Frederico Krüger, "Poesia Sol" In: *Sol de Feira*. 2ª ed. Manaus: Puxirum.1985.

²² Em entrevista concedida em janeiro de 1997.

²³ Dicionário Grove de Música, edição concisa. São Paulo: Jorge Zahar editor. 1994.

No entanto, se compreendermos esse estilo como reação natural à monumentalidade barroca e à regularidade controladora do Neoclassicismo, ver-se-á uma possibilidade de expressão que busca naturalidade. Óbvio que tal naturalidade é planejada e articulada para se chegar a um resultado compatível com o pensamento da época. Um outro traço da arte do período, *l'esprit*, aparente na literatura de Voltaire, por exemplo, consistia na combinação de palavras que surtisses um efeito cujo humor, normalmente ácido, era bastante apreciado. Nas conversas de salão, na vida galante da corte, ter *l'esprit* era um sinal de sintonia com o pensamento iluminista pré-revolucionário, era, portanto, de bom tom. Mas tanto nestes salões quanto na literatura, o exercício de *l'esprit* acaba por cair numa retórica vazia que aparece como excesso e afetação²⁴. Descontadas as diferenças, o mesmo aconteceria com a música.

As artes menores, neste período, se voltam para os pequenos objetos cuja manufatura apresentava rebuscamento. Eram pentes, porta-jóias, o mobiliário rico em detalhes, pequenas estátuas que revelavam o gosto afastado da monumentalidade. Nas artes plásticas dava-se o mesmo com o uso de cores leves e tons pastéis. A temática era sempre a celebração do amor e da vida junto à natureza. Watteau, o maior representante desta tendência, contribuiu retratando a sociedade da época e acrescentando a isso uma certa melancolia, uma certa tristeza que não se observa nos seus contemporâneos.

A arte rococó é, em suma, afastada de formas e temáticas consagradas e apegada ao menor. Em *Sol de Feira*, por exemplo, o pomulário amazônico não tem a mesma conexão com uma linha de tradição na qual se insere, pela *nobreza* temática, o poema "A maçã", de Manuel Bandeira. Os frutos que Bacellar poetiza estão na periferia da cultura ocidental e podem interessar apenas a quem se insere naquele meio ou trabalha com as ciências sociais (e, às vezes, nem estes se tomamos a linha de tradição de La Condamine). Como poeta e como antropólogo na área da cultura, Bacellar reage à incompatibilidade entre a linguagem científica e a literária (entenda-se poética). Pode-se discordar de

²⁴ Para uma "visão" mais clara desta questão, convém assistir o filme "Caindo no ridículo" ("La Ridicule", direção de Patrice Leconte, França, 1996) no qual se dá uma medida bastante próxima da importância que a ironia possuía para a aristocracia francesa do século XVIII, no qual o estilo Rococó floresceu.

Bacellar e, fazendo coro às demais teorias, alegar a incompatibilidade entre estas duas formas de linguagem, mas não se pode negar-lhe a possibilidade de extrair poesia do que é considerado menor.

Para usar uma terminologia condizente com o tema escolhido, os rondéis podem ainda ser encarados como *bijoux*, uma expressão da ourivesaria que será empregada na joalheria e designa toda obra de arte, relativamente pequena, onde se revela a habilidade no uso dos materiais à disposição do artista. Esse apego às formas mínimas, e até ao biscuit, presente no gosto do séc. XVIII, ecoa nesta poesia como desvelamento poético do menor, ou como o menor feito poesia.

POESIA: música que se degusta

rondel III ou da graviola

01 graviola, posto
02 que viola grave,
03 de aroma e gosto
04 de arpejo suave;
05 em vindo agosto
06 que a chuva lave
07 teu verde rosto
08 pra bicos de ave;

09 pevides breves
10 na polpa, neves
11 de arminhos reais
12 são semibreves
13 desses teus leves
14 sons palatais

Este, de todos os rondéis que compõem *Sol de Feira*, é o que mais imediatamente mostra os pendores que o livro tem para a música. Mas, para efeito de leitura mais coerente com o nosso trabalho, a investigação literária, convém primeiro verificar a forma do poema.

O rondel é forma poética de origem medieval, muito praticada na França, onde se originou. Era, inicialmente, constituído por duas quadras, e uma quintilha com apenas duas rimas, sendo os dois últimos versos da segunda quadra iguais aos dois primeiros da primeira, e o primeiro desta o último da quintilha. Em outras palavras, o poema tem uma forma constituída por voltas, daí a nomeação rondel. Bacellar usa no rondel da graviola uma forma semelhante, porém não igual: uma oitava (junção de duas quadras) e uma sextilha. Como o conjunto dos rondéis forma um único poema, não se procede às voltas que caracterizam o modelo medieval, além, é claro de haver uma grande variação de rimas. Os versos não obedecem a um plano de aparecimento de maiúsculas no início das orações porque estão conectados um ao outro. Pode-se dizer que as voltas estão representadas no assunto que se renova a cada rondel.

A graviola (*anona muricata*), embora inserida na cultura alimentar amazônica, é originária das Antilhas e veio, posteriormente, a ser cultivada em solo amazônico, encontrando ali bom clima para sua reprodução. De coloração verde, apresenta superfície áspera, semelhantemente à jaca, e tem aroma mais delicado que a última. A forma arredondada bem sugere a imagem de um instrumento de cordas, como a viola. Daí também pode advir a comparação feita por Bacellar.

A primeira observação que pode ser feita sobre o "rondel da graviola" é que a representação do fruto não se apoia sobre a sua figura propriamente dita, mas parte de uma sugestão poética dada pelo nome (graviola/grave viola). A seqüência de pausas a que a pontuação nos obriga faz pensar no ritmo do poema: no primeiro verso, já se vê tal pausa indicada pela vírgula que se repete ao final do segundo verso. Ambos os versos mantêm relação de sentido por meio do encavalgamento, o que nos dá "graviola, posto/que viola grave," e nos força a uma proferição pausada. O encavalgamento guarda, na ligação que faz com a conjunção adverbial concessiva, uma caracterização especial, isto é, a gravidade relacionada à nomeação do fruto.

Vindo isolada no início do primeiro verso, a palavra "graviola" funciona como um ataque²⁵ grave. Na seqüência, vemos um adendo à oração intercalada (posto que (seja) grave): de aroma e gosto/de arpejo suave. Aí estão os versos 3 e 4 a explicar o procedimento da organização rítmica que preside o rondel. A palavra *arpejo*, acorde em que as notas são tocadas em seqüência e não simultaneamente, ilumina o motivo das pausas no interior do primeiro verso e final do segundo assim como da estrutura bimembre inerente ao terceiro verso (de aroma e gosto). Percebe-se que a estruturação dos versos em forma bimembre e em pausas eqüivale a arpejos.

Embora semelhe uma viola grave, o fruto se mostra suave no aroma e no gosto. Eis porque a palavra suave fecha o quarto verso quer pela sua significação (ameno, aprazível, brando), quer pela sua qualidade timbrística em que o acento recai sobre a vogal /a/. Na segunda estrofe, o jogo com as vogais perdura, em especial entre /ô/ e /a/.

O instrumento no qual o fruto se metamorfoseia encerra oposições, senão dualidades. A viola é instrumento grave em relação ao violino, seu som é semelhante a um contralto, contudo, mais rico em sonoridade e melodia. Esta qualidade, estar a meio passo dos tons mais metálicos e conservar, ainda assim, os tons aveludados, faz da viola um dos instrumentos preferidos no período barroco, que serve de inspiração para *Sol de Feira*. Não se deve esquecer que este devaneio se inicia com o trocadilho sugerido pelo nome do fruto, sendo revelado desta maneira, é a suavidade do seu sabor e aroma que se opõem à gravidade sugerida pelo nome.

Ainda nesta estrofe aparece a chuva no verso 6. Sobre este vocábulo recai o primeiro acento do verso, sendo logo seguido pelo verbo lavar. Rara aparição na poesia de Bacellar, a água voltará a aparecer em outros dois poemas, o "rondel do taperebá" e o "rondel do açai". O segundo quarteto desta oitava faz referência ao período das maiores

²⁵ Ato de começar a emissão de um som com a voz, com um instrumento musical tradicional, ou com outro qualquer instrumento musical mecânico. No caso do poema em análise, é a leitura em voz alta que permite perceber o ataque.

chuvas na região Norte, o mês de agosto. Neste período, os frutos amadurecem pois, em contraposição à chuva, o sol é bastante incidente.

Na segunda estrofe, a oposição entre vogais abertas e fechadas que surgia nas combinações rítmicas passa a se fazer no interior dos versos. Observe-se polpa/neves, são/semibreves, desses/leves. Há vogais altas como o /i/ que fazem oposição à predominância dos timbres fechados. Nos dois últimos versos, além das vogais que se encadeiam formando assonâncias, ocorrem consoantes (t, l) que estruturam aliterações cuja razão é celebrar, no arpejo do verso, as qualidades do fruto. No verso 9 vemos uma palavra rara, pevides, que designa as sementes da graviola implicitamente comparadas à breve, isto é, a figura de duração musical cuja forma é escura e arredondada. Enquanto na primeira estrofe vemos o fruto por fora (verde rosto), na segunda vemos o fruto por dentro, polpa comparável à neve e ao arminho (pele de coloração branca que apresenta pequenas pintas escuras) até chegarmos ao seu sabor, "leves sons palatais".

Não são de hoje, como se sabe, as relações estabelecidas entre poesia e música. Na verdade, a poesia nasce música. Quando estes dois ramos das artes se separaram constituindo, cada um, área específica, ficou mais intangível o conhecimento musical para o estudioso da literatura. Não podemos esquecer, contudo, que muito dos recursos utilizados por poetas são de aproximação com a música, haja vista o conceito de ritmo para ambas as expressões artísticas. No "rondel da graviola", o que separa estas expressões não existe porque a poesia se quer música e, com certeza, a formação musical de Bacellar foi definitiva para tanto. Na segunda estrofe, a combinação rítmica é reforçada pelo sentido: breves/ semibreves/ leves. Breve e semibreve são as duas notas de maior duração na pauta musical, além da comparação existente entre as sementes e a aparência das notas na sua representação na pauta, faz-se referência à permanência do sabor do fruto na boca, daí os "leves sons palatais".

Embora de maneira diferenciada, na Espanha do século XVII, o poeta Soto de Rojas foi o primeiro a ver, na figuração do jardim, um motivo poético. Para ele, que escreveu um livro todo dedicado a este motivo (*Paraíso cerrado para muchos, jardienes*

abiertos para pocos), para o qual inspirou-se no seu próprio jardim construído na cidade de Granada, a paisagem é mais que refúgio, é visão reveladora. Seu poema, tal o de Bacellar, obedece a uma organização rigorosa dividindo-se em sete partes (*mansiones*) as quais, muito provavelmente, tem relação com a simbologia e a mística dos números. No poema de Soto de Rojas, a terceira *mansão* é a que encerra os pomares nos quais "o vento é o citarista de pássaros cantores". Como se vê, há uma linhagem na construção das imagens poéticas.

Segundo os autores do estudo sobre Soto de Rojas, sua dicção poética é fundamentalmente marcada pela poesia gongorina. Sendo êmulo de Góngora, Soto constrói um jardim em que se evidencia tal influência. O jardim bacellariano, além de se distanciar do de Rojas em três séculos, conta com uma ótica variada na apresentação de cada fruto. No que tange ao "rondel da graviola" são as relações entre poesia e música que definem a representação do fruto.

Buscando transitar cada vez mais do particular para o geral, Bacellar desafia um discurso que abarca vasta parte da história e cultura humanas. Vejamos como se dá tal irradiação. Para tanto, passemos ao "rondel XII ou do Açai".

01 ó soberana dos palmares
02 da região das grandes águas
03 tuas leves palhas cobrem lares
04 marcando o fim de muitas mágoas;
05 teu vinho púnico derrama
06 das cuias fartas da maloca
07 a cor que aos Césares inflama
08 e aos deuses áticos evoca;

09 teu fuste olímpico, que oscila
10 aos ventos calmos, já cintila
11 qual uma verde chama além
12 por sobre os lagos da saudade
13 - passam murmúrios de orfandade
14 mas teu perfil só evoca o bem

O "rondel XII", semelhantemente aos precedentes, apresenta uma oitava e uma sextilha, mas em versos de oito sílabas. Como foi explicado pelo próprio poeta, os rondéis, a cada intervalo de doze modificam no metro dos versos. A causa desta

modificação já foi explicada²⁶. Mas há uma diferença considerável entre o "rondel XII" e os outros que com ele guardam identidade no metro (rondéis XXIV, XXXVI e XLVIII).

A primeira estrofe se inicia por uma saudação ("ó soberana dos palmares") que demonstra a disposição para um tom grandiloqüente. A utilização do vocativo serve para exemplificar a grandiloqüência e a adjetivação, ainda no primeiro verso, dá a visada da dignidade celebrada na palmeira (soberana) do açaí. A dignidade e soberania deste vegetal vão sendo explicadas pouco a pouco. O segundo verso dá o topus da palmeira (da região das grandes águas) e prepara os versos seguintes em que aparecem suas atribuições. Em primeiro lugar, o açazeiro concede palhas leves para a cobertura do casario caboclo, o que serve como proteção contra as chuvas torrenciais da "região das grandes águas". Eis a explicação para o verso quatro ("marcando o fim de muitas mágoas").

Trabalhando uma oitava como primeira estrofe, Bacellar termina por dar um tom acabado aos quatro primeiros versos que formam um todo coerente no sentido. O esquema de rimas organiza-se com base não só na identidade sonora como na correspondência de sentido. Os versos 1 e 3 (palmares/lares) e os versos 2 e 4 (águas/mágoas) deixam transparecer as seguintes relações de sentido: palmares, o maior dos quilombos, foi um espaço de resistência e de deleite, o lar para os negros. Já na segunda combinação, entre os versos 2 e 4, percebe-se uma correspondência já trabalhada pelo poeta²⁷. Aliás, a água, em pelo menos três momentos, mostra-se como um símbolo de sentido negativo em Bacellar (no "soneto da caneta-fonte", no "noturno da rampa do mercado" e no "rondel do açaí").

Os versos seguintes estão repletos de referências nas quais prevalece a soberania. No verso 5, encontra-se o sujeito da oração que é completada pelos três versos subsequentes: vinho púnico. A adjetivação se deve ao sabor marcante que tem o açaí e à sua coloração de um roxo profundo. A cor, em especial, traz a evocação dos deuses

²⁶ Ver p 15, segundo parágrafo.

²⁷ Em *Frauta de Barro*, encontram-se os seguintes versos no "soneto da caneta-fonte": "Ó minha pluma - que és ave! Ó minha fonte - sem água! A não ser que esta (que a mágoa/ me põe nos olhos) se lave..." Evidência de uma recorrência no discurso de Bacellar.

áticos, a exaltação dos Césares. Mas não ocorre uma elegia disparatada, o verso 6 traz o vocábulo "maloca" (antecedido por "cua" ambas palavras de origem indígena) estrategicamente posto ao final do verso e mantendo identidade sonora com "evoca". Vê-se, pois, um cruzamento de influências e imagens. A cor do açaí evoca não só as guerras púnicas, os Césares, os deuses áticos mas também a maloca, de onde vem. A informação de caráter clássico tem bases na formação do poeta assim como a imagem da maloca baseia-se na sua origem amazônica. Daí Bacellar não ter pudor em cruzar duas atmosferas, dois mundos tão distantes temporal e espacialmente. Talvez, então, o sertão seja o mundo.

Na Amazônia, em especial no Amazonas, as bebidas de sabor mais marcante são denominadas 'vinho' pelos caboclos, embora, na sua maioria, nenhuma delas tenha componente alcoólico. Assim, o suco de cupuaçu e a bebida retirada ao coco do açaí recebem a denominação de vinho, isto é, no verso 5, não se trata apenas de uma liberdade do poeta. Talvez o fato de o caboclo denominar a tintura retirada do açaí de "vinho de açaí" tenha servido de inspiração para Bacellar que percebeu as possibilidades representadas na denominação.

O vinho é bebida que evoca o mundo clássico. Dádiva de Dioniso, deus do prazer como também divindade ligada à terra, o vinho é uma das bebidas que melhor representa o encontro entre o humano e o divino.

Do ponto de vista humano, é a bebida que possibilita a saída da consciência para a embriaguez que, nesse caso, era considerada sagrada pelos gregos. Aí está a relação entre a bebida, dádiva sagrada, e a terra que os homens trabalham, dela retirando o alimento necessário à sua sobrevivência.

Do ponto de vista divino, o vinho significava para os gregos uma das representações de Dioniso e a possibilidade de alcançar a embriaguez sagrada na qual se teria acesso ao mundo dominado apenas pelos deuses olímpicos. Mesmo sob a força do sagrado, esta bebida tem o significado da equalização, isto é, um instante no qual as barreiras que separam os homens entre si e os homens e os deuses se desfazem.

Na primeira estrofe, assim como na segunda, prevalece o tom retórico e evocativo cuja explicação pode ser dada pelo caráter nobre do fruto, de lugar especial na alimentação do homem amazônico, porque, identicamente aos frutos cantados nos rondéis 24, 36 e 48 é oleaginoso, portanto, nobre. A mudança de tom para o "rondel do açaí" é evidente: a partir do uso do vocativo o *modus discendi* torna-se laudatório e o processo de recriação aí repousa reforçando a adjetivação para a palmeira e seu fruto. As inversões sintáticas, especialmente com o objeto anteposto ao verbo, (versos 7 e 8) e personalizações ("teu vinho púnico derrama/das cuias fartas da maloca/a cor que aos césaes inflama...) reiteram a elocução escolhida, o tom laudatório próximo a formas como a elegia.

A segunda estrofe acentuará a elegância da palmeira (verso 9), seu fuste olímpico, que, diferentemente dos coqueiros, apresenta-se alongado e de superfície lisa num belo tom verde oliva. Os versos de 10 a 13, em especial o verso 13, trazem algumas interrogações. Como continuação da oração adjetiva iniciada no verso 9, o verso 10 prepara o que sucederá nos três versos seguintes, a comparação do açaizeiro a uma chama verde "por sobre os lagos da saudade". Daí poderá advir o verso 13 ("passam murmúrios de orfandade") cujo verbo posto na terceira pessoa do plural indetermina o sujeito. Além disso, o verso 13 apresenta a água negativamente como "lagos da saudade".

Os versos de 10 a 13 encerram um complexo de sensações (calma, saudade, orfandade) despertadas pela imagem da palmeira. Aliás, o fruto propriamente dito, o coquinho do açaí, muito pouco é representado. No rondel, prevalece uma relação metonímica já que sobreleva o sumo do açaí, a bebida, ou a palmeira da qual nasce o fruto. Toda sorte de relações metonímicas e metafóricas estão postas neste desvio do fruto para o seu produto (a bebida) ou sua origem (a palmeira).

No verso final, descontam-se as imagens negativas e de força (púnico, Césares, deuses) para ressaltar o perfil da palmeira como evocação do bem, uma constante clássica na qual se constata que o Belo (fuste olímpico, soberana) corresponde ao Bem (o açaí é alimento, as palhas de sua palmeira cobrem lares).

Posto em posição destacada no corpo do poema, o "rondel do açai" enlaça-se no tratamento ao que lhe segue, o "rondel XIII ou do taperebá" em que saímos do Lácio para a Hélade.

O jardim das delícias

Uma das provas de que a estrutura de *Sol de Feira* foi longamente pensada é a articulação entre o "rondel XII" e o "rondel XIII" iniciador de uma outra seqüência de rondéis que se fechará no "rondel XXIV ou do tucumã".

Ao contrário do "rondel XII", em que é celebrado o produto do fruto e a sua matriz em vez do fruto propriamente dito, no "rondel do taperebá" é o fruto que toma o primeiro plano, mas transfigurado sob o mito.

O taperebá, conhecido no resto do Brasil como cajá, é fruta ácida, de cor amarela, apresentando-se em cachos. A árvore é frondosa, bastante solicitada por causa da sombra, e os frutos, de olor provocante. Eis o rondel:

01 taperebá
02 em gotas de oiro:
03 dos altos ramos
04 no dia loiro
05 Zeus, a hora amena,
06 no colo mana e
07 flui da serena
08 silente Danae:

09 e ela, provando
10 da chuva as bagas
11 de acre sabor,
12 se vai deixando
13 violar por vagas
14 chispas de amor

Na primeira estrofe, os dois primeiros versos apenas designam o fruto: "taperebá/em gotas de oiro". O nome da fruta constitui o primeiro verso; inteligentemente, Bacellar lhe aproveitou o acento tônico para formação do verso quadrissílabo. Já o segundo verso, apoiado na elisão existente em "de oiro" é a um só tempo rico em

sonoridade e em imagem. A oposição entre /o/ fechado e /a/ aberto lembra um jogo entre vazios e cheios, branco e negro, claro e escuro, como a própria chuva que será nomeada na segunda estrofe. A imagem do fruto doirado é um enigma, o que lhe segue é a atribuição, uma chuva de ouro.

Estamos num ambiente que Marcos F. Krüger designaria como o fruto sonhado. Diga-se diferentemente, em vez de sonho, devaneio, no qual a imagem do fruto doirado evoca o casamento entre o céu e a terra. Para melhor compreensão, lembremos o mito da princesa Danae, filha do rei Acrísio, de Tirinto. O rei tivera do casamento com Eurídice uma filha, a já nomeada Danae. No entanto, insatisfeito, Acrísio queria um filho e, para tal, consultou um oráculo. A resposta, como sempre obscura, dizia apenas que Danae daria à luz um filho que mataria Acrísio. Temeroso de que a profecia se cumprisse, o rei trancou a filha juntamente com uma ama numa câmara de bronze subterrânea. Mas, desejoso da jovem princesa, Zeus penetra por uma fresta na câmara de bronze onde se encontrava Danae e, metamorfoseado em chuva de ouro²⁸, fecunda a princesa que deu à luz o herói Perseu, o qual, depois de muitas aventuras, matou num incidente, o avô Acrísio.

Para o mundo clássico, o mito de Danae correspondia ao poder fecundante (Zeus) sobre a fertilidade da terra (Danae). Junito Brandão define a união entre o deus e a mortal como "um *hieròs gámos*, um casamento sagrado, que se transforma num *theleròs gámos*, numa união fértil, uma conjugação amorosa entre um deus fecundador, Zeus, e uma grande mãe, Dânae"²⁹. O fruto desta união é o herói Perseu.

A nomenclatura utilizada pelo mitólogo Junito Brandão faz referência ao mundo grego nos seus primórdios, quando eram feitas grandes celebrações pelo cultivo e fertilidade da terra como também da água, representação da força ativa, masculina e fecundante. No "rondel do taperebá" os adjetivos definidores para Danae são "serena" e "silente". Novamente conjugam-se som, sentido e imagem.

²⁸ Esta passagem mitológica é bastante celebrada. Iconograficamente, uma de suas melhores representações está no quadro "Danae e a chuva de ouro", de Gustav Klint.

²⁹ Junito de Souza Brandão. *Mitologia Grega*. Vol . III. 6ª ed. São Paulo. 1995. p 80

A seqüência com o /s/ e com o /e/ imprime musicalidade através da aliteração e da assonância além de o verso ganhar com a gradação marcada pela vírgula em vez do uso de conectivo. No plano do sentido, a princesa está em silêncio e tranqüila, como à espera de um acontecimento ao qual simples e prazerosamente se rende. É assim que a terra cumpre os seus ciclos e se submete à passagem das estações, das chuvas até o momento em que frutifica.

As relações entre o "rondel do açai" e o "rondel do taperebá" podem ser melhor entendidas agora. No primeiro, tem-se imagens que o segundo ilumina. Enquanto no "rondel do açai" a maior parte das atribuições da água tem sentido negativo, sendo exceção a designação "região das grandes águas", no segundo a água fecundante é dourada, em outras palavras, nobre e divina³⁰ enquanto a terra pacientemente se submete a esta força fecundante preparando-se para a frutificação. Da mesma forma, o caráter mítico se presentifica no "rondel do açai" ("e aos deuses áticos evoca").

Embora, neste trabalho, tenha-se persistido em ver na representação que Luís Bacellar faz da água um tom predominantemente negativo, mesmo porque em sua poesia são poucas as representações da água, deve-se ver no "rondel do taperebá" o âmagô da força criadora contida na paisagem amazônica, mas também a grande distância, o grande silêncio, a serenidade melancólica em que a região está mergulhada. Afinal, como já se disse, a água é um símbolo dúbio, é a representação do sêmen que fecunda a terra de onde nascem os alimentos mas é também o diluidor universal, a força diluvianamente destrutiva, a representação da síntese como fim de todas as coisas.

O homem amazônico sempre se viu dividido entre a segurança da terra firme e a conquista dos rios. Às vezes, entre uma coisa e outra, uma terra híbrida conhecida por várzea, sujeita a alagações e onde são plantadas culturas como a juta. Se, de um lado está o fruto que a terra firme prodigamente concede, de outro está o rio, a água, como

³⁰ Para os povos antigos uma série de símbolos parece ter o mesmo teor: na China, o amarelo era cor usada apenas pelo imperador que, assim, se associava ao Sol/Céu e os princípios ativo e passivo eram denominados Céu (de onde vem a chuva) e Terra (a que recebe a chuva).

fecundante e provedora dos peixes, outro alimento essencial para aquele homem. Faz-se necessário ir mais fundo na representação da terra dos devaneios bacellarianos.

A Terra

Como foi visto no "rondel do taperebá", as relações entre a terra e o homem são atravessadas por um fluxo de força mítica que, na obra de Bacellar, se manifesta nas várias representações que a Natura pode alcançar. É por isso que temos ao mesmo tempo Danae representando a terra a ser fertilizada, celebrando o seu casamento com a força fecundante (Zeus) e a terra como a guardiã dos minerais e pedras nobres.

No primeiro caso, vale a pena revisitar outros mitos cuja força está presente nesse contexto. Nos rudimentos matemáticos que se apresentam em *Sol de Feira*, podemos verificar as subdivisões entre cada grupo de doze rondéis. Esta divisão, dentro de uma visão de alcance mítico, leva-nos ao *mithoy* mais antigo, o da terra e seus ciclos cuja representação é dada pelo rapto de Perséfone que, levada para o mundo subterrâneo pelo deus Hades, causou profunda tristeza em sua mãe, Deméter. Divindade rústica por excelência, Deméter ensinou aos homens o plantio e colheita do trigo como também os cultos que se celebravam em Elêusis após receber de volta, durante oito meses a cada ano, a companhia de Perséfone que, nos quatro meses seguintes, retornava ao mundo subterrâneo para a companhia de Hades.

Durante o período em que esperava o retorno da filha, Deméter deixou que os infortúnios grassassem sobre a terra, que ficou estéril. Após o retorno de Perséfone, a terra voltou a ser fértil e os homens gozaram da sua generosidade. Esse mito é de interpretação complexa pois dá a ver os períodos de improdutividade a que a terra está fadada (os ciclos das chuvas, os invernos álgidos, as secas) e os períodos de abundância. Já o retorno de Perséfone pressupõe uma catábase, uma descida ao mundo infernal dele voltando como renascida, mas que contém em seu âmago o princípio de morte pois retornará aos infernos. Este retorno como renascida simboliza a força da semente que,

plantada no fundo da terra, dela ressurgiu como trigo ou uva, culturas mediterrâneas por excelência.

A prodigalidade da terra não está isenta da pulsão erótica, Hades rapta Perséfone por desejá-la, isto é, como no mito de Danae, o desejo que move os sexos é que determina o comportamento entre os deuses. Muitas das associações presentes em *Sol de Feira* estão repletas de força erótica e em especial são imagens do gênero feminino. Nos já citados limões retirados a Camões, no moreno seio do "rondel do cupuaçu", na descrição da sorva como fruta mulher, nas formas da jaca que lembram as contorções dos ventres das odaliscas e, entre outros, fazendo contraponto aos mitos helênicos, o mito da noite celebrado no "rondel XXIV ou do tucumã".

No rondel do tucumã, fruto que ocorre em toda a Amazônia como um pequeno coco recoberto por uma carne de sabor *sui generis* e oleosa, é contado o mito da noite segundo o qual, a boiúna, um dos nomes para designar a cobra grande, tendo uma filha cobiçada por um guerreiro, normalmente o sol, escondeu a noite num coquinho de tucumã. Como não pudessem se encontrar o guerreiro e a donzela, pois a boiúna os vigiava com facilidade devido à luz do dia, o casal correu a procurar a noite, quando descobriu que ela estava escondida no interior do tucumã, quebraram-no e dele surgiu a noite para os amantes. Contado pelos povos do rio Negro o mito era, ao mesmo tempo, explicação para o surgimento da noite e celebração do amor sensual. Bacellar não perde a oportunidade de associar duas culturas tão diversas quanto estranhas uma à outra:

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

09 tu foste a caixa de Pandora
10 das tribos bárbaras de outrora
11 e a cor das asas da graúna
12 saiu de ti como um trovão
13 para que a filha da boiúna

Começando pelo surgimento da noite e de tudo quanto nela tenha existência, Bacellar vai pouco a pouco chegando a um nível de associação que desaguará no mito grego. De fato, existe um liame, considerando o ponto de vista do poeta. Embora não faça referência direta a nenhum dos mitos que viemos trabalhando até aqui mas sim ao de Pandora, a primeira mulher, criada por Zeus como uma forma de pôr a perder aos homens.

Tendo recebido do próprio Zeus uma caixa que jamais poderia abrir, Pandora não resistiu e, abrindo-a, deixou que saíssem todos os males que assaltam o homem, na borda da caixa ficou apenas a esperança.

Pandora, tendo sido modelada em argila e animada por Hefesto é, segundo Junito Brandão, uma outra divindade ligada à terra, afinal foi modelada em argila, nasceu da terra. Assim sendo, a relação cruzada por Bacellar nos mostra a filha da boiúna trazendo a escuridão ao mundo, mas, diferentemente de Pandora, ela não sucumbe à curiosidade típica do gênero feminino, pelo contrário, usa da escuridão para se conceder prazer e representar a força fecundante da natureza. O mito grego apela para os males que o homem terá de enfrentar durante sua passagem pela terra, representa o desalento a que estamos fadados. Mas prevalece a imagem da terra como eixo do qual estes mitos são provenientes: seja o material de que a mulher é modelada, seja o material do qual a mulher extrai a escuridão tudo é dado pela terra que alimenta o homem e, representação feminina que é, suscita seus desejos.

Dos mitos todos que vimos até aqui não há um sequer em que a fecundidade da terra não encontre equivalência no erotismo. Danae é fecundada por Zeus transformado em chuva de ouro, Perséfone é raptada por Hades que a desejava, a filha da boiúna queria a escuridão para poder amar e Pandora, ligada às divindades da terra, representa todos os dons concedidos ao gênero feminino, portanto, feita para seduzir o homem. De modo geral, pensam-se os mitos rústicos como forma de explicar as relações entre o homem e a terra, mas se procura esquecer a força erótica destes mitos ao se tentar ver neles apenas o

erotismo como alegoria da fecundidade agreste. Pelo contrário, em todos estes mitos o erótico vem à frente e, no "rondel do tucumã", a filha da boiúna traz a noite deliberadamente, sem o peso da interdição que o mito grego contém, afinal, quando Pandora, na teogonia, libera todas as forças obscuras, isto é um castigo dos deuses aos homens por terem recebido os favores de Prometeu quando este lhes concedeu a "luz", o conhecimento. A luz já é existente no mito indígena, o desejo humano consiste em liberar as forças obscuras e, por meio destas, afastar-se da interdição.

Além disso, como prega o poema de Hesíodo, o valor do homem está no trabalho, na sua capacidade produtiva, no seu poder de transformar a natureza. Para os povos indígenas, o trabalho é uma atividade coletiva que ganha força à medida em que se faz necessária. Não há, pois, como comparar as visões de mundo do homem na Grécia arcaica e do homem das sociedades indígenas embora seja possível observar, nestas duas culturas, pontos comuns quanto ao aspecto mítico pois, em todas as culturas, os quatro elementos cumprem papel significativo. Nesse painel, o lugar da terra é decisivo porque ela não concede seus dons sem que, para isso, o homem trabalhe. A terra é mulher difícil.

Escapam à crítica de *Sol de Feira* as configurações que o trabalho tem na obra. O trabalho pode ser intelectual pois diz respeito à criação do poema e a tudo quanto se refira a ele. O trabalho pode ser físico já que os frutos representados são, na maioria, cultivados, o trabalho é mnemônico porque atualiza o conhecimento dos frutos amazônicos.

Não é possível deixar de comentar aqui as diferenças entre o homem ocidental e o homem típico da Amazônia. O resultado do trabalho é, para o homem ocidental, a garantia da estabilidade perdida em tempos imemoriais, já para os povos indígenas é parte da vida, por isso, trabalho e festa estão juntos. Para simbolizar o trabalho, a masculinidade e a nobreza, Bacellar trouxe para *Sol de Feira* as pedras preciosas e os metais que, não raro, convergem para o astro rei. Vejamos como isso acontece.

O Sol

Em todo *Sol de Feira* são utilizadas imagens vinculadas ao ouro e às pedras preciosas, quando estes não são literalmente nomeados. É uma atitude fácil imputar tais imagens à figura solar, mas a facilidade é uma cilada. Ao se fazer a associação entre o sol, o ouro e as pedras preciosas é necessário refletir sobre o modo pelo qual se inserem no poema como também as pistas oferecidas pelo poeta, os encadeamentos existentes entre os frutos, a terra e suas riquezas subterrâneas.

Já no "rondel I ou da pitanga" encontramos na segunda estrofe "rubras miçangas/rubis talhados/de viva cor", do abricó se diz que "é de ouro e lhama/o real brocado/que te recama" assim como o abacaxi é um guerreiro comparável a um "topázio agreste", para ficar na primeira parte do livro. Podemos subtender que o procedimento que consiste em aproximar o fruto e o mineral é no mínimo curioso: a terra concede os frutos entre os quais estão os minerais. O casamento entre Perséfone e Hades celebra a união entre a superfície e o interior da terra, afinal Hades é o artífice olímpico por excelência, conhece a arte de fazer o fogo transformar os metais. Além disso o mundo de Hades é subterrâneo.

Outras mitologias, além da grega, põem o mundo da superfície em aproximação com o mundo subterrâneo. Para a mitologia escandinava, a árvore do conhecimento, Ygdrasil,³¹ está no mundo subterrâneo. Gaston Bachelard nos ensina que existe uma "mineralogia sonhada"³², um devaneio em que vegetal e mineral se combinam. É daí que provêm antigas crenças segundo as quais os minerais se multiplicam no interior da terra consoante à multiplicação das espécies vegetais. Por outro lado, o filósofo atenta para o fato de que "o homem moderno quebrou a *Imago Mundi*"³³, isto é, o que, primordialmente, unia todos os reinos da natureza na imaginação humana. A força tecnológica nos lega uma visão objetiva e utilitária das coisas, assim os minerais e os vegetais têm fim específico, não são senão coisas que o homem usa e, jamais, sonha.

³¹ cf Gaston Bachelard, *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes. 1991. p 196

³² Id. Ib.

³³ Id. Ib.

Ao trazer para o seu poema a Natura mineralizada, o poeta restaura a *Imago Mundi* e reúne as duas partes da terra, a sua superfície e o seu interior. É aqui que o *hierós gâmos* de fato tem lugar pois no interior da terra está a sua contraface, o mineral como força, calor, masculinidade e brilho dos quais o sol é o maior representante. Veja-se o "rondel do abacaxi":

01 com teu cocar
02 de verdes plumas
03 feroz te aprumas
04 para lutar:
05 feres a mão
06 que corta as cruas
07 douradas puas
08 do teu gibão

09 abacaxi
10 topázio agreste,
11 cristal-farol:
12 cada rodela
13 da tua polpa
14 revela o sol

A representação do fruto é bastante significativa da força masculina, a imagem escolhida é a do guerreiro: cocar de verdes plumas, feroz, douradas puas do teu gibão. Como representação do guerreiro, o abacaxi tem valores a demonstrar. Sua aparência agressiva e agreste originam uma figuração masculina, mas ele é um fruto, uma dádiva da terra, tal dádiva está associada às forças fecundantes, o vocabulário é, quanto ao gênero, predominantemente masculino daí cristal-farol, topázio agreste e sol. Bela imagem essa na qual o fruto é visto por dentro como uma revelação: cortado, cada rodela do abacaxi é similar ao sol, isto é, o masculino (o sol, os minerais) e o feminino (o fruto) se congraçam na mesma representação.

As pedras preciosas são, normalmente, assim como o ouro, associadas à corte amorosa e à sexualidade. Para Gaston Bachelard, "a imaginação que lhes confere um sexo pretende simplesmente avaliar-lhes o ardor e o fogo". Isto quer dizer que há minerais, como a pérola, que nos passam um quê de feminilidade convencional, de fraqueza. Isto também faz parte do devaneio mineral. Assim é que o rubi, de acordo com sua coloração, é macho, se de um vermelho profundo, ou fêmea, se rosa. As associações com a

sexualidade e os gêneros não são casuísticas no que concerne ao devaneio mineral. É através do brilho e do vigor de uma cor que o masculino se apresenta. Do que se conclui a celebração da ferocidade e do brilho no "rondel do abacaxi".

Outra característica masculina seria a capacidade de irradiar calor. Não raro, vemos em *Sol de Feira* o sol associado ao ouro cuja coloração remete a uma sensação térmica. Essa tepidez é outra atribuição masculina, o que nos leva ao fogo sexualizado de Gaston Bachelard.

Embora num outro livro (*A terra e os devaneios da vontade*) que não *A Psicanálise do Fogo*, que por hora é de interesse, Bachelard faz uma observação que convém ter em mente diante do trabalho que aqui se faz: "nossa tarefa distingue-se precisamente do simbolismo transcendente. Ela equívale a estabelecer uma espécie de simbolismo imanente, uma espécie de simbolismo ingênuo mostrando que imagens muito simples podem suscitar devaneios coordenados, verdadeiros cunhos oníricos que marcam profundamente o sonhador"³⁴. É isto o que interessa no nível de interpretação em que se chegou.

O fogo representado em *Sol de Feira* não salta aos olhos como uma manifestação sexualizada, cabe ao leitor ir pouco a pouco mergulhando no poema para verificar que sob a força do devaneio e do mito vibra um calor intenso. O "rondel XXIII ou do milho" dá a ver este calor representado na aproximação entre o Sol e a Terra:

01 o barbirruivo
02milho sagrado
03 nascendo ao vento
04 nasce encapado
05 por entre a verde
06 palha sorri
07 com brilhos de ouro
08 de ouro e rubi

09 o sol seu pai
10 que o orvalho inflama
11 lhe serve a cor

³⁴ Gaston Bachelard, *A Terra e os Devaneios da Vontade*. p 236.

12 e a terra-mãe
13 que amor derrama
14 lhe dá sabor

O rondel acima tem a vantagem de, em relação aos outros que mostravam os frutos acobertados por uma capa mítica, não nomear mito algum e, ao mesmo tempo, juntar todos os aspectos míticos até aqui vistos. Na segunda estrofe, tem-se a origem mítica do milho para os povos ameríndios, fruto sagrado nascido do *hierós gâmos* entre o sol e a terra. Sua coloração, já indicada no primeiro verso (barbirruivo), será sintetizada em duas outras comparações (com brilhos de ouro/de ouro e rubi) nos versos 7 e 8.

Já vimos que, conforme Bachelard, "é a respeito dos rubis que se avalia melhor o vigor das impressões do fogo. O menor esmaecimento é imediatamente um juízo pejorativo" e, mais adiante, citando René François: "o rubi macho tem mais lustre, e um vermelho mais vigoroso do que a fêmea que é tismada, sombria, pálida, e de um vermelho enfraquecido e lânguido". Para Bachelard tal mineral só é passível de apreensão onírica visto na intensidade de sua cor, portanto macho e fêmea não designam os sexos propriamente ditos mas as suas qualidades, que Bachelard destaca como vigor e langor, tonalizante e suavizante. No caso do "rondel do milho", sua coloração é de ouro e rubi. O ouro visto como força masculina e tonalizante o rubi como força feminina e suavizante.

Na imagem do milho, o *hierós gâmos* se completa porque se sente o calor tonalizante do ouro solar e a doçura rúbia concedida pela terra. Na segunda estrofe, pode-se ler melhor a explicação. O pai (sol) lhe concede a coloração que representa calor pois está associado também às estações quentes, como a primavera onde tudo floresce³⁵. Já a mãe lhe concede o sabor, ela conhece a contraface subterrânea de onde tira as substâncias necessárias para o paladar de um fruto.

Do calor é preciso dizer que, no devaneio, é produto de uma fricção, de um encontro entre um moldador e uma matéria que se deixa moldar. Embora em todo *Sol de*

³⁵ "Tais metáforas são sábias e ingênuas. Impressionante privilégio dos pensamentos sonhados e dos sonhos pensados! Produzem uma espécie de linguagem homogênea que persuade através de uma imagem. Sim, por que o ouro, esse rebento do ímpeto metálico, não receberia, no fundo da mina, todos os sucos da primavera?". Idem, p 196.

Feira nunca seja nomeado diretamente, o trabalho é como um rio subterrâneo atravessando todo o interior do livro. O milho é sagrado não apenas por ser uma dádiva divina, mas porque é o mais básico dos alimentos para os povos ameríndios que, para cultivá-lo, trabalhavam duramente a terra fazendo queimadas (hoje condenadas pelos ambientalistas) que preparavam-na para receber as sementes. Estas queimadas já nos sugerem, embora seus danos sejam quase irreparáveis, a visão do fogo sobre a terra.

Sobre a fricção, da qual o fogo nasce, é preciso que haja uma correspondência entre os materiais que lhe dão origem. Para Bachelard isto é uma relação amorosa, "o pau enfiado na ranhura", uma imitação das carícias íntimas que originam "o vivo, o ag-il, ag-nis, ig-nis". Contextualmente as mãos surgem aí como propiciadoras das carícias por excelência. Na preparação da terra, na preparação do milho, na preparação do açaí, nos frutos lavados para serem consumidos está a carícia dada pelas mãos.

Onde termina o jardim

À primeira vista, *Sol de Feira* é o elogio da terra amazônica, mas se tentou mostrar sua outra face, aquela que traz as marcas de vários períodos histórico-artísticos como também as influências (míticas, místicas, poéticas) selecionadas pelo seu autor. Apesar da alegria revelada ao longo da obra, alguns frutos, como as casas de *Frauta de Barro*, são desgraciosos, desprovidos de viço. Temos, então, a alegria mesclada à melancolia. Mas melancolia por quê?

O mundo do trabalho, das técnicas quase rupestres de extração e colheita dos frutos, o contato com tais frutos está perdido. Se nos anos 70 tal vislumbre era apenas uma possibilidade, hoje é uma realidade: poucos são os que reconhecem o que o poeta canta.

Resta, em meio a tudo isso, a força simbólica do Sol, o fecundante, e a da Terra, a grande mãe, forças que o poeta direciona para a realização do seu segundo livro. Ambos

estão juntos em todo o poema, o sol lança sua luminosidade, que também pode ser entendida como alma, como aquilo que anima a terra. E a terra, animada por tal força, entrega-se ao homem que a cultiva, dela retirando o alimento necessário. O apelo primordial contido nessa observação nos é dado por Bachelard: "encerrar luz é preparar para a vida" e, mais adiante, citando Guillaume Granger (*Paradoxe que les métaux ont vie*, cap. XIV) a respeito de uma declaração de Pico de la mirandola: "os corpos que são luminosos pela própria natureza estão repletos de todas as virtudes participantes, até mesmo da vital. Não que ele (Mirandola) acredite que a luz por si só dê a vida, ou viva, mas ao menos que ela prepara e dispõe à vida o corpo que tem capacidade disso pela disposição de sua matéria, na medida em que, diz ele, tais luzes não deixam de estar acompanhadas de algum calor, o qual não provém aqui nem do fogo nem do ar, mas simplesmente do céu, o qual tem isso de particular: conserva e modera todas as coisas. Enfim, assim como a alma é uma luz invisível, a luz também é uma alma visível, segundo a doutrina dos órficos e de Heráclito".

Órfico é adjetivo cabível para Bacellar, neste caso. O poeta mantém uma relação hermética com a poesia e, portanto, há uma conexão entre todos os objetos que fazem a trama simbólica de *Sol de Feira* (os frutos, a música, as pedras e metais preciosos, o planejamento matemático). A proposta do livro só pode ser compreendida tomando-se esse conjunto simbólico e armando as conexões sugeridas pelo autor.

Após a primeira edição de *Sol de Feira*, Bacellar demorou doze para preparar seu último livro, *O Crisântemo de Cem Pétalas*, que tem sua origem nos haikais que foram publicados inicialmente em *Frauta de Barro*.

O último livro começou, segundo o autor, como uma resposta à violência praticada contra o povo japonês durante a Segunda Guerra (os primeiros haikais são do início da década de cinquenta). Veremos, no terceiro movimento deste trabalho, como a resposta, dada com algum atraso, tomou forma poética.

TERCEIRO MOVIMENTO: *O crisântemo de cem pétalas*

É comum pensarmos que toda expressão poética contém uma circularidade, uma estrutura que se fecha. Não é possível pensar assim num primeiro contato com a poesia de Luiz Bacellar; seu primeiro livro é, em essência, um cronológico em processo ao qual está colada a poesia de temática existencial e de circunstância. No seu segundo livro, a celebração da vida por meio de uma sofisticada representação dos frutos amazônicos, é uma contraface à inserção do Amazonas num projeto tecnológico que atendia tão somente aos interesses de quem o implantou. E, no seu último livro, a pena do poeta não se volta para o lamento da morte e da decadência nem para a alegria na representação dos frutos da Amazônia, mas para a tradição poética japonesa do haikai.

Seria fácil tomar o primeiro caminho que se insinua diante das observações até aqui feitas. Seria fácil afirmar que não há coerência entre os momentos que compõem o discurso de Bacellar. Mas tal posicionamento põe fim à reflexão mais detida que nos levaria à ordem e coerência interna dadas pela memória e pela tradição embora o eixo temático de tal poesia não seja, necessariamente, o mesmo.

O Crisântemo de Cem Pétalas, publicado em 1985 sob os auspícios de um então jovem político local, Amazonino Mendes, naquele momento prefeito de Manaus e, hoje, governador do Amazonas, foi composto em lâminas de papel *couché* tendo uma rica edição em caixa de madeira, com ilustrações de Jair Jacqmont Cantanhede. Contava-se ainda com o projeto gráfico de Roberto Evangelista, artista plástico e co-autor do livro.

É nesse contexto de reconhecimento da obra de Bacellar que *O Crisântemo...* vem à luz. Mas o livro tem seu gérmen na primeira publicação de Bacellar, *Fruta de Barro*, em cuja primeira edição encontramos, após o poema "Entalhe", "Dez haicais". A origem do último livro de Bacellar está no primeiro. Então não haveria uma circularidade, uma ordem que preside a obra? Não se quer, neste caso, impor um padrão para a expressão poética. A poesia de Bacellar poderia se pautar em constante mudar-se que permitisse vários lugares de fala para o poeta: como remanescente de um período, como conhecedor

dos frutos amazônicos, como quem glosa a poesia oriental. Mas não se pode ignorar que, embora cada livro de Bacellar esteja situado diferentemente em relação aos outros, o conjunto de sua obra se mostra apoiado sobre a tradição e a memória que nomeiam este trabalho.

Ao escolher a forma haikai, Bacellar se inscrevia numa linha de tradição bastante ampla na qual se inserem desde poetas franceses do final do séc. XIX aos poetas de língua espanhola do início deste século¹. Não há, portanto, estranhamento na escolha por ele feita, pois continua de acordo com os princípios que regem sua obra. Porém essa poesia sofreu uma espécie de decantação na qual o poeta quer alcançar a economia através da forma. Desde *Frauta de Barro*, em que prevalecem formas discursivas como a balada, o soneto e, em alguns casos até a canção; passando pela rigidez dos rondéis de *Sol de Feira* até chegarmos à economia e contenção de *O Crisântemo...* surpreende-se o enxugamento na lírica bacellariana.

Não acredito que tal procedimento seja fruto de um projeto realizado ao longo de trinta anos, mas que o processo de experimentação formal foi chegando gradualmente a este ponto. Da mesma forma, a economia verbal não é o ápice da criação bacellariana. A utilização do haikai reflete um dos aspectos da poesia feita pelo amazonense, os demais aspectos estariam refletidos na utilização das outras formas poéticas pois cada uma permite, de acordo com os temas selecionados, um "modus dicendi" no qual o poeta parece se sentir mais à vontade. Em outras palavras, a síntese do haikai não quer significar uma poesia superior, mas significa que é, em dado momento, a forma que melhor serve ao poeta. Tanto nas baladas quanto nas canções, Bacellar alcança altos momentos de realização lírica (a "Balada das 13 casas") e, em alguns momentos, dramática ("Santa Etelvina" e "Romance do esquartejado").

No Brasil, o haikai foi praticado por muitos poetas, alguns desconhecidos (como Bacellar), e esta prática nem sempre foi bem vista porque tornar-se-ia um modismo ou objeto do interesse de certa parcela da cultura letrada brasileira. No que diz respeito a

Bacellar, o interesse pela lírica nipônica veio como resposta à barbaridade perpetrada pelos norte-americanos contra o povo japonês ao final da Segunda Guerra Mundial. Os primeiros haikais foram compostos por ele no início dos anos 50, portanto, um pouco depois da Segunda Guerra. Mas a formalização de um discurso é demorada. Através do trabalho de poetas como Guilherme de Almeida, que interferiu na estrutura do haikai acrescentando-lhe rima, e Afrânio Peixoto, poeta baiano autor de *Miçangas*, provavelmente o primeiro livro de haikais feito no Brasil, Bacellar tomou interesse por essa forma poética e passou a pesquisá-la. Embora incipiente porque mal vista, já havia no Brasil uma prática do haikai à qual, nos anos 80, *O Crisântemo...* viria unir-se.

A flor contemplada

Como os demais livros de Bacellar, *O Crisântemo...* tem uma nomeação merecedora de cuidados. Sabemos, de princípio, que o crisântemo é a flor nacional do Japão, logo, a homenagem é de fácil percepção. Já o numeral escolhido, cem, para as pétalas, tem outro caráter. Pode fazer referência ao infinito, à perfeição infinita representada na flor como também a algum outro sentido obscuro.

A imagem da flor tem longa trajetória na literatura. Na poesia e na épica ocidentais, as flores cumprem papel importante na representação da paisagem ideal. No hino de Deméter, atribuído a Homero, aparecem rosas, violetas, íris, açafião, jacintos e narcisos. Mas a imagem da flor na literatura ocidental esteve sempre ligada ao espaço ideal, como já disse, ou a algum componente simbólico específico, como na poesia simbolista². O título escolhido por Bacellar e por Roberto Evangelista está muito mais ligado a outro nível simbólico; vejamos por quê.

¹ Ver Octávio Paz, *Signos em Rotação*, 2ª ed., São Paulo: Perspectiva. 1990. p 177 ss.

² Vejam-se os seguintes versos: "Tudo acabou... anêmonas, hidrângeas/silindras, flores tão nossas amigas" (Camilo Pessanha In *Clepsydra*. Edição crítica organizada por Paulo Franchetti. Editora da Unicamp. p 107); "Íamos e uma flor murchava em sua mão" (Villiers de L'Isle Adam In *Poetas Franceses do séc XIX*. Trad. José Lino Grünwald. Nova Fronteira. São Paulo. 1990, p 75); "...Sobre a mesa baixa, dentro dos cestos, tem resedá, jasmim e todas as espécies de pequenas flores vermelhas, amarelas e azuis" (Charles Cros. Ib. p115); "Rosas que já vos fostes, desfolhadas" (Alphonsus de Guimarães In BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. Cultrix. São Paulo. 1991, p 316).

Em primeiro lugar, na épica, na lírica e mesmo na narrativa ocidental a paisagem sempre foi representada para cumprir uma função que é a de ensejar o idílio. Tal função nos foi legada, segundo Ernst Robert Curtius, pelas poesias de Homero, Teócrito e Virgílio e passou para a Idade Média cuja retórica cuidou para que tivesse um fim intelectual e técnico³. Mas este é apenas um primeiro momento e representação da natureza. Contrariando o preceito clássico, outras formas de expressão (a romântica e a modernista, por exemplo) desfazem o cenário armado pela retórica da poética tradicional. Interessa saber qual é o veio explorado por Bacellar e, para tanto, convém lembrar o "Segundo movimento", quando se falou da origem do rondel por ele praticado. De um lado, temos um certo gosto pelo telúrico originário da poesia colonial e, de outro, a pesquisa em torno das formas poéticas medievais. Tem-se aí o apuro técnico, a origem para o rondel que enseja a representação da natureza amazônica. Mas, amalgamado a isto, teremos um volume de informações que o poeta manipulará: a música de Mozart, a miniatura do Rococó, a mitologia greco-romana.

Bacellar escreve hoje, mas a sua escritura reflete o gosto por certa expressão clássica, por certa ordem e, por meio dessa manipulação da cultura clássica, presenciamos a atualização de procedimentos artísticos revisitados pelo poeta: o vocabulário raro, a exploração do formalismo poético, a busca incessante de equilíbrio entre plano de expressão e plano de conteúdo. O modo de representação da natureza em "O crisântemo..." está em sintonia com os procedimentos adotados em outros momentos da obra, como em "Sol de Feira", por exemplo. O que há de diferente é um modo mais genérico de ver a natureza (o girassol, o grilo, a macieira etc.), portanto, mais distanciado do telúrico do segundo livro.

Em segundo lugar, a natureza e a paisagem que surgem no haikai não cumprem as funções previstas na poética ocidental, não fazem parte do poema para ensejar o idílio, ou

cestos, tem resedá, jasmim e todas as espécies de pequenas flores vermelhas, amarelas e azuis" (Charles Cros. Ib. p115); "Rosas que já vos fostes, desfolhadas" (Alphonsus de Guimarães In BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. Cultrix. São Paulo. 1991, p 316).

³ Ernst Robert Curtius, *Literatura Européia e Idade Média Latina* (Tradução de Segismundo Spina). São Paulo: Edusp. 1996. p 251

louvar uma dama, ou servir de descanso para um herói. Água, flor e animais compõem no caso de *O crisântemo*... a paisagem que irradia outros significados:

PUBERDADE
chuva de verão,
cores: sorriso de flores
que as macieiras dão.

Começando por este haikai, a compreensão dos demais poderá ser menos nebulosa, além disso contamos com o auxílio da titulação e de componentes da natureza partícipes da área de conhecimento do público leitor. O título tanto pode ser uma linha de compreensão para o haikai como o contrário. Pode-se entender a puberdade, momento em que se passa da infância para a adolescência, quando se dá a maturação sexual, como um florescimento. Não por acaso as flores são da macieira, a árvore do conhecimento e da interdição, por extensão, do prazer.

O caminho do poema ao título é, basicamente, o mesmo. A adolescência, como uma chuva de verão, prepara em flor os frutos a serem colhidos como prazer, posteriormente. A puberdade é um momento breve tal qual a chuva de verão.

Para a poesia ocidental, o lugar da flor, da macieira e da água é o jardim idílico. A concisão de significados que o haikai nos proporciona não acha lugar nesta poesia porque a compreensão para um caso e para outro é diferenciada.

Aliás, o haikai não é poesia para ser compreendida de maneira absolutamente racional. Sua economia morfológica e imagística pede uma contribuição considerável por parte do leitor. No livro de Bacellar, em cada lâmina de papel *couché* em que estão impressos os poemas, encontra-se uma gravura e espaços em branco, componentes que contribuem para as associações a serem feitas.

Traçar uma orientação para a leitura do haikai é tarefa inútil. Mas é possível, por meio do âmbito e da atmosfera em que nasce, estabelecer alguns parâmetros que orientem a sua compreensão.

Do ponto de vista histórico, quando o haikai começou a ser praticado da forma como hoje o conhecemos, o Japão passava por um período de reclusão ordenado pela classe dos shoguns, senhores feudais. Durante esse período emergiu uma burguesia que propiciou o cultivo das artes e também da vida mundana, do prazer, dos restaurantes, das casas de chá, dos banhos públicos etc. Nesse meio, a linguagem da burguesia, destacando-se da dos aristocratas e da dos camponeses, surge dando ensejo a uma poesia requintada, mas que ainda não era o haikai. Foi Matsuô Bashô que, fazendo uso de uma tradição poética que lhe precedia, deu ao haikai a feição que conhecemos⁴.

Do ponto de vista filosófico e religioso, o zen budismo com sua estrutura complexa, que busca cortar todos os excessos e voltar o sujeito para a contemplação do eu, deixa para o haikai o caráter contemplativo. Contemplativo porque a atitude diante do haikai deverá ser a do desprendimento que leva à compreensão. Nesse sentido, compreender a poesia é um instante de iluminação, o que os budistas denominam *satori*⁵.

O livro e o poema

Participando de uma tradição que tem pouquíssimo paralelo na literatura ocidental, a da poesia coletiva, Roberto evangelista e Luiz Bacellar criaram *O crisântemo de cem pétalas*. A tradição a que me refiro tem origem na poesia japonesa na qual vários poetas participavam da criação de poemas inspirados na natureza.

O poema japonês clássico, chamado *waka* ou *tanka*, de 31 sílabas, apresenta cinco versos divididos em duas estrofes. A primeira em 3 e a segunda em dois versos. Daí originou-se o *renga*, "sucessão de *tankas* escrita geralmente não por um mas vários poetas"⁶. O *renga* transformou-se, por meio da dicção que lhe emprestaram poetas como Arakida Moritake e Yamazaki Sokán, em poema "de modalidade engenhosa, satírica e coloquial" e "se chamou *haikai no renga*".⁷

⁴ Octávio Paz, *Signos em Rotação*. pp. 174-5

⁵ Idem. (p 159)

⁶ Idem. (p 172)

⁷ Idem, ib.

O haikai, como o conhecemos origina-se no *haikai no renga*. A primeira seqüência do *renga* chamava-se *hokku*, "quando o *renga haikai* se dividiu em unidades soltas, chamou-se *haiku*, composto de haikai e *hokku*"⁸. Quanto à nomeação adotada no Brasil, tudo indica que se preferiu haikai para o poema de 17 sílabas dividido em três versos de 5/7/5 sílabas respectivamente.

Na progressão que a poesia japonesa foi conhecendo, coube a Matsuô Bashô imprimir uma nova dicção ao haikai. Desvestindo-o do caráter pitoresco e satírico, Bashô trouxe para o haikai a contemplatividade e a promessa de uma outra expressão poética que, a um só tempo, incorporava a técnica dos mestres do passado como também "o sentimento concentrado da grande poesia clássica"⁹. Deste modo o poeta participava de uma linha de tradição ao mesmo tempo que a modificava.

Naturalmente, tanto evangelista quanto Bacellar poderia ter escrito em separado, mas o desejo de criação coletiva foi mais forte e já se mostra na epígrafe feita pelos dois poetas:

A raiz destila
a terra e cai:
fruta aberta
(Luiz Bacellar)

A fruta aberta
revela o mistério
da raiz: néctar
(Roberto Evangelista)

Instantâneo de resposta e complemento, a epígrafe se mostra cooperação entre os poetas seja na seleção temática, seja na glosa, para usar uma terminologia ocidental.

O aspecto pictórico do haikai é reforçado nas aquarelas de Jair Jacqmont Cantanhede, artista plástico que, por meio de sua pintura, participa do livro. O próprio Roberto Evangelista, também ele artista plástico, legou a Jair Cantanhede a feitura das aquarelas, o que agrega um outro olhar ao trabalho. De modo geral, tais aquarelas são

⁸ Idem, *ib.*

difusas e se fundem ao caráter sugestivo do poema. A sugestividade que aparece em *O Crisântemo...* se origina no primeiro livro de Bacellar, *Frauta de Barro*, em cujo âmbito a nomeação é escassa. Como herança do primeiro livro, ainda vemos em *O Crisântemo...* a preocupação com a palavra poética, a reflexão sobre o fazer poético e o lugar do artista no mundo.

Poder-se-ia dizer que, em sua maior parte, o livro tem inspiração na natureza e o seu motivo é, finalmente, a natureza, mas, se nos detivermos sobre os vários significados que a natureza exerce surpreenderemos outros motivos: o trabalho, a angústia, a morte envelopados em imagens algumas vezes de difícil decifração.

A seqüência de "*O crisântemo...*" escrita por Bacellar (pp 29-135) apresenta vários núcleos temáticos entre os quais o da vida cotidiana; o da homenagem, em que faz referências a Matsuô Bashô; o da observação da natureza propriamente dita; o de circunstância, em que explora, por exemplo, a imagem de uma mulher tomando tacacá ou a emanção da luz de uma lanterna e, finalmente, o de fundo moral em que elementos retirados à natureza querem significar os valores e a atitude humana perante a vida.

Nem sempre, porém, a observação da natureza (motivo predominante em todo o livro) permite dizer que é a natura propriamente dita o centro da questão representada no poema. Uso aqui a palavra 'representada' em vez de 'discutida' ou 'analisada' porque o haikai, na sua concisão, não dá espaço para a especulação. Muitas vezes, sua concisão é vista como "pó de arroz" (Pound)¹⁰, mas obriga o poeta a se exprimir de maneira concentrada, convidando o leitor à reflexão. Voltando ao tópico anterior, diria que a natureza sendo observada enseja um espelhamento da condição humana. Em alguns casos a dúvida prevalece:

Da flor o orvalho
nas pétalas: tua face
depois que choraste.

⁹ Idem, p 156.

¹⁰ Cf. Haroldo de Campos In: *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva. 1977. p 56

Ou

No centro da grama
seca da campina
o girassol resiste.

Como interpretar estes poemas? A interpretação é possível? Sim e não. Num primeiro momento o haikai sobre a flor orvalhada não permite uma dominante¹¹. No conjunto, é se valendo da imagem da flor coberta de orvalho que o poeta, fazendo uso de dois pontos, passa para o rosto de alguém (homem? Mulher?) úmido de lágrimas. A idéia de compreensão imediata é ledô engano. Estamos diante de um símile sem conectivo (flor orvalhada = rosto úmido de lágrimas), mas não podemos determinar um ambiente e os seres que participam da relação de semelhança. Contudo, sabemos que alguém, o sujeito poético, faz a comparação e um outro alguém está no centro dos termos de comparação. Não parece que a natureza seja o ponto nodal do poema e, sim, o semblante daquele (a) que chorou: a natureza e a condição humana participam de um jogo especular no qual se eqüivalem?

Na imagem selecionada para o segundo haikai, vê-se uma flor novamente, mas é o oposto da primeira. Enquanto aquela se mostra úmida, recoberta de orvalho, esta, o girassol, resiste em meio à campina de grama ressequida. O último verso é revelador

o girassol resiste.

Aqui se cumpre aquele princípio formalizador do haikai no qual duas frases se justapõem e, desta justaposição, decorre um terceiro elemento, a compreensão. Selecionando o vocabulário, a palavra que define este haikai é *resistência*. O ambiente no qual a flor aparece é sugestivo; a grama seca da campina da qual o girassol ocupa o centro. Estar no centro dessa aridez e desse calor pode revelar outras tantas coisas. O girassol é apenas uma flor; resiste, sim, ao calor, mas guarda na sua natureza qualquer coisa de singelo que todas as flores nos inspiram. Tem-se aí uma relação de forças na qual,

¹¹ Quando diz que o verso é a unidade do poema na qual melhor podemos vislumbrar e analisar a dominante, ou seja, o que dá caráter poético a um texto e, no mesmo ensaio, diz que a dominante é verificável também num período artístico, Jakobson não considera a influência da cultura oriental no Ocidente e a eventual assimilação de outros conceitos e preceitos artísticos que não os da poesia ocidental. Ver Roman Jakobson, In: *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Vol. I. Rio de Janeiro: Francisco Alves. 1983. p 485 ss.

apesar da delicadeza, a flor resiste ao rigor do sol e da falta de água. Não estaria, neste caso, uma relação subliminar e estoicista com a natureza humana? O poder de resistir dignamente, malgrado os tormentos que nos afligem?

Falar deste ponto de vista já é deslizar para um outro núcleo temático, o de fundo moral. Mas é conveniente esclarecer, ainda que suspendendo o caminho natural dessa explanação, que o papel da natureza no haikai bacellariano está distanciado do olhar nipônico. É suficiente para tal afirmação o fato de a sólida formação humanística do poeta falar por ele. Embora, desde *Frauta de Barro*, o poeta venha elaborando uma economia verbal, isto não quer dizer que seu "modus pensandi" tenha se modificado nos fundamentos, mas na forma. É neste ponto que, tal qual em *Sol de Feira*, a natureza de *O Crisântemo...* reflete o homem, mas o homem sob um outro enfoque que não aquele da resistência dos costumes, do telúrico e da flora amazônica. O homem, neste livro, muitas vezes numa situação especular e subliminar, como nos haikais vistos anteriormente, vai além de si mesmo. É por isso que a delicadeza da flor não diz respeito a ela apenas assim como a sua capacidade de resistência. Considerando o espelhamento duplo entre homem e natureza, tanto a delicadeza quanto a resistência da flor também são a delicadeza e a resistência humanas.

Cada poema sugere significações que estão mais ou menos situadas, cabe ao leitor, como em toda boa poesia, dar a sua contribuição para a (re)criação do poema.

Retomando o núcleo temático de fundo moral, chegamos ao haikai da página 39, o qual não apresenta título:

Não me digas nada,
ao despeito e ao ciúme
não darás pousada

Eis que o crisântemo acaba por apresentar algumas pétalas escuras. Já se sabe da forma haikai, da divisão dos versos em número de sílabas. Mas vale a pena fazer um levantamento formal no que diz respeito à rima, uma contribuição de Guilherme de Almeida, e ao vocabulário. A identidade sonora aproxima o haikai de formas poéticas

nossas conhecidas, como a quadrinha de origem popular, cujo apelo, era, normalmente, ingênuo. Não é este o caso do poema acima. Selecionando o vocabulário teremos *não, nada, despeito e ciúme*. O primeiro momento é o da negação e do silêncio. O sujeito poético se situa em relação a um outro que não é o de rosto úmido de lágrimas nem o que lembra a resistência do girassol. O outro com quem se fala é aquele que carrega a má palavra (despeito/ciúme) e, por isso, o sujeito poético ordena: "não me digas nada". A recomendação do silêncio é uma atitude que se faz preventiva contra a maledicência (que já aparece na "Balada das 13 casas") e contra a possibilidade de contaminação pela negatividade. Dois dos elementos que encarnam os valores negativos são o despeito e o ciúme. Há um momento em que os sentidos das duas palavras são tangentes, aquele momento em que o amuar-se, o irritar-se é sinônimo do amor ferido por causa de outrem, do ciúme. Portanto o silêncio surge não só como atitude moral, como decoro, mas como o espaço da reflexão em que se busca resolver o que há de negativo¹².

O conjunto formado pelos haikais pertencentes ao núcleo temático de fundo moral tem subníveis. Pelo menos dois deles estão relacionados à criação artística. Deste subgrupo, o primeiro a aparecer é o da página 77, que traz uma nomeação entre parênteses assim como a maioria dos que pertencem a esse núcleo temático. Ei-lo:

(O POETA)
sempre perseguido,
o grilo fica tranqüilo
cantando escondido

A nomeação, como no primeiro haikai visto neste capítulo, é um facilitador em relação ao poema. Mas o animal escolhido para representar o poeta nada tem de grandioso. Nem o condor, nem a ave canora, nada disso. O inseto, o grilo, é um tanto incômodo, sua presença perturba a quem esteja próximo a ele. Seria esta então a função do poeta? No conjunto da obra bacellariana, esta é a primeira vez que o sujeito poético se

¹² Na cultura japonesa, segundo Ruth Benedict (*O Crisântemo e a Espada*. São Paulo: Perspectiva. 1972. pp 183-184) a sinceridade (makoto) é considerada a maior das virtudes. Ser sincero, contudo, não significa externar todas as suas impressões ou desejos, mas, de modo menos amplo quer dizer estar em desacordo com alguém. Quanto a externar-se, significado ocidental para sinceridade, os japoneses repudiam tal idéia e, por meio de provérbios como "cuidado com a rã que quando abre a boca revela todo

auto enuncia, deixa-se ver, busca uma imagem que lhe sirva de representação¹³. A questão moral aqui consiste na função da criação poética, pois o poeta é representado como aquele que perturba sendo, por isso, perseguido. Mas não esqueçamos que a criatura incômoda é esquiva.

Se vistos de uma ótica estritamente moral, o lugar e a função do poeta no mundo são perigosos. Ele é miticamente aquele que lembra o que os homens esqueceram e fala de lugares nem sempre acessíveis, pois sua linguagem é outra. O fato de lembrar o que foi esquecido ou o que se quer esquecer põe o poeta numa situação diferenciada em relação aos outros homens. Pelo menos é nisso que Bacellar parece acreditar ao poetizar a alegoria do grilo que canta escondido.

As formas escolhidas para que o poeta se esconda são muitas, ou melhor, são muitos os lugares. Desde o pseudônimo até o disfarce que caberia ao melhor dos trânsfugas, temos o lugar de fala do poeta. O poeta, em muitos casos, é aquele que se mascara. Somente fazendo uma leitura exaustiva das relações que se estabelecem ao longo da produção de um poeta é que podemos situar o seu lugar de fala. O caso de Fernando Pessoa é o limite no qual o eu se multifaceta.

No entanto, a atitude deslizando do poeta, que não se permite ver ou apreender, conduz a outra dúvida de fundo moral: o esconderijo ou disfarce é necessário? A pergunta não é, ainda que pareça, evasiva. Trata-se da coragem para a formulação de um discurso e também da exposição do discurso. É nesse sentido que o poeta se mostra, que se dá a ver, sem que, todavia, seja apreensível, pois o seu lugar é virtual uma vez que numa única obra, e até num único poema, é capaz de falar de vários lugares. Bacellar toma esta atitude ao longo de sua obra ora falando como o *mnemon*, aquele que guarda miticamente a origem de um povo e de um lugar, e ora falando como o representante de um grupo cujos interesses e posição foram desmantelados. Este último ponto é relevante. Se se fizer um

seu interior" demonstram tal repúdio, pois externar tudo quanto se pensa significa estar exposto. Quer me parecer que a virtude da sinceridade está ligada à discrição e ao silêncio recomendado pelo sujeito poético.

¹³ Embora em *Frauta de Barro* haja um momento em que o sujeito poético se mostra mais diretamente ("O poeta veste-se") não se fala na sua função nem no lugar que ocupa.

levantamento dos objetos que gravitam no universo bacellariano, encontrar-se-á uma galeria em que figuram a caneta-fonte, o isqueiro, um canivete com cabo de madrepérola, os raros frutos amazônicos. E, espacialmente, a casa solarenga, antigos retratos, as ruas e praças de uma cidade. Os objetos e o espaço sugerem a presença de um eu cuja origem é, pelo menos, aristocrática.

É como um remanescente dessa classe desaparecida que o poeta recria os objetos e situa o espaço a que já se fez referência. A rememoração das histórias contadas nas ruas e no mercado de Manaus é feita pelo sujeito originário da casa solarenga e arruinada. A forma rebuscada que envelopa o discurso de tal sujeito se deve ao gosto aristocrático. Mas ocorre uma ruptura no instante em que o poeta se mostra como "um incômodo menor", como um grilo.

A ruptura consiste nas escolhas que o poeta faz independentemente das suas origens e também na busca de uma dicção própria. No primeiro caso, como bem observou Márcio Sousa, a poesia feita em Manaus até o início do século era burocrática. O poeta rompe com o discurso burocrático e utiliza a erudição para explorar o universo poético. No segundo caso, porque constrói um discurso que se separa da expectativa provinciana, o poeta trilha um percurso todo próprio em que despontam as influências por ele sofridas. A influência em Bacellar (a poesia de Mallarmé, a poesia de Rilke, a poesia medieval, a leitura dos simbolistas portugueses e, finalmente, do primeiro João Cabral de Melo Neto além de conhecimentos na área da música) engendra um *locus* em que prevalece a 'poesia pura', o gosto pelo efeito estático, pelo jogo verbal. Elegendo este *locus* como panóptico, o poeta restaura o mundo original do qual advém sem, contudo, perder de vista o amargor da ruína.

A poesia de Bacellar não é, em nenhum momento, a poesia de resistência. Seu refinamento e gosto pelo estético deixam ver que ele se inspira em motivos populares para, a partir do panóptico, expressar a impotência diante da ruína mas também o *joie de vivre* presentificado nos frutos, nos objetos raros, no erotismo e no "morno casulo" da poesia. O fazer poético em Bacellar quer equilibrar motivos e elementos que são, à

primeira vista, contraditórios. Mas somos obrigados a repensar a primeira impressão ao constatarmos a escolha feita pelo poeta: a palavra poética.

Em *O Crisântemo...* ele aparece como o grilo que, cantando escondido, movimentando o ouvinte, retira-o do seu lugar de estabilidade, como o inseto que, embora se mostre, ainda é inapreensível, pois se dá a ver por meio do canto, da palavra.

Ao expor o produto do seu trabalho, o poeta está sujeito a um outro conjunto de reflexões como, por exemplo, a quem a sua palavra atinge. A poesia, vista como expressão que alcança ou atinge outrem, duplica-se ao criar um leitor/interlocutor a quem comove ou provocando o incômodo desestabilizador. O segundo haikai que diz respeito à criação artística se refere ao segundo caso:

(La Fontaine)
Formigas na porta
carregam o corpo
da cigarra morta

A história referida no haikai acima é nossa velha conhecida. Sabemos que a fábula contada por La Fontaine faz a apologia do trabalho incansável, ideal do pensamento burguês que emergia na França do séc. XVIII. Mais modernamente, pensou-se nas alternativas à conclusão da fábula segundo a qual por se recusar a trabalhar durante o verão, acompanhando o ritmo das incansáveis formigas, a cigarra é deixada ao relento invernal e, conseqüentemente, morre. Poder-se-ia, como sugere Flávio Kothe, dar um outro final à história e alterar a relação de trabalho fazendo com que a cigarra pagasse a pousada que lhe dão as formigas por meio do canto¹⁴.

O ideário burguês e industrial banuiu as artes do espaço do ócio e o próprio ócio. Aquele espaço reservado à reflexão e à criação é transfigurado em atitude digna de repulsa, pois não é produtivo. Na sociedade industrial esta é a palavra mágica - produtividade. O poeta, o artista, é medido pelo volume (produtividade) da sua obra. Mas este não é o ponto central a ser abordado, é uma questão lateral. O que se mostra no

¹⁴ Flávio Kothe, *A Alegoria*. São Paulo: Ática. 1986. pp. 12-3

haikai é bem pior que o aspecto capitalista da produtividade. Trata-se de uma imagem escura na qual a cigarra já está morta e é carregada pelas obreiras formigas.

A conclusão dada à fábula de La Fontaine aparece em Bacellar como uma desistência que se opõe à imagem do grilo. Enquanto o último quer significar o incômodo e a desestabilização necessários ao trabalho do poeta, a morte da cigarra quer significar a desistência de um ideal ou utopia. Talvez ainda a impossibilidade de comunicação e de interlocução que leva à morte do artista.

Ainda que se corra o risco de cair no biografismo, é conveniente lembrar da condição insular de Luiz Bacellar, da ausência de resposta para o seu trabalho. Tal silêncio diz respeito ao lugar do poeta também.

No tempo em que vivemos, a leitura, em especial a de poesia, tem um lugar reduzido. Se, no passado, a leitura tinha o lugar da mais nobre das atividades, hoje, por exigir o ócio 'improdutivo', o tempo necessário para a sua degustação lenta, foi relegada a um lugar bem modesto. Ao abandonar a leitura, o homem passou a valorizar outras formas de comunicação e informação (mídia) em detrimento do conhecimento e exploração do eu que a leitura possibilita. Repito: em especial a poesia. Daí a cigarra aparecer morta seja pelo frio, seja de tanto cantar, sem encontrar quem a ouça.

TEMA E VOLTAS (inclusões)

Ao final do "Primeiro movimento" deste trabalho, fez-se um apanhado das relações entre a produção bacellariana e a geração de que fazia parte. O saldo de tais relações, se é que se pode falar nestes termos, foi a cooperação intelectual entre os poetas daquela geração (Thiago de Melo, Jorge Tufic, Alencar e Silva e outros).

Na década de cinquenta, o Clube da Madrugada, como o grupo de jovens poetas se autodenominou, trouxe uma lufada de ar fresco invadindo uma casa por muito tempo fechada. Cada um desses poetas encetou um caminho próprio com Thiago de Melo passando da contemplação para o engajamento, na década de sessenta; Alencar e Silva explorando cada vez mais o inconsciente; Jorge Tufic mergulhando na memória das suas origens e Bacellar iniciando suas pesquisas na área de antropologia cultural que levariam à criação de *Sol de Feira*.

Desnecessário frisar que, em tal período, o Clube da Madrugada já não tinha o mesmo vigor. O insulamento em que a poesia de Bacellar acabou caindo tem lugar neste instante em que o discurso de seus companheiros de estrada passa a ter outra configuração e outros interesses. De maneira cada vez mais solitária e retirada, Bacellar, apesar de contar com o respeito e reconhecimento em Manaus foi se ensimesmando e elaborando uma obra restrita ao Norte do Brasil, quando muito. Talvez um maior empenho na busca de publicações resolvesse o insulamento e a solidão, velhos conhecidos de quem nasce no extremo Norte desse país. Thiago de Melo, por exemplo, tentou solucionar este impasse por meio da poesia de participação e do ativismo político. Mas, mesmo ele, o mais conhecido dos poetas do clube da Madrugada, encontra-se hoje na casa construída em Barreirinha, o município em que nasceu.

Bacellar escolheu Manaus mais uma vez. E também a memória. Pode ser visto vez ou outra pelo centro da cidade, sempre bem composto, de chapéu e bengala às vezes. Anda pelas ruas antigas recolhendo lembranças e imagens, algumas vezes é visto no

mercado público, outras na casa de uns poucos amigos e outras ainda simplesmente desaparece.

Os livros que escreveu são, em certa medida, a síntese do percurso feito pela cidade como também das leituras a que se dedicou. No primeiro livro, *Frauta de Barro*, é onde se sente de maneira mais forte a presença da morte. É inegável a força que emana da obsessão do poeta diante da destruição do espaço público. Em *Frauta de Barro* se configura a agonia de uma população e uma cidade.

O livro, dividido em dois momentos, "Arroio claro" e "Avena do agro", contém na primeira parte uma série de imagens e figuras, poderiam ser cromos, que plasmam o poeta na sua relação com a cidade. Deveria ser mais lúdico, mas em toda esta passagem ocorre a angústia e a melancolia provinciana. A segunda parte deveria se chamar "Arroio escuro" por indicar um momento de maior hermetismo e elaboração. Mas Bacellar optou apenas por "Avena do agro".

Em verdade, ambos os momentos do livro são de elaboração demorada. Enquanto a primeira parte revisita a cultura popular de Manaus, a segunda se concluiu por quatro grupos de sonetos, inicialmente denominados "Quatro epístolas" e, depois, tendo sido publicados independentemente, foram denominados "Quatro movimentos". Toda a segunda parte de *Frauta de Barro* se diferencia da primeira pelos motivos que vão do existencial ao amoroso, mas em nenhum momento tocando a paisagem suburbana e provinciana de Manaus. Nesta tensão Bacellar já demonstrava o desejo de conciliar o particular e o geral e cantar o seu lugar de origem como se nele coubesse o mundo.

Uma espécie de desconfiança atravessa o livro seja nos poemas em que se canta Manaus, seja nos poemas herméticos. É uma desconfiança relativa à criação poética, à existência, ao fluxo do viver. Mas como expressar tamanha desconfiança e ter interlocução num lugar em que a reflexão e a especulação intelectual eram incipientes? Manaus era pequena demais para as ambições de Bacellar. O período em que viveu no Rio de Janeiro deverá ter contribuído sobremaneira para a criação de toda a sua obra. E

anteriormente ao período vivido no Rio de Janeiro, houve a adolescência em São Paulo, cursando o ginásio no Colégio São Luis, à época dirigido por padres alemães.

Fruta de Barro é o primeiro fruto dessas experiências, pelo menos como obra acabada. O ir e voltar para Manaus, e as comparações advindas de experiências externas à cidade natal, orientaram a criação de poemas cujos núcleos temáticos transitam pela saudade, melancolia, angústia e morte. A saudade em Bacellar é dúbia. Pode indicar a falta do mundo original causada pelas idas e vindas do poeta ou então de uma Manaus anterior à vinda do pré-adolescente para São Paulo. A saudade bacellariana é aristocrática, mas suficientemente larga para acampar as imagens mais simples e as mais simples figuras humanas que se transfiguram mediante a manipulação que o poeta faz das palavras.

Já a segunda parte de *Fruta de Barro* dialoga com os poetas que influenciaram Bacellar. São eles, Dante, Rilke, Mallarmé, Fernando Pessoa, Garcia Lorca e João Cabral de Melo Neto, sendo este último, um dos que Bacellar mais leu nos anos cinquenta. Todos estilistas nos seus idiomas e, ao mesmo tempo, criadores em que se sente um forte apego à realização formal da poesia. Este foi um dos motivos para que "Anacreônica" fosse analisada no "Primeiro movimento".

A passagem que se dá entre *Fruta de Barro* e *Sol de Feira* não é livre de tensões. Onde sobrepunha a memória suburbana tomou lugar a memória dos frutos; onde estava a discursividade tomou lugar a síntese do rondel. Mas, agora livre do gosto acre da decadência manauara, Bacellar, valendo-se das pesquisas realizadas sob orientação do antropólogo Darci Ribeiro, toma interesse pela cultura alimentar amazônica e se debruça sobre a pesquisa dos frutos da região. Embora a pesquisa orientada por Darci Ribeiro fosse centrada no indigenismo, a pesquisa sobre os frutos amazônicos corria como um interesse paralelo de Bacellar.

O período que separa os dois primeiros livros é grande, mas suficiente para que o poeta realizasse a obra do jeito que pretendia: estabelecendo uma ordem "matemática"

para a obra, fortalecendo as relações entre poesia e música, pesquisando a forma rondel, pesquisando os frutos que lhe serviram de motivo.

Tanto em relação à *Frauta de Barro*, em que a temática urbano/suburbano e o esteticismo garantem o reconhecimento imediato de informações comuns ao leitor, quanto em relação a *O Crisântemo de Cem Pétalas*, em que se exercita o haikai, forma que esteve em voga nos anos 70 e 80, principalmente, *Sol de Feira* é o livro mais diferenciado. Como um irmão do meio, está a meio passo da rigidez do primeiro e da novidade do terceiro. É também o livro mais intensamente regional de Bacellar. Não é de estranhar, pois, certo desinteresse de uma cultura livresca por aquela obra, como também das editoras.

Mas falar de "regional" em Bacellar cria certa complicação. Exímio conhecedor das humanidades, ele seleciona da cultura greco-latina uma seqüência de mitos que se casam perfeitamente com os frutos recriados poeticamente e, às vezes até, com outros mitos, estes, amazônicos. O gosto pela miniatura e pela elegância em sintonia com a rusticidade dos frutos bem lembra, de um lado, o *bijoux* do Rococó, que tentei explorar no "Segundo movimento" e, de outro, o relativismo de Montaigne no ensaio sobre os canibais, coisa que deixo para quem venha depois.

A Amazônia de Bacellar é helênica, latina, barroca e... moderna ao recusar uma imagem e relacionar todas que lhe pareçam possíveis. Tal qual em *Frauta de Barro*, os fios que tecem a trama poética de *Sol de Feira* alcançam grande diversidade. Está tudo ali, entrelaçado como resposta poética de alta elaboração que nada deve ao olhar estrangeiro, que nada deve aos sonhos de riqueza dos viajantes, que revela a preciosidade dos "frutos só que o rio conhece". Nesse verso derradeiro do "Anúncio", o poeta é irônico: é ele quem nos dá os pomos/pedras preciosas a serem explorados. Mas há um vaticínio; urge conhecer os pomos antes que desapareçam, antes que a Amazônia, transformada por forças nada ocultas, torne-se estéril.

Já o período que separa *Sol de Feira* de *O Crisântemo*... recrudescer em relação ao período que separa os dois primeiros livros, doze anos. Mas, do mesmo modo que se

dedicou tempo à concepção de *Sol de Feira*, intensificaram-se os cuidados com a edição princeps de *O Crisântemo de Cem Pétalas*. O estojo de madeira que contém as lâminas de papel *couché* que compõem o livro dá uma visada da valoração artística e artesanal desejada. Enquanto requinte de edição, *O Crisântemo...* é um livro como poucos. Poder-se-ia ironizar dizendo que a beleza da edição abriga uma poesia duvidosa. Ao que se acrescentaria que, neste tipo de observação, sobra prejuízo e preconceito, palavras que busquei evitar a té aqui. Mas na falta de palavras mais adequadas, que se usem as que nos vêm à pena.

Bacellar é poeta fiel ao fazer poético que escolheu, isto é, a poesia como discurso autônomo, puro, no qual, muitas vezes, o requinte se revela como elaboração de imagens mínimas. Para quem se exercita nesta seara desde o início dos anos cinqüenta, quando veio à luz seu primeiro livro, não há estranhamento quanto ao cultivo do haikai.

Malgrado o ponto de vista segundo o qual o haikai é uma espécie de vale tudo em que a natureza surge como ensejo para a exteriorização de uma expressão lírica duvidosa, vale lembrar que a motivação bacellariana é diversa. Estão nos seus haikais todos os clichês conhecidos para a realização desta forma poética (a água, a rã, o pássaro, a flor), mas o uso que se faz dos clichês, mas o *modus dicendi* é outro. Em primeiro lugar, as associações por ele propostas não são nada vulgares sugerindo um jogo especular, ou melhor, uma equalização entre a natureza humana e a natureza em si. Em segundo lugar, ocorre uma preocupação referente ao lugar do poeta e ao fazer poético, coisa que não é de fácil execução no espaço reduzido de dezessete sílabas distribuídas em três versos. Algumas vezes, o poeta nos dá pistas por meio de titulações postas entre parênteses, os mesmos que aparecem no "Soneto do isqueiro" indicando recolhimento e reflexão.

Ao se chegar neste ponto da leitura da poesia de Bacellar, pensa-se num todo em que as partes formam a homogeneidade na diferença. Cada livro é bastante diverso dos outros, mas carrega as marcas do que lhe antecede nos procedimentos estéticos e no trato refinado da palavra. Esta espécie de "complementum oppositorum" dá à obra bacellariana um ar de diferença constante na qual a definição de um *leitmotiv* é dificultosa. Aqui se

defrontam mais uma vez as palavras que balizaram este trabalho: tradição e memória. Não uso a terminologia *leitmotiv* na sua acepção mais pura, isto é, aquela que, conforme Wolfgang Kayser, designa "os motivos centrais que se repetem numa obra", em especial na poesia e na música¹.

Estou me referindo mais especificamente aos conceitos de tradição e memória que orientaram a elocução bacellariana. Claro que o "topus", como o entende Curtius, é bastante variável em Bacellar indo do mundo urbano (desconhecido para a poética tradicional) ao telúrico (parte da poética tradicional). A memória, pelo seu lado, surge tanto como expressão da subjetividade como restauração de formas poéticas de outros períodos. São estes os núcleos que orientaram também a execução dessa pesquisa.

Se, em algum momento, a elocução do poeta parece estar colada à do ensaísta é porque, malgrado o segundo, algumas formas de identidade eclodem anuviando a clareza necessária para a análise lúcida e eficiente exigida no presente caso. Mas, acredita-se, não deverá haver prejuízo onde não há culpa. Pois esteja o trabalho assim, gravitando pelas formas mais cristalizadas (e brilhantes) da poesia que assim se deseja.

São Paulo, novembro de 1997.

¹ KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da obra Literária*. Trad.: Paulo Quintela. Porto. 1985. (p 69 ss).

SELETA

De Fruta de Barro

VARIAÇÕES SOBRE UM PRÓLOGO

I

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 tocá-lo
jorrou límpida e tranqüila
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 fruta de barro.

É o tema recomeçado
na minha vária canção.

II

Jorre a módua 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.

III

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

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

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

E mais puro que tudo isso,
Essa anárquica inscrição
Feita no muro a carvão.

São temas recomeçados
na minha vária canção.

BALADA DA RUA DA CONCEIÇÃO

Vão derrubar vinte casas **o motivo**
na rua da Conceição.

Vão derrubar as mangueiras
e as fachadas de azulejo
da rua da Conceição.

(Onde irão morar os ratos **os ratos e o lixo**
de ventre gordo e pelado?)

E a saparia canora
da rua da Conceição?
Onde irão os jornais velhos?
Onde? E as garrafas quebradas?
Pra onde os cacos de vidro?
Pra onde os cacos de telha?
Pra onde as latas de conserva
vazias e enferrujadas?)

Oh! Vede as fisionomias **as casas**
desgostosas e alquebradas

das velhas casas desertas...
Oh! Vede as rugas tristonhas
das janelas dolorosas,
dos batentes desbeijados,
das velhas portas cambadas
de gonzos desengonçados!
Vede os beirais rebentados!
Vede as calhas entulhadas
pelas folhas fermentadas
e os buracos dos soalhos

e os alpendres corroídos
e as cumeeiras caídas
e as goteiras dos telhados!
Vede o balcão derrubado
da antiga mercearia
do seu Joaquim Remendado.

E o forno da padaria,
e o sobrado da viúva
que era o mais alto sobrado;
as pobres pedras da rua,
já gastas de tantos passos,
empurradas pelo esforço
das raízes emparedadas.

Na rua da Conceição
já mais ninguém quer morar.

Só um tal Dr. Calango
- às vezes passa apressado
como um relâmpago verde -
pôs pensão familiar.

(Raramente é procurado.)

Ontem passei por aquela
velha rua condenada.

Sem querer me pus à escuta
das conversas das mangueiras
sussurradas pelas copas
quando o vento farfalhava:

- Ah! comadre tu te lembras
do molecório danado:

se um papagaio quedava,
nas folhas se encalhava,
os nossos galhos sofriam...
que os nossos galhos quebravam.

Ai que saudades que tenho
do tempo em que não sofria
reumatismo nas raízes
e não tinha cicatrizes
pelo meu tronco enrugado...

Nunca mais nos voltarão
caroços de nossos frutos
contra as nossas copas fartas.

Nunca mais colhões-de-bode,
nunca mais as baladeiras
nos roubarão passarinhos
pousados nos nossos galhos;
nunca mais os bole-boles
arrancarão nossos frutos:

(eu me sinto tão pesada
que tanto é o número deles!)

Nunca mais a Prefeitura
quis cortar as nossas tranças

- o cabelo a *la garçone*
que agora no modernismo
se chama taradinho.

o sobrado da viúva

um certo doutor calango

a conversa das mangueiras

a mangueira casimiriana

**colhões-de-bode, bole-bole
e baladeiras**

Ah! tempos que já se foram
e nunca mais voltarão,
nunca mais será lembrada
a rua da Conceição.

_ Eu vi um dia um cavalo,
disse outra velha mangueira,
renegado pelos donos
por ter quebrado uma perna
e não poder trabalhar,
entrar pela barbearia
empoeirada e deserta
que fica perto da esquina;
ao chegar frente ao espelho
de moldura descascada
(que há muito fora dourada)
vendo logo o seu reflexo
julgou que era uma potranca
_ linda! _ foi se aproximando
até juntarem os focinhos.

_ Nunca pensei que as potranças
tinham focinhos tão frios,
disse, um bufido soltando
(que ao cristal embaciou).

_ Nunca pensei que as potranças
pudessem se evaporar...
... e logo ali reaparecer.

_ Ai, que aquilo era por certo
de eu pai a alma penada
(um garanhão militar
que morrera reformado
de tanto puxar canhão
no tempo em que não havia
batalhão motorizado).

_ Cruz Credo! _ umclaro relincho,
que nervoso se esgalhou
pelo ar quieto da tarde
retiniu num par de coices
e o pobre espelho, coitado,
trêmulo se espatifou.

Ai, rua da Conceição,
pobres prédios cariados,
só a erva-de-passarinho
habita os vossos sobrados!

Ah que essa estória me lembra
uma outra que vou contar,
é a história circulante
da cabrita Rolimar,
que estoicamente cumprindo
o dever com sua espécie
se arreventou sem um grito,
no dia em que ela pariu
a primeira cria, o Brito.
Era a cabra Rolimar

o cavalo e o espelho

a erva-de-passarinho

romance da cabrita rolimar

a princesa desta rua.
Foi uma noite de lua
(meio pensa em seu luar)
logo que seu último dono
desta rua se mudou,
que a cabritarolimar
veio conosco morar.
(Ah comadre eu bem que sei
que você se lembra dela).
Tinha um chifre reticente
e o outro como algarismo
(que a arquitetura das cabras
tem algo de equilibrismo),
as tetas jamais pejadas
nos seus pulos e trejeitos
balouçavam num apelo
(dizem que leite de cabra
é bom pra levantar peito).
Por entre as pedras a urtiga
já começava a morar,
mas logo ela aqui chegou
começou a retouçar.
E assim logo de começo
foi ficando confiada
e na antiga padaria
(roendo o balcão) fez morada.
Pois me disse um bem-te-vi
que ela era encantada:
em noite de lua cheia,
sexta-feira de quaresma
se punha de pé dançando
ao fazer o seu *sabbat*.
Mas não creio - só lembrando
sei quanto era preciosa:
pois tinha um olho malandro
e umas tetas cor-de-rosa.
Pois se até no descomer
era mui gentil de ver:
qual se fora semeando,
ao modo de semeadeira
uns caroços de oliveira.
Mesmo quanto ao de comer
era de nada enjeitar:
eram papéis de jornal,
eram maços de cigarro
e até mesmo latas velhas
ela podia enrolar -
nada que visse na rua
era de ela rejeitar.
Um sanhaçu me contou
que ela artista de circo:
dançava no picadeiro
andava na corda bamba -
era estrela principal

do "Grande Circo Merino".
Mas cá ficou esquecida
(dizem que foi de paixão)
quando o circo foi embora.
No dia do nascimento
do cabrito (coitadinho!)
chovia de fazer lama.
A cabritinha sofria
sem gemer, sem se queixar.
Ai comadre se eu pudesse
adquirir movimento,
sair do leito de pedra
que me prendia as raízes,
só para correr pra longe,
(pois não podia ajudar);
mas o que diria a gente
em vendo uma árvore andar?
O cabritinho nasceu
(um balido anunciou)
foi quando a pobre da cabra,
aos pocos, devagarinho,
parou de se estrebuchar.
Logo vieram os urubus
(como agentes funerários)
com seus fraques de lustrina,
com seus gestos bem medidos
e suas graves passadas
de acadêmico bom-tom,
fizeram-lhe o necrológio
com tamanha hipocrisia
num arremedo de velório
(somente fazendo hora
té ver quando apodrecia).
Quando o chefe deu sinal,
aí foi um tal de avança
_ tumulto de negras plumas!
E em brevíssimos segundos
desmantelaram-lhe os ossos.
E quanto ao órfão Britinho
um preto velho o levou:
hoje mora noutra rua
berra e espirra o dia inteiro
usa um grande cavanhaque
e já é pai de chiqueiro.
_ Eu tinha uma outra estória:
era a da vaca Cristina.
Mas já é história demais!
Ai, rua da Conceição
somente retornarás
sob forma de canção
repleta de nunca mais!
Ai! Somente os mamoeiros
pelos terrenos baldios

os urubus

a vaca cristina

os mamoeiros e a lavadeira

cujos mamaões se parecem
com as mamas murchas caídas
da preta velha Quitéria,
lavadeira e cozinheira
mais antiga dessa rua.

Que inda quem se agache
nalgum aperto danado
de trás do que resta em pé
dos vossos muros rachados.

Nunca mais retornarei
a surpreender as conversas
de vossas velhas mangueiras
contando casos passados.

Adeus, minha velha rua,

ofertório

adeus para nunca mais,
_ Ó rua da Conceição
que ficas perto dum cais.

(Mas será mesmo que existe
essa rua na cidade?

a saudade de pedra

Ou é rua da concepção
no velho Cais da Saudade?)

FINIS GENTIS MEAE

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

E em tudo acorda uma passada vida,
um hálito sutil de tempos idos,
de dias remançosos já vividos
por uma glória velha hoje exaurida.

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

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

NOTURNO DA PRAÇA DA SAUDADE

Os mortos dançam, sobre o soalho escampo,
travestidos - ali bebe um chinês;
e um cruzado, que sua sobre o arnês,
valsa co'a *dama antiga* em suave arranco.

Vão pelo tabuleiro preto e branco
sem rainha, torre ou bispo, pois, em vez
das clássicas figuras do xadrez,
é arlequim, colombina e o pierrô manco.

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

Mas tornam - luz! Som! Flor que revicou!
Ao mofo, ao pó, à névoa fria, ao nada,
quando os galos clarinam madrugada....

Obs.: A praça da Saudade foi construída no início deste século, mas a data não é precisa. Inicialmente, no lugar em que hoje está, havia um cemitério, o cemitério da Saudade, do qual o nome ficou para a praça.

NOTURNO DA RAMPA DO MERCADO

As luzes das barcaças sonham ventos
quando em águas propícias e serenas
no cansado ancorar brilham pequenas
em almos lucilares cismarentos...

O rio e a noite expendem seus lamentos
e os mastros tristes são candeias plenas
de oleosas saudades e de penas
sirgando macilentos barlaventos...

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.

ESTUDO DE MARINHA EM CORAL, ÉBANO E MARFIM

Na duna de tua praia como vaga ajoelhada
em perene oferenda sob os ásperos musgos
- ó crespa e suave e perfumada turfa! -
encontrei o coral hospedado entre orvalhos
na forma estrita e absconsa de inviolada rosa.
Os trapos da paixão drapejavam triunfantes,
(os ventos do pudor contra mim conspiravam
a erosão da recusa - ó insurreição de mitos!)
...E ante o salobro fluir de linfa em sua nascente
e hirsuta duna desmanchou-se ante meu rosto ansioso
como as valvas de uma ostra se fechando entre espumas
e eu caminhei sedento contra o sol poente.

ROMANCE DO ESQUARTEJADO

(Beco do "Saco-do-Alferes" depois do "Chora-Vintém")

Beco do "Chora-Vintém"!
Noutro tempo se chamou
beco do "Saco-do-Alferes"
em memória do espantoso

crime que lá se passou.

Moço, veja a gameleira
onde o marido enganado
seu despojo pendurou!
(Dizem que o saco de estopa
fazendo poça de sangue
toda noite gotejou.)

Já era de madrugada
quando um carvoeiro achou:
sentindo um pingo na nuca
sua vista levantou
dando com o saco sangrento
que pendurado num galho
embalado pelo vento
toda a noite balançou.

Passava da meia noite
quando o marido encontrou
dentro de casa, na sua
própria cama ele o flagrou
com sua esposa nos braços
(o alferes apelintrado
era um "galo" sim senhor)
ambos suados de amor.

Ao lado, numa cadeira,
estava a farda do Alferes:
suas dragonas douradas,
o talabarte, o talim,
a barretina enfeitada,
as botas e o espadim.

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.
Deu-lhe a primeira estocada,
nuinha da cama pulou
a mulher com quem casara
que ao seu nome enlameou.
Cego de raiva o marido
feria a torto e a direito
té que o Alferes tombou,
mas ainda teve forças
e se pondo de joelhos
pra ele as mãos levantou,
lhe pedindo, pela Virgem,
que o não matasse assim nu,
que pelo menos deixasse
que pra morrer se fardasse,

mas ele não escudou,
continuou a feri-lo
até que o alferes soltando
o seu último suspiro
sobre a cama estrebuchou.
(O leito que manchara
em sua última conquista
de galante sedutor.)

À mulher, que se vestira,
o marido de arma em punho
pra junto de si chamou.
Agarrou por um braço
e a levando pra cozinha
onde um terçado apontou,
que pegasse no terçado
com a voz presa na garganta
para a mulher ordenou,
depois voltasse pra alcova,
pra junto do seu amante,
pra perto do seu amor.
Depois, com a ponta da arma
lhe espetando nas costelas
o marido a obrigou
que cortasse com o terçado
braços, pernas e cabeça
do tronco do Alferes nu.
A mulher, branca de medo,
as mãos no sangue molhou,
suas pernas e seus braços,
sua cabeça, seu sexo,
do seu tronco separou.
O marido desonrado
depois a ela obrigou
que pegasse nos pedaços,
metesse dentro de um saco
cuja boca ele amarrou.
Pegou na roupa de cama,
na farda e espadim do Alferes
tudo no rio atirou.
Mas antes pegou no saco
na gameleira trepou,
com uma corda lá no alto
daquele galho amarrou.
E o Beco da Gameleira
desta data pra diante
Beco do Saco-do-Alferes
conhecido se tornou.

Depois vieram retirantes
flagelados pela seca
que assolava o sertão.
Gente à beira da miséria,
desocupada e sem pão

que o beco todo ocupou.
Quando um deles na taberna
comprava farinha d'água,
jabá, fósforo, sabão,
reclamavaa que só bode
na chuva, se lhe faltava
no troco mais um tostão.

É o Beco do "Saco-do-alferes"
"Chora-Vintém" desde então.

O CASO DA NECA

"Eu juro, senhor juiz,
não fui eu quem a matou,
que a pior fera do mundo
me agarre se assim não for!
Juro! Por São Jorge eu juro
que é meu santo protetor!"
E o juiz acreditou...

.....
Estava lavando roupa
quando o seu crime pagou
(ainda há pouco tornara
a jurar). Por toda a margem
do igarapé do Educandos
lavadeiras conversavam
suas roupas enxaguando.
Todo mundo comentava
a morte misteriosa
da irmã da Neca, coitada!
A infeliz era leprosa
mas juntara algum dinheiro
na esperança de sarar.
(Dinheiro amaldiçoado
porque a Neca o cobiçara
e no inferno foi parar).

Estava lavando roupa
na beira do igarapé.
Todo mundo comentava
(o corpo fora encontrado
no quintal semi-enterrado,
quase à flor da terra, pelas
folhas secas disfarçado)
e a Neca ainda jurava
por são Jorge protetor:
"Quero que o dragão me pegue
se agora mentindo estou".
E São Jorge Ogum mandou...
(Saiu das águas um bicho
coberto de limo negro
que com a Neca carregou).
Ninguém vira um jacaré
enorme daquele jeito

mas todos viram quando ele
com a Neca arrebatou.
E com a Neca nas mandíbulas
três vezes ele boiou
pra que todo mundo visse
a falsa que perjurou.

Três vezes por toda margem
do igarapé amostrou.

Depois, com o corpo sangrento
da Neca preso nos dentes,
no fundo negro das águas
para sempre mergulhou.

SANTA ETELVINA
Antes morrer que manchar
sua santa virgindade
bem podia ser o lema
de Etelvina de Alencar.

Três maridos recusara,
três vezes não quis casar
aquele que se chamara
Etelvina de alencar.

Seu noivado desmanchou,
seu enxoval dispersou,
mas o noivo de Etelvina
nunca mais se conformou.

Queria, e como queria,
os lírios de seus peitinhos,
queria a rosa menina
do seu sexo em botão.

E, por mais que ela dissesse
que essas flores não podia
dar porque já tinha dado
pra Jesus Nosso Senhor,

o noivo não escutava,
somente nelas pensava,
dia e noite suspirava
cego e surdo de paixão.

Até que um dia na beira
da estrada do Paredão
possuiu-lhe o corpo inerte
morto por sua própria mão.

Dizem (suave mistério)
que o corpo, ao ser enterrado,
recompôs-se dos sinais

daquela violação:

aqueles lírios brancos
de pistilos cor-de-rosa
aquela rosa esvaída
pela brutalização,

de marcados pela luta
com o temporal da paixão
(os lírios pulcros e a rosa
fechada, ainda em botão)

tornaram ao que eram antes
_ pois Jesus cristo quisera
recebê-la em seu regaço
pura e virgem, como então

quando ela Lhe devotara
aquelas flores de carne,
por amá-Lo mais que o amor
mundano, que é danação.

E, hoje, em dias 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.

O POETA VESTE-SE
Com seu paletó de brumas
e suas calças de pedra,
vai o poeta.

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

(Um plátano, sobre a prata
da água tranqüila do lago,
se debruça só para 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 a 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 pára, se curva,
num gesto sóbrio e perfeito,

um breve floco de nuvens
colhe e prende na lapela.

TRENO PARA RAINER MARIA RILKE

Ai, rosa! - contradição:
sonho infrene de quem pode
e não pode, ao mesmo tempo,
separar-te as duas pétalas
sem ferir a inquieta mão...

Ai, rosa! - folha de espada,
de súbito, embaciada
pelo alento da aflição...

Ai, rosa! - suave convívio
embebido em mil nuances
na face multiplicada...

(Definitivo é saber
se nos é dado sonhar.)

De Sol de feira

rondel XX ou da sorva
sorva redonda
uva caboca
por mais que esconda
doçura oca
pra quem prová-lo
macio espouca
teu oco estalo no céu da boca

o mesmo quando
leitosos, brandos
dás a qualquer
teus beijos verdes
nunca te perdes
fruta mulher

rondel XXI ou da jaca

jaca: entre as frutas
eis a matrona,
esparramada
gorda sultana;
com frouxos bagos
flácido aroma
dá visgos aos lábios
de quem a coma

seu jeito lembra
as contorções
moles, lascivas
dos ventres nus
das odaliscas
no harém cativas

rondel XXI ou do cupuaçu

cupuaçu
és soberano
do pomulário
americano
num cofre pardo
guardas com ciúmes
raros sabores
vivos perfumes

uma selvagem,
ubre silvestre,
moreno seio,
tanta delícia
tua curva crosta
retém no meio

BIBLIOGRAFIA

- ARENDETT**, Hannah. *A dignidade da política: ensaios e conferências*. Trad.: Helena Martins e outros. Rio de Janeiro. Relume-Dumará. 1993.
- ARGAN**, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad.: Pier Luigi Cabra. 3ª ed. Martins Fontes. SP. 1995.
- ARRIGUCCI JÚNIOR**, Davi. *Humildade, paixão e morte*. Companhia das Letras. SP. 1990.
- BACELLAR**, Luiz. *Fruta de barro/ Quatro movimentos*. 4ª ed. Brasília. 1992.
..... *Sol de feira*. 3ª ed. Puxirum. Manaus. 1985.
..... **EVANGELISTA**, Roberto. *O crisântemo de cem pétalas*. Prefeitura Municipal de Manaus. 1985.
- BACHELLARD**, Gaston. *A poética do espaço*. Trad.: Antônio de Pádua Danesi. Coleção Tópicos. Martins Fontes. SP. 1993.
..... *A terra e os devaneios da vontade*. Trad.: Paulo Neves da Silva. 1ª ed. Martins Fontes. SP. 1991.
..... *A Psicanálise do Fogo*. Trad.: Paulo Neves. Coleção Tópicos. Martins Fontes. São Paulo. 1994.
- BALLAKIAN**, Anna. *O Simbolismo*. Trad.: José Bonifácio A. Caldas. Perspectiva. SP. 1985.
- BAZIN**, Germain. *Barroco e Rococó*. Trad.: Álvaro Cabral. Martins Fontes. SP. 1993.
- BEAUMARCHAIS**, J.P. de, **COUTY**, Daniel e **REY**, Allain. *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*. Bordas. Nancy - France. 1984.
- BENEDICT**, Ruth. *O crisântemo e a espada*. Perspectiva. São Paulo. 1972.
- BÉNICHOU**, Paul. *Selon Mallarmé*. Bibliothèque des Idées. Editions Gallimard. 1995.
- BENJAMIN**, Walter. *Obras escolhidas III*. 3ª ed. Brasiliense. SP. 1994.
- BENN**, Gottfried. *Problemas da lírica* in Cadernos Rioarte. Ano I nº 3. 1985.
- BERGSON**, Henri. *Matéria e memória*. Trad.: Paulo Neves da Silva. Coleção Tópicos. Francisco Alves. SP. 1994.
- BERMAN**, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Companhia das Letras. SP. 1986.
- BOSI**, Alfredo. *A interpretação da obra literária in Céu, Inferno*. Série Temas vol. 4. Ática. São Paulo. 1988.
..... *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. Cultrix. SP. 1995.
..... *O ser e o tempo da poesia*. Cultrix. SP. 1993.
- BRANDÃO**, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. Vozes. 6ª ed. vol. III. São Paulo. 1995.
- CALVINO**, Italo. *As cidades invisíveis*. Trad.: Diogo Mainardi. Companhia das Letras. SP. 1990.
- CAMPOS**, Augusto de. **PIGNATARI**, Décio. **CAMPOS**, Haroldo de. *Mallarmé*. Coleção Signos. 2ª ed. Editora Perspectiva. SP. 1974.
- CAMPOS**, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. Perspectiva. São Paulo. 1977.
- COELHO MACIEL**, Emmanuel. *"Suíte cantata", para coro, solistas, orquestra e movimentação cênica in Sol de feira*. 3ª ed. Puxirum. Manaus. 1985.
- DERRIDA**, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad.: Rogério Costa. 2ª ed. Iluminuras. SP. 1997.

- ERRANDONEA**, Ignácio (Org.). *Diccionario del Mundo Clássico*. Editorial Labor. Barcelona. 1954.
- FREITAS PINTO**, Renan. *Sol de feira-apresentação in Sol de feira*. 3ª ed. Puxirum. Manaus. 1985.
-*No caminho de Bashô in O crisântemo de cem pétalas*. Prefeitura Municipal de Manaus. 1985.
- FRIEDRICH**, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Série Problemas Atuais e Suas Fontes nº 3. Trad.: Marise M. Curione e Dora F. da Silva. Livraria Duas Cidades. SP. 1991.
- GONDIM**, Neide. *A invenção da Amazônia*. Marco Zero. SP. 1994.
- HANSEN**, João Adolfo. *Alegoria (construção e interpretação da metáfora)*. 2ª ed. Atual editora. SP. 1987.
- HATOUN**, Milton. *Literatura e memória*. PUC. SP. 1996.
- HATZFELD**, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Trad.: Célia Barretini. Perspectiva/EDUSP. SP. 1988.
- HAUSER**, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Trad.: Walter Geenen. 4ª ed. Mestre Jou. SP. 1982.
- KIERKGAARD**, Soren. *O conceito de angústia*. Trad.: Torrieri Guimarães. Hemus. SP. 1968.
- KOTHE**, Flávio. *A alegoria*. Ática. São Paulo. 1986.
- KRÜGER ALEIXO**, Marcos Frederico. *Poesia sol in Jornal da Amazônia nº 22*. Manaus. 1975.
- LAUSBERG**, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 4ª ed. Calouste Gulbenkian. Lisboa. 1993.
- LE GOFF**, Jacques. *História e Memória*. 3ª ed. Editora da Unicamp. Campinas. 1994.
- LIMA**, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª ed. Rio de Janeiro. F. Alves. 1983.
- LINS**, Álvaro. *A Propósito da Nova Poesia in Jornal de Crítica - 5ª série..* Rio de Janeiro. José Olímpio. 1947. (pp 100-109).
- MALLARMÉ**, Stéphane. *Obra poética I*. Trad.: Ricardo Silva-Santisteban. Poesia Hiperión. Ediciones Hiperión. Madrid. 1980.
- MELO E SOUSA**, Antônio Candido de. *O estudo analítico do poema*. FFLCH-USP. 1993.
-*Formação da literatura brasileira*. 3ª ed. Martins. SP. 1969.
-**CASTELLO**, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira (das origens ao realismo)*. 4ª ed. Bertrand Brasil. RJ. 1991.
- MERQUIOR**, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro, Forense Universitária; São Paulo,
- MOTTA PESSANHA**, José Américo. *Cultura como ruptura in Tradição/Contradição*. Jorge Zahar Editor. RJ. 1987.
- NOVAES**, Adauto. (Org.) *Tempo e história*. Companhia das Letras. Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. SP. 1992. pp 141-154.
- PAZ**, Octávio. *O arco e a lira*. Coleção Logos. Nova Fronteira. RJ. 1982.
- *Os filhos do barro*. Coleção Logos. Nova Fronteira. RJ. 1984.
- *Signos em rotação*. Perspectiva. São Paulo. 1990.

- PELÁEZ**, Jesús Menéndez, **ARELLANO**, Ignacio , **GONZÁLEZ**, José M. Caso y **CACHERO**, J. M. Martinez. *Historia de la Literatura Española*. Vol. II (Ranacimiento y Barroco). Evest. Madrid . 1993.
- ROUANET**, Sérgio Paulo. *Mal-estar na modernidade*. Companhia das Letras. SP. 1993.
- ROUSSEAU**, Jean-Jacques. *Os devaneios do caminhante solitário* Editora UNB. 3ª ed. Brasília. 1995.
- RUAS**, Luís. *Oriente x Ocidente in O crisântemo de cem pétalas*. Prefeitura Municipal de Manaus. 1985.
- SARDUY**, Severo. *Escrito sobre um corpo*. Trad. Lígia Chiappini Moraes Leite e Lúcia Teixeira Wisnik. Col. Debates nº 122. Perspectiva. SP. 1979.
- SCHWARZ**, Roberto. *A carroça, o bonde e o poeta modernista in Que horas são?* Companhia das Letras. 2ª ed. SP. 1987.
- SHAMA**, Simon. *Paisagem e memória*. Trad.: Hildegard Feist. Companhia das Letras. 1996.
- SOUZA**, Márcio. *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. SP. Alfa-Omega. 1977.
- SPINA**, Segismundo: *Na madrugada das formas poéticas*. Ática. SP. 1982.
- WILSON**, Edmund. *O castelo de Axel*. Trad.: José Paulo Paes. 9ª ed. Cultrix. SP. 1993.
- WILLIAMS**, Raymond. *O campo e a cidade (na história e na literatura)*. Trad. Paulo Henrique Britto. SP. Companhia das Letras. 1989.
- WÖLFFLIN**, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Trad.: João Azenha Júnior. 3ª ed. Martins Fontes. 1996.