



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/15330

DOI: 10.17851/2358-9787.28.4.345-366

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2019 by UFMG/Faculdade de Letras. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>



Poemas sobre objetos: os sonetos de bolso de Luiz Bacellar

Poems About Objects: The Bag Sonnets of Luiz Bacellar

Fadul Moura¹

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo / Brasil
faduldm@gmail.com

Resumo: O presente trabalho procura analisar a seção intitulada “Dez sonetos de bolso”, encontrada em *Frauta de barro* (2011 [1963]), do poeta brasileiro Luiz Bacellar. Primeiramente será abordada a relação intertextual com Sebastião da Gama, português, ladeada ao trabalho com os objetos do mundo. Em seguida, será desenvolvida a análise dos poemas do livro, com o objetivo de evidenciar o procedimento poético sobre objetos, acreditando que ele seja o ponto principal para a construção da coleção do autor.

Palavras-chave: Poesia brasileira; coleção; objetos; Luiz Bacellar.

Abstract: This article is dedicated to analyze the session “Dez sonetos de bolso” from *Frauta de barro* (2011 [1963]), by Brazilian poet Luiz Bacellar. At first, the intertextual connection with Sebastião da Gama, Portuguese, alongside the objects of the world will be demonstrated. Subsequently, the poems themselves will be analyzed, aiming to make the poetic process applied over the objects evident, considering that this is the foundation to build the author’s collection.

Keywords: Brazilian poetry; collection; objects; Luiz Bacellar.

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL-UNICAMP), com bolsa de estudos concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

[...]

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

Quebrar o brinquedo ainda
é mais brincar.

(“Ludismo”, de Orides Fontela)

Do trabalho com objetos

Luiz Bacellar (1928-2012) foi um poeta brasileiro nascido em Manaus e teve sua primeira obra, *Frauta de barro*, lançada em 1963, após ter sido laureado com o Prêmio Olavo Bilac, em 1959, pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro (à época, Distrito Federal). Em 1973, publicou *Sol de feira*, após o livro ter recebido o prêmio de poesia, em 1968, do Governo do Estado do Amazonas. Em 1975, lançou *Quatro movimentos: sonata em si bemol menor para quarteto de sopros*, publicado posteriormente com o título de *Quatuor* (2006). 1985 é o ano em que fez uma parceria com Roberto Evangelista para escrever um livro de haicais chamado *Crisântemo de cem pétalas*. Mai tarde, este foi publicado isoladamente sob o título *Pétalas do crisântemo*. Anos depois da publicação de *Frauta de barro*, saiu do prelo uma série de poemas em uma edição de sua poesia reunida em *Quarteto* (1998). Assinando com o pseudônimo de Katsüo Satsumà também lançou *Borboletas de fogo* (2004). Como última publicação em seu nome verdadeiro, uma das sessões de *Frauta de barro* foi retirada, a fim de ser publicada sob o título de *Satori* (1999).

Diante da existência de um poeta que ainda não recebeu o devido destaque da crítica brasileira, este trabalho tem por objetivo uma leitura de uma seção do primeiro livro de Bacellar, adotando a perspectiva

cartográfica² de Suely Rolnik (2011) como caminho para observar o delineamento do desejo do eu lírico que recai sobre os objetos – e, desse modo, exerce uma prática sobre seu arquivo. Portanto, este texto divide-se em duas etapas: na primeira, mostra-se a referência seminal de Sebastião da Gama e o trabalho com os objetos do cotidiano, a fim de evidenciar a diferença do trabalho poético de Luiz Bacellar; a segunda, por sua vez, versará sobre as imagens que são compostas como amálgamas e unem os objetos da coleção bacellariana. Ao fim, acredita-se que a cartografia desse dinamismo oferecerá as bases para compreender o movimento nuclear da poética do autor brasileiro. Atentando ao fato de que o eu lírico de *Frauta de barro* compõe-no com base em uma coleção objetos que carrega consigo, admite-se que Luiz Bacellar elabora um poeta capaz de conferir outra luz sobre os objetos do cotidiano. Isso acontece porque o eu lírico de *Frauta de barro* é fruto de um procedimento metapoético, apresentado na primeira seção do livro, em que ele também é um poeta. Nesse sentido, toma-se esse conjunto de poemas como essência da coleção bacellariana, isto é, sua atitude de colecionador parte da coleção dos objetos. Verifica-se na segunda seção do livro, “10 sonetos de bolso”, a presença de dez pequenos utensílios que estão sob a posse do poeta: um lenço, um canivete, um relógio de bolso, um porta-níqueis, uma caixa de fósforos, um lápis, um cigarro, uma caneta-fonte, um chaveiro e um isqueiro, respectivamente, evidenciando a tendência da modernidade à miniaturização e individualização. Todos os objetos são pequenos, passíveis de serem carregados nos bolsos. Além disso, esses elementos banais desempenham papéis específicos previamente escolhidos, recebendo, dessa maneira, um título de “soneto” como forma lírica.

Bacellar abre a seção de poemas com uma dedicatória ao poeta português Sebastião da Gama, o qual escreve um poema chamado “Soneto do guarda-chuva”, em *Estevas* (1950). Leia-se o poema do escritor português:

² Rolnik (2011) compreende uma diferença importante entre cartografia e mapa: enquanto a primeira analisa os movimentos do desejo, o qual engendra e destrói os mundos que constantemente são territorializados e desterritorializados, o segundo apresenta uma totalidade estática e completa. Nesse sentido, compreende-se que o procedimento cartográfico se coaduna com os movimentos do eu lírico diante dos objetos que formam e igualmente têm seus significados (re)fundados na coleção.

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

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

ó minha umbela – palavra
tão cheia de sugestões
tão musical tão aberta!

meu para-raios de Poetas
minha bandeira da Paz,
minha Musa de varetas! (GAMA, 2014).

Sobre esse poema, nota-se que Luiz Bacellar recolhe mais do que ritmo e métrica, mas a própria ideia sobre o trabalho com os objetos. O guarda-chuva é visto com admiração, sendo comparado a uma série de outros elementos, como se estivesse também sendo fisicamente esquadrinhado. Na realidade, a minúcia qualificadora é a caracterização que desperta o objeto de sua função original, ultrapassando-a. Isso permite que ele seja também apoio físico e simbólico; instrumento bélico e proteção religiosa, etc. No plano rítmico, a composição do verso com assonâncias sugere o movimento circular visualizado no manuseio do guarda-chuva, alinhando som e imagem ao balanço do objeto nas mãos do eu lírico. Progressivamente, verifica-se que as associações vão se tornando mais abstratas, até que o objeto saia da terra, como um cogumelo, e seja transformado em mito de Musa inspiradora, ou seja, na fonte de seu trabalho poético.

Tendo em mente a contemporaneidade de Bacellar e Sebastião da Gama, compreende-se esse soneto como base, ou mote, da atividade criadora³ do autor brasileiro, agora convertido para dentro de seu livro.

³ Em entrevista realizada em 31 de março de 2015, Astrid Cabral comenta o fato de Luiz Bacellar ter escrito a seção “10 sonetos de bolso” inspirada exatamente neste poema de Sebastião Gama. Por esse motivo, optou-se pela transposição dessa ideia para o corpo deste trabalho.

Esse procedimento de seleção demonstra que o ato de colecionar tem sua carga semântica ampliada. Assim como Luiz Bacellar faz ao transportar Fernando Pessoa, García Lorca, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira para os versos de *Frauta de barro*, agora o poeta volta-se para o trânsito de formas e temas de Sebastião da Gama, a utilizá-los na criação de seus poemas. A partir do exposto, observa-se intrinsecamente a obra e nota-se a valorização de outros objetos que são considerados importantes pelo poeta, tal como o guarda-chuva de Sebastião da Gama. Também ocorre um redimensionamento no manuseio poético, a evidenciar a inversão de valores em que a significação é maximizada em detrimento da funcionalidade minimal dos objetos.

À luz desse procedimento, interessa uma advertência a respeito da funcionalidade do objeto na modernidade. Baudrillard, com base nos estudos de Marx, parte da pressuposição de que, embora os objetos sejam transformados em suas partes ou, ainda, tenham-nas escamoteadas, eles estão livres para executar sua função. Um exemplo disso é que, seja a mesa deslocada de lugar, seja acoplada a ela um pedaço de madeira que amplie seu tamanho, ela não perde a função de mesa. Por mais que ela seja incorporada à estrutura da parede de uma casa, no intuito de ocupar menos espaço, ainda exerce sua função de apoio. De forma expandida, isso liberta também algo no homem, fazendo-o “livre” enquanto usuário. Como essa relação subentende, ainda, o espaço em que estão inseridos o homem e o objeto, junto àquele evocam a subjetividade organizadora que define o sistema construído. Para Jean Baudrillard (2009, p. 24),

[...] antropomórficos, estes deuses domésticos, que são os objetos, encarnando no espaço os laços afetivos da permanência do grupo, docemente imortais até que uma geração moderna os afaste ou os disperse ou às vezes os reinstaure em uma atualidade nostálgica de velhos objetos [...].

Dizendo de outro modo: a funcionalidade dos objetos está entrelaçada ao sistema não apenas em si, mas aos laços afetivos construídos por aquele que os manuseia. Esse sujeito, por sua vez, inserido no coletivo, tem sua cultura atualizada pela sistemática da própria cultura, no intervalo do interpessoal ao social, responsável por delinear, por exemplo, em escala doméstica, a função original que a cultura nele inscreveu.

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

Pensar dessa maneira é circunscrever os objetos, e a ambiência criada com eles, dentro do espaço reduzido de sua funcionalidade. Entretanto, tal procedimento não acontece da mesma maneira em *Frauta de barro*. No livro, há um sistema não funcional, contradizendo a matemática da operacionalidade, a fim de chegar a uma ordem simbólica. Em sua atitude de excentricidade temporal e espacial, Bacellar escapa à força produtora da mecanização quando confere o estado poético às coisas, rompendo a linearidade de suas funções. No que diz respeito ao caráter espacial, a pressuposição de um espaço doméstico, em “10 sonetos de bolso”, seria a demonstração de um equívoco, pois o contrato representacional aceito em “Variações sobre um prólogo”, a primeira seção do livro, não apresenta a estrutura espacial chamada casa. Um olhar mais detalhista detecta que o caminho tecido por outros autores inicia antes mesmo da abertura dos poemas, com as epígrafes de Jonathan Swift, Dante Alighieri e Camões, e não termina quando as páginas do livro acabam. Em verdade, não se sabe ao certo quando começou, devido ao *mise en abyme* que o livro encerra,⁴ assim como não há precisão de seu término, pelo mesmo motivo. Logo, o primeiro ato excêntrico

⁴ Sobre a narrativa especular em *Frauta de barro* discutiu-se em outro espaço. Cf. MOURA, 2017.

marcado sobre os objetos é a ausência do espaço físico da casa. No aspecto temporal, por sua vez, é delineada uma elisão da especificidade do tempo. Muito embora possa ser percebida a diacronia e a sincronia nos passos dados pelas *máscaras de intensidade* (ROLNIK, 2011) da velhice e da infância⁵ no caminho traçado no decorrer do percurso de um poeta que viaja, não se consegue precisar o tempo, igualmente ao que acontece com o espaço (é impossível determinar, pelo jogo lúdico-poético, qual a data específica da Manaus que se apresenta no livro; de forma similar, seu espaço também se faz fugaz).

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

Dialogando com a ideia do objeto surrealista,⁶ recorda-se de que sua construção se dava pela apropriação de um objeto do cotidiano,

⁵ Os passos sincrônicos e diacrônicos estão associados às duas facetas que se manifestam no decorrer do livro. Ora quem se destaca é a máscara da velhice, ora é uma máscara infantil, em mobilizações temporais de idas e vindas. A marca da velhice demonstra um lastro temporal distante, que se projeta no agora pela força da memória, enquanto a infantil, no ato presente, dilata os eventos acolhidos pela percepção. O foco do atual trabalho incide principalmente sobre a máscara infantil.

⁶ Fiona Bradley (1999) destaca em seus estudos que a pintura de objetos é um caráter fundamental para Dalí e Magritte na criação da ilusão. Esta, por sua vez, é inerente à produção e ao efeito artístico que se deseja alcançar diante do objeto. A mutabilidade de estado ou de configuração dos objetos é um caráter fundamental para a relação expectador-obra, uma vez que, enquanto representação, quebra a expectativa do apreciador. Nesse sentido, o objeto surrealista é aquele que rompe a esfera do convencional, sendo motivo de criação pela sua característica de extrapolação da normatividade que o engessaria.

conferindo a ele um valor estético e/ou tornando inútil algo que foi criado para ser útil. Essa arte objetivava atingir uma crítica à sociedade consumista e utilitária, a qual estava voltada para o tolhimento na função do objeto (e de si). Pela abertura à inutilidade, encontra-se pareamento possível entre o objeto surrealista e a ideia de *objeto antigo*, de Jean Baudrillard (2009, p. 88), em que,

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

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

Por também ser uma extensão do poeta, o conjunto dos dez objetos forma um cenário, uma paisagem afetiva, em que o poeta vê a si mesmo. Na coleção, portanto, os objetos assumem um estatuto puramente subjetivo. A palavra *collectio*, *collectionis* – a saber: ação de juntar, reunir (SARAIVA, 1934) –, tem sua carga semântica apontada para duas noções conjugadas em português: selecionar e recolher. No âmbito da seleção, é imprescindível uma ordenação consciente dos elementos capturados, seguindo o critério a ser estipulado pelo sujeito que a engendra. Essa ordem, por sua vez, acaba por distanciar o objeto de sua função ou

destino inicial, para aproximá-lo de outro campo semântico, projetado pelo colecionador. Na esfera da segunda noção, evidencia-se a ideia de união sobre a seleção, fazendo com que haja consonância e harmonia entre as partes previamente escolhidas. Nesse sentido, a coleção pode ser entendida como a reunião de objetos de mesma natureza, que acaba por apreender desses objetos uma similitude (às vezes, pela diferença consoante) nem sempre aparente.

A primeira similitude construída por Bacellar é feita por um desenho imaginário. Trata-se de uma embarcação, visualizada pelo cruzamento de alguns versos ou estrofes de seus poemas. Em um inventário de seus textos, tem-se o seguinte caso: no “Soneto do lenço” são apresentados a verga, a escuna, o esquife e a vela em “retângulo de bruma” (BACELLAR, 2011, p. 29); no “Soneto do canivete”, a quilha; e, no “Soneto do lápis”, o mastro e velas (novamente). Os demais textos terão outra proposta: a do fazer poético. O “Soneto da caixa de fósforos” trará o *Fiat Lux* genesíaco como ato de criação do verso; o “Soneto do cigarro”, a fumaça que “concilia / os pensamentos de paz...” (BACELLAR, 2011, p. 35); o “Soneto da caneta-fonte”, os “versos singelos / – vozes do povo” (BACELLAR, 2011, p. 36), a registrar a memória da comunidade; o e “Soneto do porta-níqueis”, como último exemplo, carregará o traço histórico de antes de 1942, ano em que foi adotado o cruzeiro como moeda brasileira. A divisão em grupos, porém, não é obedecida rigorosamente no interior do conjunto. Na realidade, mesmo que o “Soneto do lápis” tenha sido aqui disposto no primeiro grupo, ele poderia versar no segundo, pois há claramente uma alusão ao rascunho no procedimento de escritura. Todavia, essa convivência de um poema em mais de um grupo é lida como fortalecimento do entrelaçamento temático. Por ele, o poeta aduz a tópica principal da coleção: a viagem poética, pelo símbolo do mar que ela enceta. Novamente, com as palavras de Baudrillard (2009, p. 95), constata-se que na coleção é que “a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal”. Dessa forma, a combinação dos termos denota a metalinguagem criada para expressar a própria poesia, no momento em que ela é manifestação volitiva do desejo.

A coleção é orientada pelo termo ausente, incansavelmente buscado pelo colecionador, pondo na ordem do dia a sua proposta da viagem, tornada sensível na visualização dos fragmentos da embarcação-imagem. Em uma associação entre memória literária e memória subjetiva impressa nos objetos, o conjunto obedece a *regra da ausência* (BAUDRILLARD,

2009) desde sua anotação, quando recobra o manuseio sobre o guarda-chuva de Sebastião da Gama. Inseridos em uma série, os objetos passam a ser gerenciados enquanto termos – quase sintáticos – do discurso, pela organização do mesmo discurso que os abarca. A tradução, ou seja, a decodificação que a organização-código exige, transmite a mensagem poética em forma de linguagem verbal, o que se projeta em imagem, revelando o desejo do poeta: a contínua viagem.

Três paixões em marca d'água: barquinho, tempo e dança

Encaminha-se, assim, para o próximo passo a ser cartografado. O desejo de posse sobre o objeto denota a força da paixão que o colecionador tem em si. Considerando, pois, na construção do território de sua coleção, que “os afetos só ganham espessura de real quando se efetua” (ROLNIK, 2011, p. 31), os agenciamentos dos movimentos do desejo compõem uma forma diante do observador, e o acompanhamento dessa construção permite a cartografia desse território inteligível, desenhado no espírito da obra. Para além da imagem da embarcação, outros desenhos podem ser encontrados como representações da viagem poética. Em uma operação de máscaras de intensidade, “o desejo [...] consiste no movimento de afetos e de simulação desses afetos em certas máscaras, movimento gerado no encontro dos corpos” (ROLNIK, 2011, p. 38). Bacellar “encanta” os objetos com o som da frauta, como é visto no verso “minha ocarina de pano” (ROLNIK, 2011, p. 29), de “Soneto do lenço”, demonstrando a explosão do desejo: a vibração da subjetividade reverbera em forma sonora sobre o tecido do lenço, desenhando a projeção da vontade, a territorializar os pensamentos do eu lírico.

Outra categoria que constrói a coleção diz respeito à paixão do colecionador. Ela carrega a ideia desenvolvida por Walter Benjamin (2007) com a noção de *completude*, isto é, o desejo incessante de tornar a coleção completa, o qual arrasta o colecionador ao contínuo processo de busca de mais elementos. Em Bacellar, encontra-se esse sentimento de ser apaixonado pelos objetos na repetição contínua do pronome possessivo em primeira pessoa, seja no singular, seja no plural. Em ordem de projeção narcísica, o eu lírico diz a si mesmo reiteradamente no decorrer de seus poemas. A posse irá reger “Soneto do lenço” nas sete vezes em que o pronome possessivo é escrito, formando, dessa maneira, os traços das velas, a serem visualizadas pela imaginação do leitor. A escritura desse

fragmento compõe não só a imagem da embarcação, mas os primeiros passos da viagem pela água, símbolo do inconsciente a ser manifesto.

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

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

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

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

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

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

O ludismo infantil encarna no poema pelo manuseio do objeto cortante, numa associação ao ato de masturbação, acoplado à brincadeira imagética do barco. Observa-se que, aos olhos de uma criança, a experiência da viagem e do gozo sexual são associadas, e o ritmo das ondas está a simular o ir e vir do movimento da masturbação. Para o pequeno viajante, o domínio do barco resultaria no cumprimento do destino, como se, ao alcançar o ápice do gozo, estivesse se transformando em um herói épico. A fecundidade exposta pelo símbolo da concha é buscada pelo eu lírico com intensidade e força, a julgar pela ideia do “cabo córneo”, como símbolo do falo. Assim, o que se almeja é o interior da concha, a pérola branca como sêmen no ponto alto do prazer. Expandem-se dois eventos semânticos que recaem um sobre o outro: a funcionalidade do objeto é destituída para que ele se torne símbolo sexual; em seguida,

o conhecimento da experiência sexual “na lâmina envergonhada” nada mais é do que a transferência dos sentimentos do menino para o objeto, fazendo-o, em hipálage, receptor da manifestação do desejo, uma vez que o sujeito não quer ser visto ao final do poema, isto é, após o gozo.

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

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

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

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

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

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

barco, a dupla atividade do lápis concentra no objeto a materialização do sonho em linguagem.

Do segundo grupo de poemas no interior da seção sobre os objetos, o “Soneto do relógio de bolso” talvez seja o que mais chama a atenção, posto que nele está contida a metalinguagem sobre a ideia de tempo que será desenvolvida nas demais partes do livro. O objeto da coleção tem sua função temporal extrapolada, ficando paradoxalmente consumido por aquilo que ele deveria ser responsável por contar: as horas. Em sua atividade, ele, agora, alimenta o eu lírico com o mel dos momentos experimentados com mais lentidão. Essa força retrógrada, que arrasta o eu lírico de forma sinestésica ao passo que converge tato e paladar, fica evidenciada quando o poeta diz:

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

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

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

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

Ocorre no poema a apropriação do tema do livro de Miguel de Cervantes, por meio da alusão ao moinho de vento, transferida para a ideia do amassar do vinho e das horas. A dança feita por Dom Quixote e Sancho Pança (sendo, o primeiro, veloz como os minutos; o segundo, dilatado, como as horas), estabelece-se enquanto jogo pela configuração física de seus corpos, relativizando tempo cronológico e mítico, a fim de que Bacellar não só traga o episódio quixotesco contra o gigante, como também alegorize, aos olhos de um eu lírico deslumbrado, a matéria de um tempo com uma ação primordial, isto é, o avançar peremptoriamente inelutável. Nota-se o verso ritmado, a marcar, predominantemente, a

terceira e a sétima sílabas poéticas nos quartetos; as quartas e as sétimas no primeiro terceto; enquanto o último traz o ritmo marcado numa oscilação entre segundas e terceiras sílabas, combinadas, como nas demais estrofes, com a sétima. Essa noção sonora pode ser lida como desdobramento do ritmo da dança das duas personagens cervantinas. O que se sente é que o verso assume o valor do ritmo do tempo em níveis diferentes. Além do peso das sílabas sobre o estrato sonoro, seu peso também recai sobre a ideia de trabalho encontrada nas estrofes ímpares, enquanto a dança e o mel são encontrados nas estrofes pares, respectivamente. Segundo Octavio Paz (1982, p. 68-69), “[...] sentimos que o ritmo é um ‘ir em direção a’ alguma coisa, ainda que não saibamos o que seja essa coisa. Todo ritmo é sentido de algo. Assim, o ritmo não é exclusivamente uma medida vazia de conteúdo, mas uma direção, um sentido. [...]”. Isso quer dizer que o ritmo sempre desloca o eu lírico para frente, impulsionando seu ser. Como sentido a ser seguido, não permite o retorno imediato. Isso só será possível no recomeço da música que ele evoca. No poema, os intervalos entre trabalho e prazer denotam o ritmo da vida em um eterno porvir. Assinala-se, também, o triturar pela cadência dos /r/, somados às vogais altas e baixas em desequilíbrio na primeira estrofe, seguidas da aliteração em /s/, arrastada e martelada pelos /t/ da segunda. A “rosa do tempo” perpetra o deleite do sabor de forma sinestésica, arquitetando a beleza de um simulacro temporal entre a ilusão projetada pela memória infantil e a realidade mais uma vez iluminada. O relógio aponta para o avanço progressivo, enquanto a algibeira tenta dilatar o instante. Assim a fantasia extrapola as noções temporais, cristalizando e mitificando o tempo.

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

Hugo Friedrich (1978, p. 132), ao escrever sobre a poesia de Baudelaire, afirma que

na deformação reina a força do espírito, cujo produto possui uma condição mais elevada do que o deformado. Aquele “mundo novo”, resultante de tal destruição, já não poderá ser um mundo ordenado realisticamente. Será uma imagem irreal que já não se deixará controlar pelas ordenações normais e reais.

Dizendo de outro modo: a presença do velho desfaz o “encantamento” conferido pela criança aos objetos. Por esse motivo, é preciso outra ação, de outra ordem, para que o pequeno mundo compartilhado por ambos não desmorone. No caso proposto, verifica-se que a fantasia é forma com a qual o velho pode experimentar algo similar ao sonho infantil e, assim, (re)conhecer levemente a pureza do mundo.

O último desenho do desejo a ser acompanhado está em movimento. Trata-se da dança, a qual não foi colocada em nenhum dos grupos anteriores por se tratar de um produto da viagem poética. Adverte-se que o desenho da dança, como produto, é tão comum quanto os outros, a exemplo do moinho de Dom Quixote ou do céu e das chaves de Pedro. O que se propõe, agora, é um produto visualizado por proximidade de imagens a partir do fogo, uma vez que a atitude de escrita de Bacellar acaba por lembrar a postura lírica de Rainer Maria Rilke, o qual teve parte de sua produção poética voltada para animais e coisas. Maria Esther Maciel (2009, p. 97) aponta que “[...] em sua refração ao mundo dos objetos, deles procurou extrair, na maioria das vezes, aquele ‘algo’ inominado que a forma nem sempre revela [...]”. Pensando sobre as palavras da ensaísta, verifica-se que Rilke, em atitude refrativa, desvia a direção que os raios luminosos sofrem quando passam de um meio para outro, isto é, incide o olhar poético sobre as coisas e as transpassa, convertendo o que é banal em matéria de poesia. Assinala-se, nesse sentido, primeiramente o texto intitulado “Dançarina espanhola” nessa aproximação:

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

E de repente tudo é apenas chama.

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

Quando escasseia o fogo em torno, então,
ela o agarra inteiro e o joga ao chão
num violento gesto de desdém,
e altiva o fita: furioso e sem
render-se embora, sempre flamejando.
E ela, com doce riso triunfal,
ergue a fronte num cumprimento: e é quando
o esmaga entre os pés ágeis, afinal. (RILKE, 2013, p. 41).

O poema parte de um fósforo, ou seja, de um objeto dado, e apropria-se de sua funcionalidade prática de queimar, iluminar, produzir uma pequena fonte de calor. O olhar subjetivo do poeta é lançado sobre a coisa e alcança o ato de riscar o fósforo liberto de sua função, relacionando seu movimento ao início da dança, o que configura o giro da bailarina como o próprio acender-se da matéria. No verso isolado, “E de repente tudo é apenas chama.”, está consolidada a imagem da mulher flamejante, e visualiza-se a representação do poder de sedução que a graça e a desenvoltura da bailarina têm sobre quem a assiste. Os cabelos são (con)fundidos com fogo e encarados como extensões de calor e luz; a “esplêndida fogueira” é o próprio corpo, agora em sistema ordenado em passos e ritmo, a acompanhar a ascensão e o arrefecimento de si enquanto chama viva. O “violento gesto de desdém” assinala seu domínio sobre a matéria, e esmagá-la “entre os pés ágeis” corrobora o desenlace de sua funcionalidade primeira, dando vazão à arte em cor luminosa. Ao fim, o poema captura o instantâneo e demonstra o seu valor poético através

da linguagem, revelando, em oferta para o leitor, a beleza efêmera extirpada da matéria.

A poesia, como uma dança, para Seligmann-Silva (2002, p. 172)

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

Nas intrincadas combinações de versos, ritmos e rimas, a poesia não apenas reverbera a voz da tradição em suas altas e baixas módulos, como também em imagens circundadas por certa aura que as consagram e canonizam. Em Bacellar, ter os objetos não é apenas uma forma de acesso ao que fora escrito por Rilke, mas também uma demonstração de seu arquivo de textos lidos – agora tornado gesto poético. Como segundo texto, é selecionado “Soneto da caixa de fósforos”, tendo em vista a inclusão de um substrato da poesia de Rilke, agora, em *Frauta de barro*:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O poema inicia, no campo denotativo, com o atrito entre a mão do eu lírico e a pedra do isqueiro. Numa composição analógica, Bacellar eleva o objeto diante de si, quando o espírito do poeta toma conta dele. Para Alfredo Bosi (2000, p. 30), “analogia não é fusão, mas enriquecimento da percepção. O efeito analógico se alcança, ainda e sempre, com as armas do enunciado”. Tendo isso em mente, a transfiguração feita pela poesia transforma a ação comum em ato mágico que faz “acordar” as faíscas (agora “estrelas”) diante da escuridão em que se encontra o sujeito lírico. Como um bloco temático, a primeira estrofe levanta uma hipótese em sua estrutura sintática. O “Se” perfaz um jogo que vai do tato à visão, atravessando outros sentidos no decorrer do poema. Na segunda, a vida da chama que se levantou é indiferente à presença de outras figuras que pudessem apagá-la. Não importa a “noite”, a “bruma”, a “chuva” e a “escuridão”, *se* o poeta tem seus opositores: o dia, a nitidez, o fogo e a luz. Embora não estejam escritos no poema, pelos termos selecionados no texto, chega-se aos seus contrários, todos condensados no bailado da chama levantada, a hipnotizar o eu lírico, tal qual um menino a brincar com fogo.

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

A dança na ponta do pavio remete o leitor à execução sucedânea dos temas tratados nesta seção: o desejo que move o barquinho tem seu valor transladado para a dança, envolvida no caráter do fogo acionado pelo atrito entre os corpos, a fim de que a imagem final traga a pétala

(da flor: outro símbolo do feminino que reforça a interpretação). Assim, pétala, lume e dança reúnem-se em brilho móvel, a mostrar, com o mesmo esplendor da bailarina de Rilke, o final da trajetória por entre os objetos da coleção bacellariana. Como afirma Walter Benjamin (2007, p. 239), o ato de “[...] colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da ‘proximidade’ [...]”. E, com essas aproximações, o poeta também enceta suas pequenas explosões líricas, manifestando traços de sua memória.

Ao fim do delineamento do desejo, metaforicamente aludido pelo subtítulo deste texto como *marca d’água*, aludem-se novamente às palavras de Walter Benjamin (1994, p. 238), para quem

[...] as crianças, com efeito, têm um particular prazer em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com coisas. Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam [...]. Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não imitam o mundo dos adultos, mas colocam os restos e resíduos em uma relação nova e original. Assim, as próprias crianças constroem seu mundo de coisas, um microcosmos no macrocosmos.

À luz das considerações de Walter Benjamin, encerra-se esta etapa cartográfica de máscara infantil de *Frauta de barro*. Em sua subjetividade, o ludismo criador do mundo poético foi compreendido como marca de sua realização maior a partir da “brincadeira” com os objetos. Colher as experiências com a inocência de uma criança permite ao poeta voltar-se ao banal e poder olhá-lo sem o peso do preconceito que tolhe o adulto, isto é, sem aquilo que apaga a felicidade do mundo.

Referências

- BACELLAR, L. *Frauta de barro*. 9. ed. Editora Valer: Manaus, 2011.
- BAUDRILLARD, J. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. I).

BENJAMIN, W. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRADLEY, F. *Surrealismo*. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

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

GAMA, S. Soneto do guarda-chuva. *Sebastião da Gama – Biblioteca Virtual*, [s. l.], 6 nov. 2014. Disponível em: <http://poemasgamavirtual.blogspot.com.br/2014/11/soneto-do-guarda-chuva.html>. Acesso em: 20 jul. 2015.

HANCIAU, N. J. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de literatura e cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFJF; EdUFF, 2010. p. 125-141.

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

MOURA, F. A cartografia do tempo: forma colecionadora e traços do canto em Fruta de barro, de Luiz Bacellar. In: MOURA, F; SERAFIM, Y; OLIVEIRA, R. B. de. (org.). *Amazônia em perspectivas: cultura, poesia, arte*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017.

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

RILKE, R. M. *Poemas e cartas a um jovem poeta*. Tradução e prefácios de Geir Campos e Fernando Jorge. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013. (Coleção Saraiva de Bolso).

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

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

SELIGMANN-SILVA, M. Coisas e anjos de Rilke e o desafio da tradução. *Revista USP*, São Paulo, n. 54, p. 170-177, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/35239/37960>. Acesso em: 20 jul. 2015. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i54p170-177>.

Recebido em: 02 de maio de 2019.

Aprovado em: 24 de julho de 2019.