



Espaços de Gravidade Flutuante: da Vertigem em Três Estações Movediças em **Frauta de Barro**

Floating Gravity Areas: About the Vertigo in Three Mobile Stations in **Frauta de Barro**

MOURA, Fadul¹

Resumo: No presente trabalho, o recorte realizado diz respeito à coleção que o eu lírico faz em duas linhas que se entrecruzam: no primeiro plano deste texto, há uma linha que se volta para o percurso que o poeta faz pela cidade; a outra, por sua vez, está para as poéticas lidas por Luiz Bacellar. Elas são fios que se tecem em toda a costura textual, a fim de serem mobilizadas como fundamentos que tematizam o caminho desenvolvido pelo poeta, enquanto ele se debruça sobre a cidade a ser colecionada. Com o manuseio das tradições, nota-se que a obra escapa à configuração convencional do exótico em relação à Amazônia, ao passo que apresenta a cidade, além de dialogar com poéticas nacionais e internacionais e de tocar outros campos.

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas com bolsa de estudos concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo; pesquisador do *Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa* (GEPELIP), do grupo *Relações de Gênero, Poder e Violência nas Literaturas de Língua Portuguesa* (ambos da Universidade Federal do Amazonas) e do grupo *Investigações sobre Memória Cultural em Artes e Literatura* (MemoCult), da Universidade do Estado do Amazonas. E-mail: faduldm@gmail.com.

Palavras-chave: Poesia brasileira do século XX, Memória, Coleção, Cidade, *Frauta de barro*.

Abstract: This paper revolves around the collection that the poetic persona makes into two crossing lines: at first, there is a line that reflects on the poet's path through the city; the other line considers the poetics referenced by Luiz Bacellar. They are threads sewed in the text to act as a base of themes to the poet's path, while he contemplates the collected city. While handling the traditions, the body of work diverges from the conventional exotic portrayal of the Amazon, since it presents the city in communication with national and international poetics, and also displays an underlying relationship with history.

Keywords: 20th Century Brazilian Poetry, Memory, Collection, City, *Frauta de Barro*

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

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

(*Peregrinação*, de Manuel Bandeira)

O projeto cartográfico que aqui se desenvolve tem por objetivo analisar o livro intitulado *Frauta de barro* (2011 [1963]), do poeta brasileiro Luiz Bacellar. Toma-se como ponto de partida a ideia de que o eu lírico tem uma atitude colecionadora, na esteira de Walter Benjamin (2007), voltando-se para os objetos, para suas referências autorais e para a cidade, de sorte a reestruturá-los em novo conjunto significativo, em forma de uma coleção. Nesse sentido, o livro tem em sua fatura a premissa da memória colecionadora como fundamento de sua estrutura estruturante.²

Nessa coleção da cidade, o Poeta³ direciona-se para a imagem da ruína dos espaços de Manaus em *Frauta de barro*. Compreende-se que essa ruína é visualizada pelo eu lírico pelas lentes da velhice. Sob o símbolo do carvão do terceiro poema de

² Pensando por esse caminho de leitura próprio ao pensamento benjaminiano (2007, p. 239), toma-se o que o crítico escreve sobre a atitude de colecionar coisas, a qual é encarada como uma arte: “[é] decisivo [...] que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. [...]”. Explica-se: o desligamento de que fala Benjamin diz respeito ao afastamento progressivo da abordagem inicial com que o objeto é manuseado, para assumir uma nova carga simbólica e afetiva dentro do novo âmbito. A relação íntima com as demais peças é revestida pela marca subjetiva, e o que ilumina a coincidência entre as coisas é o próprio olhar do sujeito que as reúne. Ocorre, ainda, por exemplo, que na morte, os haveres podem perder seu valor ou encarecer, mediante seu novo dono. Assim, não só é engendrado um sistema que se deseja completo em si mesmo, como também todas as coisas dentro desse espaço ordenado têm valor único, responsável pela autossustentação e pela vida, próprias à coleção.

³ A fim de diferenciar a voz lírico-épica encontrada em *Frauta de barro* da voz do autor e de outros poetas que serão citados, todas as referências ao eu poético do livro serão grafadas com inicial maiúscula.

“Variações sobre um prólogo”, os afetos que despertam agora remetem o eu lírico não mais a imagens felizes e alegres, como nas primeiras partes do livro, mas à configuração da dor - associada à nostalgia. A memória infantil, cheia de regozijo, é suspensa, e o Poeta está diante de espaços destruídos, os quais não são mirados sem vertigem. Toda essa atmosfera de negatividade o coloca diante de um estado movediço: diferentemente da leveza em que se encontra nas primeiras imagens do livro, embora em alguns momentos a faceta da velhice apareça nos poemas iniciais, o que decanta a partir da sessão “Romanceiro suburbano” são motivos mais graves, como notas mais baixas a tragar o sujeito lírico para a nova música a ser entoada. A tristeza parece tomar conta pouco a pouco de todos os tijolos das casas e das raízes das árvores em forma de reumatismos. Em reflexo da sua condução diante do que é visto e experimentado, o leitor terá versos ora agudos como agulhões, ora mais densos e sombrios.

Para Antonio Candido (2010, p. 64), a ideia de *negatividade* é própria ao Romantismo e está vinculada à dissolução de hierarquias. São tanto os “[...] temas quanto as formas de expressão que manifestam de certo modo aquilo que é o oposto, o avesso do que se espera [...]”. Em vista disso, o autor continua informando que seu pensamento sobre o gosto do Romantismo diz respeito ao “[...] que está no outro lado, pelo modo ou a coisa que contrariam, pelo sentimento que se opõe, pelo ato que parece ir contra a corrente. [...]”. Dessa maneira, Candido encontra-se na mesma direção das *categorias negativas* que Hugo Friedrich (1978) aponta no poetar moderno. Busca-se com essa alusão evidenciar que essa *negatividade*, de que fala Antonio Candido, e as *categorias negativas*, que Friedrich reconhece no poetar moderno, aparecem associadas nos temas da poesia bacellariana, principalmente com a recuperação de alguns autores como Casimiro de Abreu e Manuel Bandeira. É necessário lembrar, ainda: a ruína em contraposição ao todo; o velho em contraposição à criança; e os próprios tempos que, por vezes, negam suas referencialidades, mesmo que em Bacellar essa negação não seja uma forma absoluta, devido à sua natureza dialética.

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

Pela leitura de Ricœur, os tropos de palavras são acontecimentos da linguagem, os quais nascem da relação que os estabelece. Dessa forma, a relação entre ideias se dá quando, de um lado, a primeira ideia está vinculada à palavra primitiva, enquanto, de

outro, a significação primitiva da segunda palavra é deslocada para a primeira palavra, visto que ganha nova significação no interior do mesmo paradigma pela substituição realizada entre os termos. Observa-se o que diz Paul Ricœur sobre a metonímia:

[...] na relação de conexão, o pertencimento de objetos ao mesmo todo resulta de que a existência ou a ideia de um encontra-se contida na existência ou na ideia de outro. [...]. Donde a simetria parcialmente completa entre a definição da metonímia e a da sinédoque: nos dois casos, um objeto é designado pelo nome de outro objeto; nos dois casos, são objetos (e de algum modo as ideias) que entram em uma relação de exclusão ou de inclusão. (2005, p. 95-96)

Pela *conexão*, visualiza-se que um objeto (com sua significação subterrânea) corresponde a um nível mais alto ou mais baixo do paradigma, pois a técnica de desenho que cria as imagens por fragmentos em todo livro se desenvolve sobre a cidade. Nota-se um esfumaçamento dos espaços cantados em “Balada das 13 casas”. Leiam-se as palavras de Octavio Paz sobre a ideia analógica, a fim de projetá-la sobre a relação do procedimento poético:

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

A analogia rotaciona os signos poéticos, e os procedimentos de *dicção* da imagem de uma sessão migram para a *prosódia* da outra: os altos e baixos anteriormente entoados pela música bacellariana em “Variações sobre um prólogo” reverberam sobre as outras partes do livro. O distanciamento temporal que marca a velhice em relação às imagens do passado concorre para o campo de construtibilidade da cidade enquanto *processualidade*,⁴ evidenciando diferenças entre ritmos e existências. A cidade, em *Frauta de barro*, não está construída, mas *em* construção, ou seja, a suficiência temática permite que o *leitmotiv* se estenda de imagem à imagem para a dilatação do mundo, e o mapeamento das imagens poéticas de outros autores projeta-se, então, sobre a imagem da cidade. Isso, porém, não garante que esses territórios sejam encaixados perfeitamente. Na realidade, eles se ajustam à imagem urbana ao passo que são inseridos pelo autor em um novo território da coleção-mundo. Essa passagem faz com que não apenas novos espaços sejam abertos como também novos afetos sejam despertos.

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

⁴ Segundo Laura Pozzana de Barros e Virgínia Kastrup (2009), ao falar sobre o *procedimento* de análise da cartografia, distinguem-se *processamento* de *processualidade*, frisando que a cartografia está para o segundo termo. Enquanto o primeiro é pautado na teoria da informação, com a coleta e análise de informações e regras lógicas; o segundo termo, por sua vez, refere-se a um processo *em curso*. Não é à toa que a atividade cartográfica em *Frauta de barro* já começa pelo meio, pois o Poeta, desde os primeiros versos, já está *em* viagem. Nesse sentido, a metodologia cartográfica tem como objetivo “[...] desenhar a rede de forças a qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente [...]” (2009, p. 57).

sendo engendrado pelo desejo. Segundo Henri Bergson,

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

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

A voz do Poeta irá confundir-se com a voz da comunidade, da mesma maneira que a dicção textual parodiará as referências de outros autores, estabelecendo outros fios em outro nível textual. O ato preparado pelo Poeta é a atitude épica de *enunciar*, a qual confere autonomia para cada fragmento do mundo. Ocorre a estruturação da forma total pela substância do espaço na dicção épica que apresenta os vários setores do mundo, relacionados ou não, aos mestres em poesia: cavalo, cabra, mangueiras e casas são termos que ganham independência em poemas próprios ou em eventos menores no mundo da coleção bacellariana.

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

[...] A efabulação do *mythos* [...] constitui a heterogeneidade, fundamental entre os gregos, entre percepção da história (sentida como fato ocorrido) e o relato ficcional enquanto modalidade discursiva do *pseûdos*. O que a narrativa clássica oferece dessa forma como retorno (dom e tempo) é o

duplo movimento da palavra ambígua *alétheia*. Assim, não se trata apenas de declarar a positividade de uma verdade, mas de *não* ocultar e não se deixar esquecer ou cair no esquecimento (*Léthe*). Na busca por uma referencialidade que conduza à *verdade semelhante* dos fatos literários – da simbolização existente do homem pelo homem –, a experiência da narração é antes de tudo uma convergência na ilusão referencial [...] da própria estrutura estruturante da ficção e do sujeito que a vive (seja contado, seja contando). (2009, p. 119)

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

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

Primeira Estação: das Lascas Murmurantes

Acompanhando esses agenciamentos do desejo, volta-se a pesquisa para o conjunto de poemas narrativos chamados de baladas. Como uma forma lírica híbrida do século XII, a balada traz em si não só traços de gênero lírico, como também de toda a articulação narrativa do gênero épico em forma condensada. Verifica-se em seu tema um encontro fatídico com um interlocutor, determinando o diálogo como elemento recorrente. Para Wolfgang Kayser (1968, p. 251), a balada expressa-se “[...] [s]ob a impressão do desastre, da perda, numa palavra: da altura da queda, a narrativa torna-se facilmente impressionante e unitária na disposição íntima [...]”. Depreende-se disso que a balada, em *Frauta de barro*, contém três estações em que o Poeta é acometido pela vertigem. A julgar pela estrutura de formação do pensamento do livro, tem-se o

gênero lírico-épico como elemento maior, abarcando a sessão “Romanceiro suburbano”, que, por sua vez, contempla 12 poemas. Seu entrelaçamento textual interno será feito pelos assuntos comuns entre esses textos, alguns deles tratados na conversa de suas personagens ou, ainda, pelas estórias e anedotas a serem contadas. Tudo isso enquanto sua disposição íntima é ligada à estruturação épica, maior e flutuante. Dentre os poemas com essa característica de balada, destaca-se “Balada da Rua da Conceição”, por ser o primeiro em que a cidade é enunciada nesse conjunto. Sendo, ainda, o romanceiro também uma coleção, as histórias no interior dele variam entre romances, episódios líricos e/ou canções populares que compõem sua poética. O que se vê é o popular que, no caso de *Frauta de barro*, será conciliado com traços estéticos canônicos de Casimiro de Abreu e de Manuel Bandeira, por exemplo.

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

Essa “correção” de uma edição para a outra chama a atenção da pesquisa para o mecanismo freudiano intitulado *bloco mágico*. Em texto intitulado “Uma nota sobre o bloco mágico”, Sigmund Freud (2011, p. 267-274) escreve sobre os aspectos de construção da memória humana, lançando a ideia de que ela é erigida por meio de um mecanismo invisível chamado de aparelho mnêmico, em que o captado pela percepção é convertido em um produto passível ao arquivamento.

É por esse caminho que o estudo freudiano leva o leitor até o conceito de *bloco mágico*, devido à alusão lançada pelo autor com o aparelho perceptual humano.⁵ O instrumento de que fala Freud se aproxima de uma lousa mágica. Nela é possível escrever sobre uma lâmina de plástico que, quando calcada, toca uma base resistente, permitindo a visualização do que foi escrito. Tendo em vista essa característica, as experiências humanas, antes de arquivadas, seriam filtradas pela percepção – comparada à lâmina de plástico –, a fim de que os eventos externos não destruíssem a mente com o impacto de suas realizações. Em contrapartida ao papel, Freud determina que o aparelho mnêmico funciona como um espaço ilimitado para a recepção de novas informações. Cada vez que a lousa é apagada, um novo espaço de recepção é aberto, dando existência a um lugar permanente no qual as memórias são guardadas até que deixem de interessar ao sujeito que delas se alimenta. Dizer, entretanto, que a mente humana possui uma dimensão imensurável não quer expressar a garantia de inalterabilidade da lembrança.

⁵ Segundo exemplo que Freud propõe, a inconfiabilidade da memória exige que o sujeito anote o que deseja lembrar em um pedaço de papel, a fim de que, mais tarde, em momento oportuno, possa não apenas acionar aquela parte do sistema mnêmico materializada no plano exterior à mente, mas também reproduzi-la à sua vontade. De um lado, a superfície do papel pode receber diretamente a memória transferida e, mesmo que, na mente, ela caia em desuso ou se transforme, estará, no papel, inalterada, esperando o momento em que seja conveniente resgatada; do outro lado, não apenas o espaço do papel não é suficiente para que se transfira tudo de que se precisa, mas ainda existe a necessidade de que o sujeito se recorde onde foi guardado o papel com a informação arquivada.

Embora a lousa seja apagada, à incidência da luz, como aponta Freud, ainda haverá traços permanentes do que foi escrito no material que se encontra por baixo da lâmina. É assim que serão percebidas as marcas das experiências pré-existentes em camada inferiores àquelas que estão por acontecer.

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

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

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

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

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

Os dois poemas possuem um eixo comum: ao olhar para o passado, denotam a irreversibilidade do poder do tempo. O primeiro destaca um eu lírico evocando signos de beleza feminina; o segundo, como catalisador, direciona a força e a fama de grandes homens para a ideia da efemeridade da vida. Como baladas, trazem em si um caráter narrativo imerso em um poema lírico. A narratividade denota o avanço do tempo como história que segue, enquanto o lirismo lança um novo movimento: o da estatização do que será cantado. O verso final⁶ de cada poema repete-se em cada estrofe no alongar dos textos, criando a noção do bailado que acompanharia a balada em cadência aproximada. Nota-se o apelo para que a corrente de água estanque, no primeiro poema, e, assim, não se dissolva a voz de Eco. No segundo fragmento, o clamor pela ousadia e intrepidez de Carlos Magno remonta à construção de um reino que só existe no presente pela palavra do poema. O jogo entre a resistência do passado, pela memória, com o presente, enquanto força inexorável que torna inúteis respectivamente vaidade, juventude e poder remete a leitura ao poema intitulado “Balada da rua da Conceição”, em que o Poeta-narrador diz:

6 Na escrita em língua francesa, *Mais où sont les neiges d'antan?*, de “Ballade des Dames du Temps Jadis”, e *Mais où est preux Charlemaigne?*, de “Ballade des Seigneus du Temps Jadis”, favorecem uma musicalidade que sugere que o ritmo da dança acompanha os ritmos da vida, formando uma harmonia irônica, a julgar que o avançar da música do tempo leva todas personagens cantadas para a morte.

Vão derrubar vinte casas
na rua da Conceição.
Vão derrubar as mangueiras
e as fachadas de azulejo
da rua da Conceição.
(Onde irão morar os ratos
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
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 calas entulhadas
pelas folhas fermentadas
e os buracos dos soalhos
e os alpendres corroidos
e as cumeeiras caídas
e as goteiras dos telhados!
[...]
(BACELLAR, 2011, p. 41-42)

O Motivo

Os Ratos e o lixo

As Casas

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

Pela imagem da ruína elaborada por Bacellar, nota-se um desdobramento da tópica de François Villon. A epígrafe, dessa maneira, não seria apenas uma alusão simplória ao trabalho poético do poeta francês. Mais que isso, uma recuperação da

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

No segmento “As Casas”, a repetição do verbo “ver” funciona como condutor do olhar do leitor, com o objetivo de que *veja* as “fisionomias / desgostosas e alquebradas”, isto é, que estão perdendo vigor, como as pessoas que dentro delas residem. Pelo procedimento metonímico, as rugas dos rostos das pessoas substituem as rachaduras das mesmas moradas que as contêm. Em hipálage, o atributo “desbeijados” é deslocado dos seres humanos e depositado sobre os batentes. Esse direcionamento do Poeta-narrador quer chamar a atenção, aguçar a percepção e provocar uma angústia profunda. As consoantes fricativas /s/ predominam nesse segmento e fazem ouvir os murmúrios das vozes da comunidade, a narrar junto ao poeta. Se a palavra latina *murmur* evoca o “ruído do mar” (EYBEN, 2009), a viagem feita, agora, por terra, continua sua trajetória por esse espaço da Rua da Conceição, combinando-o com a lembrança do bairro de palafitas na região do Centro – por assim dizer –, “flutuante”, o qual existiu na década de 50.

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

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

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

tem a dizer.

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

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

Segunda Estação: Pela Nostalgia Alegórica

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

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

O que se acompanha é uma duplicação constante da narrativa com trocas de pessoas verbais que, além de oferecer novas duplicações cada vez mais internas,

impedem que seja ouvida com clareza a voz do Poeta-narrador. Dessa maneira, os casos contados ganham autonomia no interior do conjunto, e a própria estrutura da balada realiza a propulsão da cidade enquanto ruína para o tempo presente em um eterno porvir. Isso quer dizer que a cidade, aos olhos do Poeta-narrador, será sempre presente, pois, cada vez que surge uma narrativa sobre ou de uma personagem, o efeito de duplicação da efabulação é reafirmado, e um novo espaço dentro da coleção da cidade é iluminado. A efabulação constante equivale a uma explosão de imagens plásticas, que, devido à sua natureza, podem ser plasmadas ou não à voz do Poeta-narrador: as figuras serão distintas das coisas; ou, ainda, uma figura irá progressivamente se afastar de outra. É assim que o leitor pode conhecer a pequena história do Sobrado da viúva, seguida da história de Dr. Calango; a Conversa das mangueiras, seguida da Mangueira casimirana e, assim, sucessivamente, como se cada segmento da balada fosse uma parte de um livro de histórias daquele lugar chamado Rua da Conceição, a ser colecionado dentro de “Romanceiro suburbano”. Segundo propõe Alfredo Bosi:

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

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

Como uma espécie de subjetividade ora distendida, ora comprimida, o Poeta-narrador não se permite desaparecer do texto. Ao contrário, torna-se um murmúrio calcado nos espaços vagos entre as vozes de personagens. Quando não se faz audível, salta como pensamento de outra alegoria. Sua presença ainda pode ser marcada pelas indicações que deixa ao lado do corpo do texto, as quais funcionam como divisores dos segmentos. Lembrar: o primeiro indicativo é “O Motivo”, que, como mote a ser

desenvolvido, dilata-se para “Os Ratos e o lixo”, para “As Casas”, para “O Sobrado da viúva”, etc.. Isso quer dizer que o fio condutor da narrativa não se desfaz, mas fica quase invisível pelas duplicações da efabulação, as quais inserem uma história no interior de outra.

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

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

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

[...]
(BACELLAR, 2011, p. 43-44)

Novamente a *paródia* (HUTCHEON, 1985) em relação à produção de outro autor acontece. Ocorre, em relação a Casimiro de Abreu, um jogo de aproximações e afastamentos dos tons. No momento em que a Mangueira em seu discurso combina a sonoridade dos dois primeiros versos com as palavras “tenho” e “sofria”, ela recupera o compasso do poeta romântico (já arranhando – com a fricativa do verbo sofrer – a lembrança sonora da palavra “vida” com sentimento de dor). Ao continuar seus versos com “voltarão”, “frutos” e “fartas”, ela se afasta da musicalidade e do tom utilizados em “Meus oito anos”, deixando de mão a exaltação da infância e encaminhando-se para os afetos que a imagem do desastre desperta. A combinação sonora feita por Luiz Bacellar retoma a cadência métrica do poema de Casimiro de Abreu (ambos utilizam-se da redondilha maior), mas com aparato semântico diferenciado. As negativas constantes são formas de enunciar um olhar estrábico, que observa as flutuações entre tempos. As cicatrizes e as rugas não transportam o leitor para um passado ingênuo – tema que Casimiro de Abreu recupera de Victor Hugo –, mas para um presente em estado de destruição e abandono, sem deixar de *sentir* os “reumatismos nas raízes”. O sintoma da dor toma conta do corpo das árvores exatamente na parte que lhes sustenta no chão, ou seja, as raízes na terra (símbolo da origem). Por essas dores, chega-se à forma afetiva que revela a doença que acomete o Poeta-narrador e as Mangueiras em um só golpe: a

nostalgia.

Sobre a criação desse conceito sentimental, Marcos Piason Natali (2006) faz um estudo, marcando a trajetória que começa com as referências literárias a Ulisses, ao declarar saudades à Ítaca, passa pelo caso dos Salmos⁷ e estaciona no século XVII sobre os estudos de um médico suíço chamado Johannes Hofer, o qual, em 1688, faz uma pesquisa de levantamento de corpos semânticos que pudessem dar nome àquilo que ele vinha investigando como doença. Na pesquisa de Natali, verifica-se que, para tal médico, nenhuma língua conhecida até o momento era capaz de abarcar e/ou precisar o sentido para o que ele compreendia como sintomas. Por esse motivo, ele recorre a duas palavras gregas antigas para criar um neologismo: *nostos* (voltar para casa) é somado a *algos* (sofrimento, condição dolorosa) para designar uma espécie de saudade que acometia, principalmente, viajantes ou soldados que iam para guerra.⁸ Natali (2006, p. 27) aponta que, com o evoluir dos estudos de Hofer, notou-se o seguinte caso: “[...] a distância da terra natal e do lar já não é um requisito para seu aparecimento, sendo suficiente que o lar seja transformado de forma radical”. É nesse sentido que o reumatismo nas raízes das árvores aqui é compreendido como um sintoma – não clínico, mas poético. Partindo da ciência médica, que o entende como um processo inflamatório fruto do processo autoimune, a parte do corpo reumática produz uma proteína que é lida como corpo estranho, a qual o sistema imunológico ataca, atingindo qualquer área do corpo. Transferindo essa ideia para a Mangueira, Bacellar elenca o poema de Casimiro de Abreu para engendrar, pelo procedimento paródico, a sensação de dor que está diretamente ligada ao desejo que a terra nas árvores desperta. Ele emerge enquanto lembrança que aguilhoa as Mangueiras de dentro para fora, e quanto mais elas oferecem resistência à transformação pela qual está *sofrendo* o espaço urbano, mais elas sentem a *dor* nascida nas raízes, a qual se generaliza como angústia profunda.

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

Considerando-as como formas alegóricas, as Mangueiras dissolvem em sua plasticidade o teor histórico. Nessa dissolução, seus afetos escapam aos registros oficiais, desterritorializando-se dos sistemas e dos paradigmas rígidos, para serem livres do olhar oficial conferido pelo estudo da História. Walter Benjamin fala do procedimento alegórico como uma retirada do objeto da vida sob o afeto da melancolia,

⁷ “Se eu me esquecer de ti, Jerusalém, eu quero que a minha direita seque!” (136:1-6).

⁸ Natali (2006) ainda detalha que os estudos do Hofer evoluem, e ele passa a prescrever receitas que solucionassem os diversos casos de nostalgia. Em sua maioria, os sintomas estavam ligados a dores, febres, delírios causados pela separação abrupta da pessoa e sua terra natal. Como tratamento, Hofer sugeria formas diversas, que iam de procedimentos medicamentosos, passando pela reunião de elementos que remetesse à terra natal, a fim de que o soldado amainasse a intensidade da nostalgia; no último dos casos, seria necessário retornar os combatentes ao luar de origem.

a despregar o objeto selecionado de suas referencialidades para que assuma o valor de ruína que o alegorista a ele confere. Redireciona-se essa atitude à ação de modernidade que desencadeia a nostalgia das Mangueiras. A verticalidade proposta de suas raízes até suas copas é o caminho pelo qual o sentimento percorre em seu interior. O sentido antigo, o qual vincula a Mangueira à voz amena de Casimiro de Abreu, é desestabilizado nas bases da representação, a fim de que os novos agenciamentos do desejo por elas representado mostrem-no como ruína mutável. Nas palavras de Walter Benjamin:

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

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

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

Se, como afirma Linda Hutcheon (2000), a ironia não está centrada no ironista, mas na linguagem – e sua natureza transideológica não está para a percepção do receptor em si, mas em relação às esferas contextuais –, é possível também concordar que a faceta da velhice age de forma consciente, enquanto categoria mobilizadora da linguagem, para que apenas aqueles que conheçam os casos que conta consigam compreender a aresta cortante com a qual se arma. Explica-se: os lugares monumentais não são iluminados. A julgar pela escolha dos “cacos de vidro” e os “cacos de telha”, os quais seriam considerados lixo e feiura do ambiente social urbano – por conseguinte,

motivo de eliminação –, verifica-se que são esses os elementos que devem ser conservados para o Poeta-narrador, por serem aquilatados com uma significação que não se rende ao processo de globalização que alcança também um estrato da vida no Amazonas do século XX. Ele cria uma clivagem no corpo da linguagem, a fim de que, por essa abertura, vazem as presenças de “vozes baixas” das pessoas que viviam na Rua da Conceição ou em outros espaços da cidade, os quais eram murmúrios inauditos pelo discurso hegemônico e centralizador. Essas pessoas tiveram suas casas derrubadas como parte do custeio ao embelezamento e ao desenvolvimento urbanístico de Manaus, num momento em que prevaleceu um discurso de homogeneização do gosto pela referencialidade do que era exterior ao seu contexto. Mais que uma sugestão sexual humorada para o corte de cabelo chamado “taradinho”, o sujeito que aplica esse nome é o “modernismo” (o transformador das bases, aquele que rompe com os valores do passado, sem levar em consideração o sofrimento daqueles que foram formados e tiveram suas identidades cristalizadas nesse passado).⁹

Segundo Marcos Natali (2006), na Época da Revolução Francesa, houve uma mutabilidade contextual no mundo europeu, a qual solicitava a inserção de uma palavra que rompesse com a ideia de nostalgia do século anterior. Como um corte radical na temporalidade histórica, um novo sentido foi aplicado a *re-volutio* (originalmente movimento circular, designando a volta a um estado anterior, uma forma de repetição da história), ensaiando a mudança capaz de separar o passado do presente, ou seja, de instaurar a revolução. Pelo fenômeno da modernidade, que levanta a bandeira do desapego ao passado, a palavra nostalgia começa a ser vista com atribuições negativas, retrógradas e reacionárias, pelo seu caráter de retorno. Pela perspectiva do teórico, ela torna-se uma *má política* sob o ponto de vista de quem rege as formas de governo. Isso repercute porque o nostálgico mantém-se preso ao passado e à memória, sendo consumido pela paralisia que o impele à rejeição de qualquer novidade. Em outras palavras: o nostálgico permanece na devoção ao objeto do desejo e no refúgio à casa enquanto espaço restrito, transparecendo, assim, um estado de esmorecimento. Por esse motivo, Marcos Piason Natali aponta:

[...] “Nostalgia” é de fato uma palavra fundamentalmente moderna, um termo criado para denominar uma ideia advinda de uma forma de estar no mundo típica da modernidade e uma expressão que concentra um conjunto de questões que a modernidade não resolveu de forma clara. Para que o conceito e a doença pudessem existir, uma forma de pensar que transformava o apego ao passado em um problema precisava antes se cristalizar. A racionalidade precisava ser um objetivo louvável; a morte devia ser vista como a conclusão definitiva e irreversível de uma temporalidade progressiva e linear; o passado e o presente precisavam ser vistos como esferas distintas; e um valor positivo devia ser associado à mobilidade e à novidade. Só em um contexto como esse podia surgir uma categoria como a nostalgia, criada para descrever a fixação excessiva ao passado e o afeto por um objeto ausente como doentios. (2006, p. 18-19).

⁹ Segundo José Vicente de Souza Aguiar (2002), o crescimento populacional em Manaus acontece após cada surto da economia borracheira. Esse fenômeno de migração do interior para a capital do Amazonas explica-se pelo deslocamento dos ribeirinhos que não possuíam mais a extração da goma da borracha como fonte de renda, o que promove um inchaço populacional com a presença de pessoas que viam na cidade uma esperança de trabalho e morada.

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

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

[...] Enquanto o enérgico e aventureiro soldado-*flâneur* de Baudelaire apreciava a oportunidade de encontrar o novo e o inesperado a cada dia, com o imprevisível vivido como uma oportunidade para expandir o conhecimento, o soldado nostálgico era consumido pelo desejo de voltar ao conhecido e à origem e enxergava no novo uma ameaça àquilo que ele almejava preservar. (NATALI, 2006, p. 33-34).

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

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

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

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

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

Terceira Estação: À Suspensão no Ar

Chama-se a atenção para o nome do penúltimo episódio da balada. Ao escrever “*OFERTÓRIO*”, Bacellar demonstra a grandiosidade do momento quase de forma religiosa. Se for levado em consideração que esse é o nome dado à parte da missa cristã em que são entregues as ofertas à entidade sagrada, as quais serão levadas pelo incenso do turíbulo aos céus, a despedida do Poeta-narrador encena o momento solene de ascensão das imagens espaço-temporais. Como se a gravidade perdesse a força que mantém tudo preso ao centro, as notas graves do canto nostálgico pulverizam as possibilidades de fixação e deixam tudo *intacto, no ar*. Considerando que se despedir da rua equivale à despedida de si mesmo, pois a morte é um evento certo não só para o espaço urbano, mas também para o próprio eu lírico, a nostalgia surge novamente como atitude positiva, resistindo ao esquecimento.

Ao seguir as palavras de seu outro mestre de poesia,¹⁰ Bacellar também estabelece um jogo de intuições que vem desenvolvendo o dinamismo das imagens em “Balada da Rua da Conceição”. A sua viagem estética inicia com o fragmento de Villon e encerra com uma referência a Bandeira. Por essa peregrinação – para retomar a ideia da epígrafe selecionada para este estudo – a intuição poética tem seu ponto mais alto de lirismo nos versos que revelam a pulsação do poema: “[...] Adeus minha velha rua, / adeus para nunca mais, [...]” (BACELLAR, 2011, p. 50), com os quais Bacellar casa perfeitamente o jogo temporal lançado nos primeiros dois versos da balada. A união das pontas do poema fecha o movimento de orbital com um segundo círculo no interior daquele formado pela citação da epígrafe de Villon. Em outras palavras, ele cria uma segunda zona de rotação.

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

Beco que cantei num dístico
Cheio de elipses mentais,
Beco das minhas tristezas,
Das minhas perplexidades
(Mas também dos meus amores,
Dos meus beijos, dos meus sonhos),
Adeus para nunca mais!

¹⁰ Em *Itinerário de Pasárgada*, Manuel Bandeira esclarece que faz poesia não quando ele o deseja, mas quando a poesia quer ser. Ela sempre resulta de um jogo de intuições em que uma se conduz a outra, formando o poema. Ivan Junqueira (2014) avalia as palavras de Bandeira, evidenciando que o processo de fazer poesia, aparentemente ingênuo, é resultado de um amadurecimento do poeta, o qual confere muito de seu tempo ao trabalho de intelectual, muito embora nem se dê por conta disso. Pensar no poema e retornar ao poema são etapas que se cruzam, e que demonstram o procedimento laborioso do verso.

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

No poema, o eu lírico de Bandeira estabelece o jogo entre os tempos pelo canto de seu dístico combinado à derrubada da casa em que ele se encontra no presente. À adversativa indicadora de resistência são conjugadas as “tristezas” e as “perplexidades” em “elipses mentais” não são mais compreendidas como “forma imperfeita”, mas como tensões que impregnam as memórias de uma vida no espaço.

Essas duas formas de afeto contemplam o conjunto dos amores, dos beijos e dos sonhos, em um caminho vertical ascendente, pelo qual o estado perplexo acomete o sujeito lírico que percorre degraus construídos por substantivos abstratos, a começar pela depreensão que desterritorializa a casa do solo. O que *ficará* na eternidade são as histórias contidas nos livros de sua vida, assim como a vivacidade das cores encontradas nos quadros, como expressões líricas no interior do texto. O quarto, como zona mais interior do *eu* permanecerá “Intacto, suspenso no ar!”, com a força de uma exclamação que o desarraiga e o ascende como um espaço flutuante perfeito dentro de sua lógica abstrata. Não importa se os afetos por ele/nele sentidos (sujeito = espaço) são positivos ou negativos. O beco é cantado como o motivo de amor do eu lírico, ou, ainda, do afeto que o aviva para fora da matéria.

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

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

A Saudade de pedra

A proximidade da rua com o cais é percebida por dois recursos do discurso poético. O primeiro é a segunda pessoa do plural, que evidencia que todas as estações pela qual passou o Poeta-narrador estavam sendo cantadas também para a própria rua, pois ela era sua interlocutora. O segundo recurso é a relação de proximidade ao cais, pois a rua significa a própria travessia que leva a casa, ou seja, é o trajeto que já desperta no sujeito lírico o conforto da certeza de *ter* aonde chegar. A representação explícita que os percursos traduzem mais que os lugares, mas a linha mental que o Poeta-narrador perfaz pela cidade, construindo uma cartografia lógico-afetiva. Se, por uma noção hipotética, fosse estipulada uma linha mental para cada caso contado no interior de *Frauta de barro*, ter-se-ia um mapa afetivo interminável para cada personagem,

sobrepondo-os ao espaço físico conhecido, com a possibilidade de eles terem pontos de cruzamento ou não com o mapa do Poeta. Com o mapa que vem se desenhando com a viagem do Poeta de Bacellar, a ideia de esperança por chegar cria a expectativa de um modelo de lugar que ofereça a segurança e o bem-estar, isto é, as necessidades do eu lírico. Nesse sentido, multiplicar essa relação pela quantidade de personagens e seus causos é projetar o pensamento para a existência de uma cidade-modelo.

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

[...] [a] ideia de cidade ideal está profundamente arraigada em todos os períodos históricos, sendo inerente ao caráter sacro anexo à instituição e confirmado pela contraposição recorrente entre cidade metafísica ou celeste e cidade terrena ou humana. Além do mais, a imagem da cidade-modelo aparece logicamente relacionada às culturas em que a representação-imitação é o modo fundamental do conhecer-se e a operação artística é concebida como imitação de um modelo, seja ele a natureza, seja a arte do passado, tida como perfeita ou clássica, figura *ne varietur* da unidade de ideia-história, mas justamente por isso imóvel com respeito à arte que se faz no mundo. [...] (2014, p. 73-74).

A proposta de cidade-modelo prevê uma recuperação de termos que preenchem as expectativas daqueles que pensam sobre o modelo. De uma forma paradoxal, o modelo criado é colocado à distância por ser um espaço projetado em um tempo anterior. Sua irrealização é fator determinante para que seu estado modelar não seja corrompido e permaneça inalterado. Permitir que ele entrasse em contato com as transformações do plano terreno seria o equivalente à destruição dos dois planos, uma vez que aqueles sujeitos que mantêm o modelo vivo não estão no mesmo nível em que está a cidade modelar. Ao contrário, eles estão na cidade terrena, na sua materialidade imperfeita. De baixo é que concebem os valores que criam os corpos simbólicos necessários para o preenchimento de suas expectativas; de baixo é que lançam esses mesmos corpos para que eles levitem e permaneçam suspensos. Com certa ironia, atualizam sua imperfeição em sincronismo com a ideia de perfeição que esperam manter. Para isso, miram seus conceitos em um passado referencial, o qual pode ou não se tornar originário num sentido genesiaco, com o objetivo de que ele se torne o espelho que não apenas reflita o passado, mas que possa garantir a existência do futuro com a esperança de retorno que ele alimenta.

Relacionando as palavras do teórico ao poema, verifica-se que a sacralidade de que fala Giulio Carlo Argan ultrapassa as noções doutrinárias para atingir outra esfera - mais alta - e aparecer no poema de Bacellar por meio do silenciamento. Enquanto o poema de Manuel Bandeira oferece um jogo de “elipses mentais”, em “Balada da Rua da Conceição” a elipse age sobre o som, mas não sobre o pensamento indicado entre parênteses. A fala do Poeta encerra com um ponto “final” no segmento “*OFERTÓRIO*”,

porém, isso não quer dizer que seus pensamentos cessem naquele momento previsto pela pontuação. Assim, o texto cria a sensação de que o Poeta-narrador continua a música em forma de ideia. Em consonância ao jogo de intuições de Bandeira, os pensamentos entre parênteses solenizam ainda mais o verso como uma oferta: a rua não foi transformada em discurso para ser pronunciada, mas traduzida em imagem do pensamento. Nesse sentido, o termo que “silencia” o discurso para apresentá-lo visualmente está escrito na marcação ao lado do texto, ou seja, ao escrever “*A Saudade de pedra*”, Bacellar inscreve no interior do sentimento as propriedades que solidificam e enrijecem o mineral.

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

A atitude lírica da contemplação no poema é tão paradoxal quanto a imagem que oferece ao leitor. Ela engendra argumentos que justificam a invalidez do curso da História sob a condição do progresso. Além disso, pode ser lida como combate às formas de compreender a estrutura narrativa linear da história convencional. “*A Saudade de pedra*” é o termo que enlaça a alegoria da Mangueira casimiriana como alegoria da nostalgia, que convida o leitor a compreender outra estrutura narrativa da História, extirpada da noção de linearidade. A dúvida gestada pela primeira indagação, feita mentalmente pelo Poeta-narrador, põe em cheque a ideia de que ele estaria, exclusivamente, caminhando pela cidade, o que, por sua vez, invalida a existência de linearidade em sua narrativa. Por esse motivo, foi discutida a ideia de que ele estaria também a andar com os olhos, por assim dizer. A segunda indagação projeta as dimensões dos espaços bidimensionais e tridimensionais da cidade, os quais se alargam e se encolhem no mapeamento feito também pelos olhos do Poeta-narrador. Isso quer dizer que a construtibilidade de Manaus está relacionada à construção de um labirinto no tempo, refletido, por sua vez, não só no espaço da narrativa como também da própria cidade e das referências a outros autores. Sendo assim, o que o poeta chama líricamente de “velho Cais da Saudade” é o objetivo final do jogo de sensações e intuições que produz a espacialização da história e a temporalização do espaço. Em outras palavras, seu intimismo induz ao fato de que o barquinho atracou no entre-lugar possível pela dialética.

Do momento do Repouso

O estilo musical encontrado desde o título de *Frauta de barro* confere ao livro a ideia da oscilação de tons e, com eles, são evidenciados seus significados. Como pêndulo, o livro é inclinado ora para um momento em que a marca da ingenuidade infantil se levanta e ganha força, ora para a densidade e para o peso da velhice presentificada pela memória e alastrada pelos versos sobre a dor. A harmonia entre as esferas temporais confere ao livro o caráter dialético em sua totalidade. Aqui, porém, procurou-se direcionar o olhar para o momento em que a velhice ganha maior visibilidade dentro

do livro. Para o poeta, o espaço da cidade é o lugar que desperta os afetos negativos que, paradoxalmente, alimentam-no. Isso decorre de um jogo especular entre espaço e eu lírico: a transformação de Manaus determina o avanço do tempo, isto é, a chegada da modernização à cidade modifica a dinâmica de vida, alterando não apenas costumes como também características do espaço; por consequência, isso repercute no eu lírico, de sorte que ele se sente tão afetado quanto o espaço da cidade.

Em movimento contrário, o Poeta-narrador toma os restos do passado e, pelo trabalho que exerce com a memória, resgata-os como elementos de uma coleção autoral, criando um caminho pelos versos de seus mestres em poesia (François Villon, Casimiro de Abreu e Manuel Bandeira). Cabe ao eu lírico conferir às partes apanhadas um *leitmotiv* que conduzirá tais fragmentos a um todo passível de organização e aplicação de sentido. É desse modo que ocorre a manutenção da vida em duplo golpe: eu lírico e da cidade são mantidos pela execução do canto/da narrativa que o livro encerra. Pela memória colecionadora, os laços afetivos entre matéria e subjetividade são atrelados. E pela poesia, com suas combinações entre versos e rimas, podem-se mais uma vez ver os encadeamentos entre afeto, memória e cidade, isto é, entre aquilo que leva ao universo psicossocial criado pela coleção-mundo.

Referências

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

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

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: _____ (orgs.). *Pistas do método cartográfico: pesquisas-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 131-1149

ARGAN, Giulio Carlo. *A história da arte como a história da cidade*. Tradução Pier Luigi Cabra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

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

BANDEIRA, Manuel. *Testamento de Pasárgada: antologia poética*. Organização e notas de Ivan Junqueira. 3. ed. São Paulo: Global, 2014.

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

BARROS, Laura Pozzana de; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é acompanhar processos. In: _____ (orgs.). *Pistas do método cartográfico: pesquisas-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 52-75.

BENJAMIN, Walter. Alegoria e drama barroco. In: *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Tradução Celeste H.M. Ribeiro de Souza et al. São Paulo: Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BERGSON, Henri. *Memória e vida*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

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

- CANDIDO, Antonio. Romantismo, negatividade, modernidade. In: _____. *O albatroz e o chinês*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 63-70.
- EYBEN, Piero. Da herança do outro na narrativa homérica. *Revista Aletria*, vol. 19, n. 3, p. 115-127, jul.-dez. 2009. p. 115-127.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. O eu e o id, “autobiografia” e outros textos (1923-1925). Tradução Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução Margot P. Malnic. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- _____. *Uma teoria da paródia*. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985. (Coleção Arte & Comunicação)
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária: introdução à ciência da literatura*. Tradução Paulo Quintela. 4. ed. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1968.
- NATALI, Marcos Piason. *A política da nostalgia: um estudo das formas do passado*. São Paulo: Nankin, 2006.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do Romantismo à vanguarda*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naif, 2013.
- RICŒUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- VILLON, François. *Poesias de François Villon*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1986.