

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**O EROTISMO NA POESIA DE LUIZ BACELLAR - ESTUDO SOBRE A  
EVOLUÇÃO DE UM TEMA**

MONIQUE EMANUELLE OLIVEIRA DE QUEIROZ

MANAUS  
Julho de 2017

MONIQUE EMANUELLE OLIVEIRA DE QUEIROZ

**O EROTISMO NA POESIA DE LUIZ BACELLAR - ESTUDO SOBRE A  
EVOLUÇÃO DE UM TEMA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Orientador: Prof. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque, Dr.

MANAUS  
Julho de 2017

MONIQUE EMANUELLE OLIVEIRA DE QUEIROZ

**O EROTISMO NA POESIA DE LUIZ BACELLAR - ESTUDO SOBRE A  
EVOLUÇÃO DE UM TEMA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Aprovada em: 04/08/2017

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA**

---

**Presidente e Orientador:**

**Prof. Dr. GABRIEL ARCANJO SANTOS DE ALBUQUERQUE**

Universidade Federal do Amazonas – ICHL

---

**Membro Titular:**

**Prof. Dr. MÁRCIO LEONEL FARIAS REIS PÁSCOA**

Universidade Estadual do Amazonas – UEA

---

**Membro Titular:**

**Profa. Dra. RITA DO PERPÉTUO SOCORRO BARBOSA DE OLIVEIRA**

Universidade Federal do Amazonas - ICHL

Local: Sala de aula nº17, Bloco Mário Ypiranga – FLet – UFAM  
Horário: 14h

Àqueles que sempre incentivaram este  
projeto em minha vida: Toinho, Jô,  
Vinícius e Regina.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, que abençoou cada momento desta pesquisa.

Ao meu orientador, Gabriel Albuquerque, que trilhou comigo esta caminhada. Obrigada por sua orientação, confiança e dedicação.

Ao meu melhor amigo e companheiro, Vinícius Oliveira, o qual me auxiliou e foi um porto seguro em todos os momentos deste período, desde o tempo de estudo necessário para passar na prova, sem nunca deixar de acreditar em mim, bem como me dando forças para chegar ao final.

À minha família. Começando por meus pais, Jô e Antônio, os quais acreditaram na realização deste sonho, confiantes de que eu era capaz de fazer o melhor. Também agradeço aos meus irmãos: Maíse, Marília e Pablo, os quais sentem orgulho de minhas conquistas. Ao Lucas, Elise, Nirvana, Fernanda, Isadora, Cecília, Renan e Rick, sobrinhos queridos que animam cada dia que se passa em minha vida. Aos cunhados Maria, Elinaldo, Heloísa e Edson, por serem pessoas maravilhosas para mim. Aos meus sogros e amigos, Luiz e Deuse, por serem tão hospitaleiros e compreensivos quanto à nossa dedicação aos estudos.

Aos meus amigos Regina Maciel, Kenedi Azevedo e Pricila Alexandre, amigos que fiz na graduação e que, neste momento da minha história, foram torcida importante, auxiliando-me com dicas de referências e momentos de descontração. Também desta torcida agradeço às minhas filhas do coração, Geysa e Luana, pois admiram muito esta conquista acadêmica, como se fosse mesmo delas.

Às amigas que conquistei no mestrado, Adriana Antonaccio, Sibely Souza e Adelcyane Pinheiro. Juntas enfrentamos disciplinas, eventos e até consolaram-me nos momentos de desespero. Também da turma de mestrado gostaria de lembrar aqui de meu amigo Jamescley Almeida, o qual, com seus conhecimentos, tem me ajudado a construir passo a passo o texto final deste trabalho.

Lembro-me que, durante o período das disciplinas cursadas no Mestrado, muitos professores foram importantes. Mas quero agradecer, em especial, à professora Nícia Zucolo, que, em meio às obrigações de seu dia a dia, respondia a cada questionamento meu, dando-me, dessa forma, dicas importantes para este trabalho seguir adiante.

E, finalmente, aos amigos Ariadne e Manoel, pois no momento em que eu mais precisei, eles não se opuseram a me deixar livre para estudar. E às amigas de trabalho, Kiuzze e Kátia, que fazem parte da torcida por mim e vão deixando o trabalho cada vez mais alegre.

A todos vocês, muito obrigada por tudo!

Chega mais perto e contempla as palavras.

Cada uma

tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,

pobre ou terrível, que lhes deres:

Trouxeste a chave?

Carlos Drummond de Andrade, Procura da poesia

## RESUMO

QUEIROZ, Monique Emanuelle Oliveira de. **O erotismo na poesia de Luiz Bacellar - estudo sobre a evolução de um tema.** 2017. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, AM, Brasil, 2017.

Nesta dissertação, propõe-se um estudo dos poemas de Luiz Bacellar almejando descobrir como se comporta, na poesia, um dos elementos mais forte na sexualidade do homem: o Erotismo. Acredita-se que há erotismo na poesia e que ele se manifesta através do poema. A partir dessas ideias, seguir-se-á por um caminho em que se pretende apresentar uma possível análise para os poemas do poeta amazonense Luiz Bacellar, visando: a) analisar os poemas de *Frauta de Barro* observando como a argumentação erótica se comporta em sua poesia, pois o erotismo contido no livro é apresentado aqui como uma de suas faces escondidas por entre símbolos distribuídos na natureza e transformados em poemas impressos nas páginas da primeira obra deste autor; b) verificar como o erótico se comporta nos rondeis de frutas quando metáforas para o corpo em *Sol de feira*, visto que para sua segunda obra o poeta reservou-se ao direito de extrair elementos do pomulário amazônico para com eles produzir a poesia composta nos poemas-frutos que exploram o corpo feminino e o masculino nas páginas de seu segundo livro; e c) na oposição entre vida e morte nas linhas poéticas do *Quatuor*. Para tanto, apoia-se a presente pesquisa nos livros do filósofo francês Georges Bataille e do crítico e poeta mexicano Octavio Paz de forma a apresentar uma evolução do Erotismo como tema recorrente da poesia bacellariana.

Palavras-chave: Luiz Bacellar. Erotismo. Metáfora. Morte. Poesia.

## ABSTRACT

QUEIROZ, Monique Emanuelle Oliveira de. **The eroticism in Luiz Bacellar's poetry-study on the evolution of a theme.** 2017. 120 f. Dissertation (Master's Degree in Literature) - Federal University of Amazonas, Manaus, AM, Brazil, 2017.

In this dissertation, it is proposed a study of the poems of Luiz Bacellar craving discover how is the behavior, in the poetry, one of the most strong element in the men's sexuality: the Eroticism. There is a eroticism in the poetry and it manifests itself through the poem. From these ideas, we will follow a path in which we intend to present a possible analysis for the poems of the Amazonian poet Luiz Bacellar, aiming at: a) to analyze the poems of *Frauta de barro* observing how the erotic argumentation behaves in its poetry, since the eroticism contained in the book is presented here as one of its faces hidden by symbols distributed in nature and transformed into poems printed in the pages of the first work of this author; b) to verify how the erotic behaves in fruit rondeis when metaphors for the body in *Sol de feira*, seeing that his second work the poet reserved the right to extract elements from the Amazonian pomolario to produce poetry composed in the fruit poems that explore the female and male body in the pages of his second book; and c) in the opposition between life and death in the poetic lines of "Quatuor". To this end, the present research is supported in the books of the French philosopher Georges Bataille and the Mexican critic and poet Octavio Paz in order to present an evolution of Erotism as a recurrent theme of bacellarian poetry.

Keywords: Luiz Bacellar. Eroticism. Metaphor. Death. Poetry.



## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 - EROTISMO: UMA DAS FACES DOS POEMAS DE <i>FRAUTA DE BARRO</i> .....</b>	<b>15</b>
1. 1 SOBRE O LIVRO.....	15
1.2 EROTISMO: UMA DAS FACES DOS POEMAS DE <i>FRAUTA DE BARRO</i> .....	15
1.2.1 No título.....	15
1.2.2 Nos poemas dos “10 sonetos de bolso” .....	18
1.2.2.1 Primeiro grupo: aqueles objetos com forma fálica.....	20
1.2.2.2 Segundo Grupo: aquele que apresenta objetos associados ao fogo.....	26
1.2.3 Nos três poemas da seção “Dois Escorços” .....	33
<b>CAPÍTULO 2 - CORPOS ERÓTICOS EM <i>SOL DE FEIRA</i>.....</b>	<b>46</b>
2. 1 SOBRE O LIVRO.....	46
2. 2 CORPOS ERÓTICOS AO SOL DE FEIRA .....	49
2.2.1 Sobre o corpo.....	49
2.2.2 Os poemas com o corpo no corpo das frutas .....	53
<b>CAPÍTULO 3 – <i>QUATUOR</i>: A VITÓRIA DE UM TÂNATOS? .....</b>	<b>79</b>
3.1 SOBRE O LIVRO .....	79
3.2 EROS X TÂNATOS: AMOR E MORTE NOS POEMAS DE <i>QUATUOR</i> .....	82
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>118</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Pretendo, com esta pesquisa, verificar a relação entre poesia e erotismo em textos do poeta amazonense Luiz Bacellar. Para tanto, trago à baila o conceito apresentado por Octavio Paz, em sua obra *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), que afirma ter a poesia e o erotismo o mesmo valor. E mais: “a relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer sem afetação que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (PAZ, 1994, p. 12). Dessa forma, o crítico nos propõe um estudo que determina a relação de intimidade entre essas duas forças existentes no homem.

Ao colocar, pois, a poesia e o erotismo no mesmo patamar de significação, Paz determina uma aproximação de ambos, mas afirma que somente “a poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio, cobrindo uma paisagem devastada pela insônia” (PAZ, 1994, p. 11). Nesse sentido, para o autor mexicano, a poesia aparece em um plano superior e sublime, ou seja, ela é reinvenção da escrita, assim como o erotismo é o reinventar-se na cópula.

Disso se segue que afasto, desta investigação, o conceito de erotismo ligado à atividade reprodutora, e procuro, por outro lado, tratar e ver a poesia como uma reinvenção da linguagem feita pelo poeta. Nas palavras de Paz:

A metáfora sexual, por meio de suas infinitas variações, significa sempre *reprodução*; a metáfora erótica, indiferente à perpetuação da vida, interrompe a reprodução. A relação da poesia com a linguagem é semelhante à do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia do seu fim natural: a comunicação (PAZ, 1994, p. 13).

De acordo com Paz, essa é, portanto, a principal característica do poema: desviar-se da comunicação para recriar a linguagem. Ainda a respeito do erotismo e da atividade reprodutora, Bataille (1987) propõe que, quando nos reproduzimos, o ser que nasce é outro e é diferente de nós, gerando uma descontinuidade:

Os seres que se reproduzem são distintos uns dos outros, e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles que os geraram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade. Esse abismo situa-se, por

exemplo, entre vocês que me escutam e eu que lhes falo. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença. Se vocês morrerem, não sou eu que morro. Nós somos, vocês e eu, seres descontínuos (BATAILLE, 1987, p. 11).

Com base, portanto, no que foi exposto acima, afastando-se dessa descontinuidade e tomando o erotismo em sua poesia, o poeta se torna um criador. É nessa perspectiva que afirmamos que Luiz Bacellar revela-nos uma poética erótica através de suas obras, bem como percebemos, a partir disso, que o poeta reinventa a linguagem da poesia no Amazonas, dando-lhe uma conotação que vai do sublime ao comum, sempre transpassado pelo erotismo poético do qual se servia.

Como comenta Bataille (1987, p. 11), em outra afirmação, o “erotismo é a aprovação da vida até na morte”, e esse ponto está em concordância com o que declara Jozef (1986, p. 288), ao afirmar que “em sua ambiguidade, o amor associa-se aos instintos de vida e morte – polos opostos e complementares”. Noutros termos, o erotismo produz uma transcendência do ser, como se através dele o homem se tornasse capaz de dominar Tântatos e Eros<sup>1</sup>, confirmando-se, assim, como o ser superior da criação.

A poesia erótica explora, pois, os temas de vida e de morte por meio da palavra poética, e esta, por sua vez, dá lugar à manifestação do encontro entre poesia e erotismo através do sujeito poético. Cabe ao olhar do analista relacioná-lo e trazê-lo à luz, de forma a traduzir como a palavra poética se relaciona com o que ela quer dizer.

É dessa maneira que se pode afirmar, sem sombra de dúvida, que há erotismo na poesia, assim como há poesia no erotismo. E dos muitos poetas que buscaram trabalhar os dois, poesia e erotismo, Luiz Bacellar é um deles. Conforme será visto mais adiante, por meio de seus poemas, o autor agrega manifestações do erotismo em sua poesia, assim como a sua mostra-se impregnada de elementos eróticos, imagens eróticas, de uma maneira diferente em cada livro.

Sobre o poeta Luiz Bacellar, o escritor Márcio Souza assim se manifestou:

É possível que o primeiro poeta a perceber nessa pretensa comisseração provinciana a terrível evidência de um constante naufrágio tenha sido Luiz Bacellar. Na verdade, esta descoberta foi uma conquista de sua geração, a geração do ‘Clube da Madrugada’. Os poetas estavam finalmente libertos de outra finalidade que a poética da linguagem. E esta linguagem não é mais do

---

<sup>1</sup> Na mitologia grega, a personificação da morte e o deus do amor, respectivamente.

que uma constante aferição entre o ofício da poesia e os desencontros com a realidade da Amazônia. Apenas *Frauta de Barro*, seu primeiro livro, é suficiente para colocá-lo entre os bons poetas brasileiros exilados na renúncia provinciana (SOUZA, 1977, p. 172).

Para o autor de *A expressão amazonense*, era importante que um poeta tivesse compromisso com sua identidade e sua história, e Luiz Bacellar estava completo nesse sentido. É importante ressaltar que esse reconhecimento foi confirmado em 1959, quando Luiz Bacellar ganhou, com *Frauta de barro*, o Prêmio Olavo Bilac de Literatura, na cidade de Rio de Janeiro.

*Frauta de barro*, no entanto, só seria publicado em 1963. Durante o evento — Prêmio Olavo Bilac de Literatura —, os jurados, que eram Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e José Paulo Moreira da Fonseca, dão o seguinte testemunho, em seu parecer final: “não estamos diante de uma poesia confissão, de uma ‘poesia desabafo’, porém face a uma contida estruturação do poema, face a uma escolha ‘consciente’ dos vocábulos. Essa escolha, por vezes, denuncia um poeta essencialmente culto”<sup>2</sup>. Neste particular, é correto afirmar que evidenciamos aqui a posição do poeta em relação à sua primeira crítica, a saber: que não se trata de uma poesia que lamenta ou condena tudo, mas que leva, por outro lado, a pensar no porquê das ações de transformação social e do impacto que esta exerce no indivíduo. Sobre *Frauta de barro*, podemos ainda afirmar que o poeta derrama em sua produção uma Manaus adulterada pelos processos do tempo, um mundo que introduz o novo.

Partindo, pois, de *Frauta de barro* (2005), proponho uma investigação do erotismo como um dos temas presente no livro e manifestado através de metáforas. Não sem razão que, como coloca Octavio Paz (1994, p. 12), “o erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora”, ou seja, não se trata apenas de sexo, mas de prazer e sentimento de satisfação. Nos poemas, por exemplo, é possível perceber esta dupla face das palavras, bem como “aquilo que nos mostra o poema não vemos com nossos olhos da matéria e sim com os do espírito” (Ibid., p. 11). Segue-se daí, em certo sentido, a razão de a poesia produzir imagens que são metáforas do prazer.

Nesse passo, Bataille também revela que o erotismo é “interdito e transgressão” (BATAILLE, 1986, p. 27) na vida do homem social, assim como expressa que “a poesia conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos

---

<sup>2</sup> Parecer da Comissão Julgadora do Concurso de Poesia da P.D.F Velha Capital – 1959, *in*: *Frauta de barro*, s/p.

objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil*" (Ibid., p. 23). Assim, como é possível observar, a relação entre erotismo e poesia é defendida pelos autores como coisas semelhantes. Mesmo em *Frauta de barro* (2005), livro em que se mostra forte o tema da memória, isto é, naquilo que tange às lembranças do eu-lírico, o erotismo é facilmente encontrado em alguns poemas que exploram o tema com certa cautela.

Já no que diz respeito ao seu segundo livro, *Sol de feira* (2008), a relação entre erotismo e poesia é muito evidente, tópico que explorarei no segundo capítulo desta pesquisa. Em *Sol de feira*, apenas para ressaltar, os cinquenta rondeis que compõem a obra produzem uma 'feira' de frutos amazônicos dispostos em um tablado poético a serviço do leitor. Essa semelhança com uma feira nos dá, por um lado, a ideia de que temos uma banca de vendas de frutas, e não apenas um livro de poemas, uma vez que, tal qual nos mercados e frutarias, existe — no início do livro — um "anúncio" (BACELLAR, 2008, p. 13) para chamar os fregueses/leitores do pomulário de Bacellar. Procurarei mostrar, em minha abordagem sobre *Sol de Feira*, que as frutas são postas como metáforas do corpo na poesia, de tal forma que alcancem a produção de sentido erótico presente nos rondeis da obra.

Abordarei, no terceiro capítulo desta dissertação, outro livro de Bacellar, intitulado *Quatuor* (2005), o qual possui, como subtítulo, a seguinte descrição: "sonata em si bemol menor para quarteto de sopros", e recebeu a atenção do maestro amazonense Nivaldo Santiago para a construção das partituras. Trata-se de uma obra dividida em quatro cartas, com cada uma delas representando um movimento da sonata: allegro, andante, adágio e largo<sup>3</sup>. Daí resulta a ideia de quatro movimentos na composição, uma vez que na sonata essa divisão anuncia a movimentação e entrada de cada instrumento selecionada para ela. De maneira que podemos afirmar, a partir dos elementos selecionados pelo autor na construção de seus poemas, que *Quatuor* revela essa mistura de poesia e erotismo com uma suavidade provocante.

Em virtude do curto tempo para trabalhar a obra completa de Luiz Bacellar, o último livro do autor, *Satori* (2002), não será abordado nesta pesquisa, embora eu pretenda, posteriormente, verificar nele alguns pontos sobre manifestação erótica. Por ora, com vistas a delimitar a minha pesquisa, resalto que abordarei o tema erotismo nas três primeiras obras do

---

<sup>3</sup> Alguns dos termos italianos utilizados na música para descreverem o andamento, ou seja, o tempo ou o grau de velocidade do compasso, frequentemente empregados como marca em partituras.

poeta, obedecendo à sua ordem cronológica de publicação. O objetivo é compreender como a poética erótica se constrói nos poemas de Bacellar. Noutros termos, como poesia e erotismo são duas faces em sua obra.

# **CAPÍTULO 1 - EROTISMO: UMA DAS FACES DOS POEMAS DE *FRAUTA DE BARRO***

## **1. 1 Sobre o livro**

Foi no final dos anos 50 e início dos anos 60 que Luiz Bacellar apresentou, em *Frauta de barro*, a Manaus em movimento e preocupada em forjar uma identidade cultural que ligasse o Amazonas aos demais estados brasileiros por meio da literatura. O livro, que venceu o Concurso Nacional de Poesia no Distrito Federal, em 1959, teve destaque, principalmente, pela maneira de abordagem escolhida por seu autor.

Em *Frauta de barro*, Bacellar proporcionou a visualização do lugar em que viveu. Envolvendo sociedade e lirismo, ele promove real rompimento com o passado, visando a questionar o hoje para poder compreender o que será do amanhã. Sua poesia se tornou, assim, prática, incomodou, impôs-se na vida das pessoas e alterou o espaço social poetizado para que fosse possível perceber os problemas sociais e suas infundáveis não soluções. *Frauta de barro*, que foi o seu primeiro livro, tornou-se também o mais famoso deles.

A edição do livro aqui pesquisado é a 6ª e está estruturado em sete partes, nomeadas da seguinte forma: “Variações de um prólogo” e o “Poeta veste-se”, que são dois poemas que funcionam como introdução do livro; “10 Sonetos de Bolso”, o “Romanceiro Suburbano”, “Sonetos Provincianos”, “Três Noturnos Municipais”, “Dois Escorços” e uma série de “Poemas Dedicados”. A estrutura do livro em sete partes demonstra a relação com a musicalidade, pois a produção de uma música depende de sete notas musicais para compor melodias organizadas em acordes reproduzidos pela frauta/flauta.

## **1.2 Erotismo: uma das faces dos poemas de *Frauta de Barro***

Há, em *Frauta de barro*, manifestações do erotismo nos seguintes tópicos do livro: no título, nos poemas dos “10 Sonetos de bolso” e em três poemas da seção “Dois escorços”. É a partir dessa divisão que proponho a análise do livro com base no tema erotismo.

### **1.2.1 No título**

Sobre o título é preciso dizer que a palavra frauta, embora evidencie um rotacismo linguístico, foi propositadamente escrita em um português arcaico. Tal provocação visa a comprovar o tema de memória presente em alguns poemas da obra, assim como ajuda a

evidenciar a busca de uma identidade poética bacellariana, como bem disse Tenório Teles a respeito da obra. Miriam de Carvalho, por exemplo, diz o seguinte a respeito do título:

Em *Frauta de Barro*, a poesia tem início no título deflagrador de imagens e cadências. Frauta - em vez de flauta - não é obra do acaso. A sonoridade induziu o poeta à recorrência fonética, integrando imagística, ritmo, prólogo e tema, como por metáfora podemos ler na figuração do cantar emanado dessa frauta (BACELLAR, 2005, p. 121).

Assim, é possível afirmar que a provocação de uma atitude lírica que combine estética e coerência é percebida desde o título da obra. Outro ponto que podemos ressaltar em relação à palavra frauta/flauta é que ela é frequentemente associada à vida pastoril. Segundo Junito de Souza Brandão, em *Mitologia Grega*, a flauta foi inventada por Hermes, após um evento ocorrido entre este e Apolo. Trago, abaixo, o excerto do texto para nos ajudar a entender o mito em torno desse instrumento e de sua relação com a vida pastoril:

Não raro, Apolo aparece como pastor, mas por conta própria e por prazer. Certa feita, Hermes, embora ainda envolto em fraldas, lhe furtou o rebanho, o que atesta a precocidade incrível do filho de Maia (BRANDÃO, 1987, p. 89).

Apolo, o deus mântico por excelência, descobriu o paradeiro do ladrão e o acusou formalmente perante Maia, que negou pudesse o menino, nascido há poucos dias e completamente enfaixado, ter praticado semelhante roubo. Vendo o couro dos animais sacrificados, Apolo não teve mais dúvidas e apelou para Zeus. Este interrogou habilmente ao filho, que persistiu na negativa. Convencido de mentira pelo pai e obrigado a prometer que nunca mais faltaria com a verdade, Hermes concordou, acrescentando, porém, que não estaria obrigado a dizer a verdade por inteiro. Encantado com os sons que o menino arrancava da lira, o deus de Delfos trocou o rebanho furtado pelo novo instrumento de som divino. Um pouco mais tarde, enquanto pastoreava seu gado, inventou a *sàrigξ* (syrinks), a “flauta de Pã”(Ibid., p. 192).

De modo que, assim como a flauta e a lira são instrumentos criados por Hermes, bem como semelhantes ao mito, em que uma criança possui a habilidade de criar música, o eu-lírico de *Frauta de barro* aparece como criança no conjunto de poemas “Variações de um Prólogo” (BACELLAR, 2005, p. 21), sendo sujeito criativo da poesia do livro.



É possível observar também que a figura da frauta/flauta remete a uma representação do falo, muito embora o sentido que essa forma fálica possui, neste primeiro momento, seja a de poder e não a de manifestação do desejo sexual. Possuir o falo — seja ele em forma de cetro ou algo semelhante — determinava que aquele que o possuía detinha controle sobre os demais que estivessem sob seus cuidados. Quando em menino, por exemplo, o eu-lírico encontra a frauta/flauta, o seu objeto fálico, e começa a produzir sua melodia. Essa melodia, no conjunto de poemas-prólogo, é, na verdade, manifestação de sua poesia.

Em *A dupla chama: amor e erotismo*, de Octavio Paz, o erotismo é equiparado à poesia porque esta possui função semelhante àquela, quando relacionada à linguagem. Segundo o poeta mexicano, “a relação da poesia com a linguagem é semelhante a do erotismo com a sexualidade. Também no poema – cristalização verbal – a linguagem se desvia do seu fim natural: a comunicação” (PAZ, 1994, p. 13). Como podemos ver, essa recriação para o uso da linguagem no poema é que põe a poesia em mesma posição que o erotismo quando pensamos nos dois em suas funções essenciais: prazer e comunicação.

Isso significa, então, que estamos diante de uma situação particular, uma vez que nos poemas aqui analisados o erotismo é tema principal em estudo. Bataille, ainda nesse sentido, afirma que “o erotismo é um dos aspectos interiores da vida do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora o objeto de desejo à interioridade do desejo” (BATAILLE, 1986, p. 27). Colocando de maneira mais clara, o homem procura satisfazer seus desejos em objetos fora de si, enquanto essa sensação de completude só é possível mesmo em seu aspecto interior.

No caso dos poemas de *Frauta de barro*, a música que, ainda menino, o eu-lírico começa a tocar em seu “frio tubo de argila” representa sua iniciação quanto ao fazer poético, isto é, ainda menino a poesia lhe vem através da melodia soprada pela flauta encontrada no surrão. Eis, por conseguinte, o verdadeiro prazer do poeta: fazer poesia. Aliás, é precisamente nesse ponto que entram os três sonetos intitulados “Variações de um prólogo”, na obra *Frauta de barro*, assim como é a partir desses três poemas que tomamos conhecimento da descoberta desta frauta, até se fechar como uma introdução daquilo que esperamos do livro em análise.

Os três poemas-prólogo do autor iniciam, pois, com a explicação de como a frauta foi parar em sua mão ainda criança. Segundo Tenório Telles, um dos críticos do poeta, a história é verdadeira, porquanto o poeta Luiz Bacellar achou mesmo uma frauta. A frauta do título da obra é feita de barro, o que revela a essência poética da obra.

De acordo com a cosmovisão criacionista, o barro foi o material utilizado por Deus para criar o homem, considerado por essa tradição como o ser mais importante da criação divina. De maneira que, fazendo um contraponto com a abordagem em nossa pesquisa, assim como Deus usou o barro em sua criação mais importante, o poeta fez da frauta o símbolo de sua própria criação mais importante: a Poesia. Ademais, continuando com o contraponto aqui adotado, assim como o homem recebera o sopro da vida, a frauta reproduz seu som também por meio do sopro. Nesse caso, a frauta/flauta encontrada pelo eu-lírico no primeiro poema do conjunto poema-prólogo é, então, manifestação da poesia da obra, bem como a melodia manifestada é a poesia que surge ainda na infância de quem a toca.

No segundo poema do conjunto, a música da frauta é como o cantar dos pássaros, cuja cantora é uma “menina colhendo amoras no mato”. É possível perceber que o eu-lírico se compara a esta menina que demonstra felicidade e simplicidade no que faz. Em seguida, o eu-lírico propõe uma situação hipotética que se traduz no seguinte: caso o leitor venha a perceber “o que há de agreste” em suas canções colhidas, ele sentirá a mesma saudade que o poeta possui da poesia que produziu nesses mesmos instantes de felicidade.

Finalmente, o terceiro poema-prólogo fecha o assunto da *Frauta de barro*, trazendo, em seu conteúdo, a proposição de que a obra falará de memória (“nos longes da infância... tudo volta do monturo da memória”), de sua terra e as coisas que nela existiu ou ainda existem, e bem assim do significado do espelho espedaçado, uma construção poética muito curiosa sobre a última parte do livro — os chamados “Poemas dedicados” (BACELLAR, 2005, p. 105).

Acontece, porém, que, nessa sessão encontrada no final de *Frauta de barro*, o poeta Luiz Bacellar produziu poemas sobre algumas celebridades da Poesia e, ao trazer esse espelho despedaçado, o eu-lírico — na figura do poeta — tenta mostrar que ele mesmo é esse espelho. Sendo assim, em cada parte e em cada caco do espelho há a figura de outro poeta que o influenciou em sua vida de escritor. Reunir esses cacos, pois, é reunir o poeta que ele se tornou desde o encontro com a sua frauta de barro.

### **1.2.2 Nos poemas dos “10 sonetos de bolso”**

A segunda sequência de poemas em *Frauta de barro* (2005) é intitulada “10 Sonetos de Bolso” e foi dedicada ao poeta português Sebastião da Gama (1924-1952), o qual, em sua

curta carreira de poeta, mostrou-se um apaixonado pela natureza e pela poesia. Segundo José Eduardo Franco, o poeta se afirmou:

Como um poeta capaz de cantar a beleza do homem e da natureza, os valores da amizade e do amor que elevam as relações humanas, o casamento como forma de vida capaz de felicidade e a fé inquebrantável de uma vida outra para além da terra que continua e optmiza em deleite o bem feito nesta vida terrena. (FRANCO, 2009, p. 352).

Essa ligação com a natureza e com a poesia está presente também nos poemas de *Frauta de barro* e, a julgar pelas escolhas poéticas de Sebastião da Gama, o que nos parece, enquanto leitores, é que os 10 sonetos escritos por Bacellar são produzidos com objetos que se encontram no bolso do poeta português. Esses tais objetos poetizados são instrumentos suficientes para que Bacellar desenvolva sua arte, e embora os “10 sonetos de bolso” funcionem como um grupo fechado de poemas, os objetos poetizados, por conta de suas características, permitem que construamos subgrupos, não só pelas formas, como também por suas funções ou características no mundo físico.

Proponho, para os grupos dos dez sonetos, a seguinte divisão:

a) grupo 1: dos objetos de forma fálca – o grupo é composto de instrumentos usados pelos poetas para a produção de sua poesia: “Soneto do Lápis”, “Soneto da Caneta-Fonte” e, embora o canivete não seja um objeto de produção literária, como assumimos a postura de separar os objetos também por sua característica no mundo físico, pela forma fálca que um canivete possui, o “Soneto do Canivete”, o qual cabe aqui neste grupo também;

b) grupo 2: dos objetos associados ao fogo – é o grupo que se utiliza do fogo como elemento poético presente ou evocado através de palavras do seu campo semântico: “Soneto da Caixa de Fósforos”, “Soneto do Isqueiro” e “Soneto do Cigarro”;

c) grupo 3: dos objetos associados àquilo que é necessário para viver: “Soneto do Lenço”, “Soneto do Relógio de Bolso”, “Soneto do porta-níqueis” e “Soneto do Chaveiro”.

Os dois primeiros grupos, como podemos observar, comportam poemas que tomam elementos de argumentação erótica em sua composição e que, por sua vez, comprovam a existência de uma poética erótica impressa no tom utilizado no grupo completo. Noutros termos, a presença do erotismo no grupo do “objeto poema e o poema como objeto” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 34). No entanto, o último grupo encerra temas existencialistas que observam a relação entre a vida e a morte, bem como com as preocupações comuns aos seres humanos, a saber, sobre o que é realmente necessário para viver.

A respeito da construção formal dos sonetos, Krüger (2007, p. 104) afirma ter os poemas “em termos formais, a volta dos sonetinhos, a cuja ambiguidade já nos referimos: são eruditos, por terem origens nos sonetos, e populares, graças às redondilhas em que são vazados”. De fato, os poemas são realmente escritos em redondilha maior. Segundo Albuquerque, referindo-se ao “Soneto do Isqueiro”, embora seja válido para todos os demais sonetos da seção, “as estrofes são regulares pelo metro dos versos e pela sintaxe, pois cada uma encerra um enunciado completo, embora cada um dos enunciados só faça sentido em relação ao que lhe precede. As rimas combinam-se entre ricas, esdrúxulas e pobres” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 34).

Havendo exposto isso, tomarei os subgrupos propostos e os analisarei para melhor compreendermos como se dá a representação erótica a partir da palavra poética bacellariana. Destaco aqui que para uma melhor visualização desse ponto, trarei, mais abaixo, os poemas separados em cada grupo citado anteriormente, para que sejam apreciados e estudados nesta análise.

#### 1.2.2.1 Primeiro grupo: aqueles objetos com forma fállica

É composto por três sonetos, a saber: “Soneto do canivete” (BACELLAR, 2005, p. 30), “Soneto do lápis” (Ibid., p. 34) e “Soneto da caneta-fonte” (Ibid., p. 36); esse grupo se refere a objetos do fazer poético, do ato da produção como um todo. O que é observado é que são sonetos especificamente trabalhados com os objetos utilizados para a produção de uma poesia. Se observarmos, em especial, a forma física dos objetos poetizados, teremos a descoberta de que são objetos de formato fállico, e o falo é um significante do desejo, seja ele masculino ou feminino. É possível afirmar, então, que aí se encontra a representação do erotismo nos poemas.

Ainda nessa linha, e concordando com esta última observação, Krüger, que construiu uma abordagem sugerindo a relação entre a produção de *Frauta de barro* com o cenário imagético da navegação, assevera, a respeito do “Soneto do lápis”, que o poema produz, sim, um efeito erótico quando “o lápis, o mastro a que é comparado, e as velas que não são necessariamente as da nave, mas as de cera são todos, pelo formato que possuem, símbolos fállicos e fazem parte do engenho de ataque do cavaleiro” (KRÜGER, 2007, p. 108).

Temos, em outro momento, o “Soneto da caneta-fonte”, o qual traduz uma sensação de êxtase propiciada ao eu-lírico no uso da caneta, quando nos versos 1 e 2 se apresenta uma

explosão de versos produzidos por ela. O eu-lírico do “Soneto da caneta-fonte” exalta as produções criadas pela caneta, argumentando que esta é “ave de ouro”, afirmação que a coloca como elemento superior às coisas que estão em seu bolso. É possível registrar que a relação do poema com o erotismo pode ser vista na comparação entre a teoria que propomos e o que o poema diz. Observemos que a caneta produz os versos, ou seja: se a sexualidade produz erotismo e a caneta-fonte produz poesia, e tomamos a caneta como representação da sexualidade, eis que teremos, portanto, a poesia como representação do erotismo.

O erotismo, com efeito, se torna resultado de uma ação poética produzida pela caneta-fonte e resgatada pela imagem que se forma no poema. Sobre essa capacidade que a imagem tem de trazer o leitor a uma realidade poética, Paz nos lembra de que “a imagem poética é o abraço de realidades opostas e a rima é cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação já é erotismo” (PAZ, 1994, p. 12). Expressando de outra maneira, há uma relação entre a poesia e o erotismo, relação que permite o “Soneto da caneta-fonte” ter a capacidade de produzir erotismo, pois o objeto utilizado como protagonista do poema é uma caneta, dele saindo a poesia. Dessa forma, o eu-lírico leva a caneta para cumprir o fim para o qual ela foi criada: ser instrumento do poeta.

Nos dois sonetos citados, o “Soneto do lápis” e o “Soneto da caneta-fonte”, podemos assumir que, pela forma de ambos, há um resgate da estrutura fálica para representar a argumentação erótica a qual pertencem. Mas é no terceiro soneto desse grupo, em particular, que encontraremos uma maior argumentação erótica. Trata-se do “Soneto do canivete”, cuja representatividade do masculino e do feminino se apresenta num jogo de palavras e símbolos dispostos no poema.

### **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 esfoliar laranjas vivas  
e fazer lascas de pinho

na timidez corrosiva  
dentro do punho incrustada  
da lâmina envergonhada.

(BACELLAR, 2005, p. 30)

Percebemos, em um primeiro olhar para o poema, que se trata de um canivete simples, daqueles que é possível encaixar a lâmina no cabo. Na primeira estrofe, o eu-lírico fala apenas da lâmina do canivete, enquanto que na segunda ele trabalha com o cabo, o qual ele chama de “concha bivalve”.

Com essa disposição das estrofes, podemos afirmar que o poema intercala elementos representativos do feminino e do masculino em seus versos. Essa afirmação pode ser evidenciada quando se observa as palavras nele utilizadas, por exemplo: o poema inicia com o verso “do gume aceso se cumpra”, o qual é sugestivo quanto ao destino que está reservado para a lâmina, pois esta se encaixará no cabo concha-bivalve. Sendo assim, de acordo com as palavras no poema, temos a seguinte representação: para as palavras gume aceso/ lâmina/ quilha assumimos uma representação para o órgão genital masculino; e para as palavras cabo córneo/ concha bivalve/ molusco vidrado e alerta/ punho incrustada tomamos como representantes para o órgão genital feminino no poema.

Temos, deste modo, dois grupos e nos dois grupos utilizou-se um jogo de palavras para afirmar que o poema sugere um relacionamento sexual entre um elemento masculino e um feminino, tendo em vista que há encaixe de um com o outro no poema. Noutros termos, estamos diante da vulva e do falo, elementos considerados libertinos até o século XVIII, que segundo Paz, a respeito da libertinagem:

No século XVIII a libertinagem se tornou filosófica. O libertino foi o intelectual crítico da religião, das leis e dos costumes. A transição foi insensível e a filosofia libertina converteu o erotismo de paixão em crítica moral. Foi a máscara ilustrada que assumiu o erotismo intemporal ao chegar a Idade Moderna. Deixou de ser religião ou profanação, e em ambos os casos visto, para se transformar em ideologia e opinião. Desde então o falo e a vulva se tornaram ergotista e fiscalizam nossos costumes, nossas ideias e nossas leis. (PAZ, 1994, p. 25).

Sendo assim, falo e vulva, presentes no poema, se encontram ligados a um só elemento, o canivete, e é o próprio eu-lírico, por meio da imaginação, que constrói um cenário onde o canivete (pênis) domina a concha (vulva) que o guarda ao fim de uma batalha.

Na segunda estrofe, o cabo, cujo destino é receber a lâmina, mostra a referência feita ao órgão sexual feminino, pois as palavras concha bivalve e molusco remetem a este órgão, deixando transparecer um ato de conjunção carnal. Freud explica que palavras como cofre, caixa ou concha simbolizam um “um reflexo da concha de Vênus, a genitália feminina” (FREUD, 1905, p. 49). Além do mais, a palavra molusco, o qual por sua estrutura biológica é mole e produz uma secreção viscosa, assemelha-se, nesse caso, com as partes internas da vagina. No caso do poema, em particular, temos um “molusco vidrado e alerta”, ou seja, excitado com as ações que ocorrem no texto; logo, a vagina em excitação.

A terceira estrofe apresenta-nos a pulsação dos desejos da lâmina e da concha representada pela palavra “ávido”. O ato de esfolar laranjas é tirar a pele, sendo a laranja um dos símbolos para fertilidade por causa dos gomos e das sementes, tratando-se aí de mais uma representação para a genitália masculina, cuja responsabilidade é produzir o espermatozoide (em termos mais coloquiais, a semente do homem).

A expressão “lascas de pinho”, localizada na terceira estrofe, resgata a figura do pinheiro, símbolo da imortalidade. Para Bataille (1987, p. 11), o erotismo é uma “aprovação da vida até na morte”, declaração que nos possibilita afirmar que o erotismo é uma atividade sexual que se emprega para a imortalidade do ser, imortalidade essa que é representada pela presença do pinho no poema, sendo — ao mesmo tempo — uma forma de confirmação do erotismo no soneto em discussão.

Há ainda algumas observações a serem feitas com relação à última estrofe. Se organizarmos a estrofe em prosa, teremos a seguinte frase: “na timidez corrosiva da lâmina envergonha incrustada dentro do punho”. Chamamos a atenção, aqui, para esta lâmina que se encontra incrustada em um punho, uma vez que, em uma situação real, esse punho seria uma mão fechada agarrando a lâmina que a corta, machuca, fere e, ao ferir, permite a liberação do sangue pelo corte que lhe é dado.

Ainda nessa linha, é correto afirmar que a simbologia que aparece nessa imagem que produzimos é entendida como uma agressividade que está presente em outra situação; e embora a cena de um punho sangrando possa ser forte, devemos nos lembrar de que estamos diante do devaneio poético e sua representação pode ser, na verdade, outra coisa. Bataille, por exemplo, diz que o ato sexual é “uma atividade violenta” (BATAILLE, 1987, p. 47), e que “na base do erotismo, temos a experiência de uma eclosão, de uma violência que ocorre no momento da explosão” (Ibid., p. 87).

Nesse mesmo passo, Freud (1905) afirma que o ato sexual é de “natureza violenta”. Sendo assim, voltemos à natureza poética da afirmação em análise e substituamos a palavra lâmina pela genitália masculina, e a palavra punho, assim fechado, pela genitália feminina. Deste modo, como será possível observar, ao fazermos a substituição, podemos presumir que esta lâmina incrustada no punho nada mais é do que uma representatividade para a realização do coito entre os amantes. Além do mais, a primeira experiência sexual, ou seja, o desvirginamento provoca um sangramento do elemento feminino, fato que nos leva a constatar que o eu-lírico escolheu as palavras dando-lhes carga poética de forma a velar uma ação cotidiana.

Sobre a afirmação da primeira experiência sexual, exploremos a curiosa construção “timidez corrosiva”, verificada na última estrofe do soneto. Corrosivo, como é sabido, é aquilo que destrói causticamente alguma coisa. Nesse caso, em particular, a timidez parece ser o agente que corrói, trazendo um resultado deteriorante para as partes envolvidas, ou mesmo para alguém que não foi citado no poema. É digno de nota afirmar que no “Soneto do canivete” (2005, p. 30), assim como em todos os outros sonetos, devemos lembrar de que os objetos poetizados pertencem a alguém, a alguma entidade que não aparece claramente no texto, mas que tem um bolso onde esses elementos estão guardados. Ressaltamos que estamos falando do eu-lírico, o dono; os objetos no plano da realidade estão fora do corpo deste, mas sua versão poética é parte de seu dono. E no do soneto em análise é parte de seu corpo.

Como é possível verificar, proponho em minha análise que o eu-lírico está num encontro amoroso, em que percebe-se a presença de elementos que evocam o masculino e o feminino, fazendo-nos compreender que há uma relação sexual sendo produzida por essas partes. Nesse sentido, o fazer poético se encarrega de transformar a ação em poesia para que, aos olhos dos leitores, o comum seja dito de maneira suave. A atividade sexual presente no “Soneto do canivete” é, portanto, a atitude erótica do poema.

É válido afirmar que o pensamento de Bataille corrobora com essa ideia, ao declarar que, “sempre associada ao erotismo, a sexualidade física está para o erotismo assim como o cérebro está para o pensamento (BATAILLE, 1987, p. 88). Dito de outra maneira: a atividade sexual é também uma atividade erótica e “a atividade erótica é como fenda nas sensualidades humanas e, como tal, fonte de prazer” (JOZEF, 1986, p. 298).

No entanto, nossas observações não cessam por aqui. Verdade é dizer que há ainda mais uma possibilidade de interpretação para o Soneto do Canivete (2005, p. 30), e ela se



constrói quando atentamos para a palavra “vergonha” presente no último terceto do poema. Por que será que este eu-lírico encontra-se envergonhado, transferindo para a lâmina o sentimento de vergonha como afirma o último verso?

É possível que a vergonha que o eu-lírico sente esteja atribuída à ideia de que, neste devaneio poético, ele está só. Ou seja, a partir dessa revelação, podemos supor que estamos diante de um ato masturbatório do eu-lírico. Sobre a masturbação, Octávio Paz (1994) justifica-a como um ato erótico afirmando que:

O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo encontro erótico há sempre um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação e o desejo (PAZ, 1994, p. 16).

Ora, e o que seriam esses prazeres solitários de que Paz fala senão a automasturbação? E tendo em vista que nosso eu-lírico revela preocupação em tornar o ato comum em ato poético, assumir que o poema traz em seu conjunto a masturbação, provoca nele a vergonha de ser descoberto. Sendo assim, presumimos que a última estrofe pode ser a conclusão deste ato; a vergonha na lâmina é, na verdade, comprovação de que o eu-lírico encontra-se nessa experiência erótica da masturbação. Em *A sensibilidade dos punhais* (2007) a conclusão da análise de Krüger para o “Soneto do Canivete” (p. 30) é a seguinte:

Entendemos, então, que se a lâmina-pênis está dentro do punho, o poema nos descreve, atrás das palavras de superfície, a realização do ato masturbatório. Entretanto, o sujeito lírico se sente envergonhado pelo gozo imaginário já que, após a concretização do desejo surge o arrependimento de culpa (KRÜGER, 2007, p. 104).

Este sentimento de culpa é, para Krüger (2007, p. 108), transformado em “belíssima hipálage, transferindo a vergonha que sente para a lâmina”, em outras palavras, voltando à fala de Paz (1994), trata-se de uma reinvenção sexual do eu-lírico em consumação erótica no encaixe do “gume aceso” à “concha bivalve” para finalizar em satisfação pessoal e vergonha de tê-lo feito só.

Enfim, temos duas representações no poema. A primeira diz respeito ao encontro do feminino e do masculino; a segunda revela uma experiência solitária. E as duas levam-nos a

concluir que o poema resguarda uma identidade erótica a partir da atividade sexual. A sexualidade está ativa no poema.

### 1.2.2.2 Segundo Grupo: aquele que apresenta objetos associados ao fogo

Esse segundo grupo é composto pelos seguintes sonetos: o “Soneto da caixa de fósforos” (2005, p. 33), o “Soneto do cigarro” (Ibid., p. 35) e o “Soneto do isqueiro” (Ibid., p. 38), os quais estão ligados entre si pelo elemento fogo, seja porque os objetos poetizados se utilizam dele, isto é, do fogo, seja porque eles o produzem.

Dos três sonetos selecionados para este grupo, o “Soneto do cigarro” pode ser descartado da argumentação erótica que aqui procuramos, uma vez que este poema trabalha — além de uma temática existencialista que envolve o princípio de prazer e da realidade freudiana — reflexões sobre outros temas da sexualidade que não são pertinentes à nossa atual discussão. Destarte, resta-nos explorar os outros dois poemas desse grupo, a saber, tanto o “Soneto da caixa de fósforos”, quanto o “Soneto do isqueiro”, pois os dois produzem fogo, e o fogo produz calor. A argumentação erótica no poema vem da utilização dos objetos como símbolo para este calor/fogo, produzido por uma fricção presente nos dois poemas.

Começamos pelo “Soneto da caixa de fósforos”, dando atenção, em seguida, ao “Soneto do Isqueiro”, aproximando-os por suas funções no mundo em plano real, no intuito de justificar o imaginário dos poemas em análise.

#### **Soneto da Caixa de Fósforos**

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

se só um 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, 2005, p. 33)

A primeira estrofe, como é possível observar, metaforiza uma caixa de fósforos comum. Os dois primeiros versos referem-se à caixa de fósforos como uma “cápsula de incêndios” e um “cofre de labaredas”, imagens que lembram um lugar fechado e quente, bem como nos trazem a ideia de calor interno. De acordo com o que diz Nicolas de Locques, referenciado no livro *A psicanálise do Fogo*, de Gaston Bachelard, se o calor é interno “é espermático, gerador, maturativo” (BACHELARD, 1994, p. 109). Logo, percebemos que a caixa de fósforos está maturando alguma coisa em seu interior, mas ainda precisamos de mais informações para encontrar a presença do erotismo no poema em questão.

A segunda estrofe sugere que os fósforos são objetos de valor mínimo que “não se inflamam de pudor” quando comprados por uma única moeda, e os fósforos só podem mesmo serem vendidos todos juntos. No entanto, a referência usada no poema para determinar a função dos palitos dentro da caixa é de granadeiros, aqueles soldados do corpo de elite de uma guarda, responsáveis por lançar as granadas em uma guerra. Colocando de outra forma, embora no poema eles sejam comprados por “só níquel”, no pelotão representam os primeiros ataques da guarda de elite.

No início da terceira estrofe, o eu-lírico parece galgar o caminho da afirmação criacionista: o “Fiat lux”. Traduzindo a afirmação, temos o verso “Faça-se a luz”, o qual, dentro da cosmovisão criacionista, foram as palavras usadas por Deus no momento da criação da luz, em oposição à escuridão que pairava sobre a Terra. Segundo a Bíblia, a luz foi o primeiro elemento a ser criado e tornou visível o resto do trabalho da criação. Essa luz da cosmovisão criacionista é representada pela figura do Sol.

Ainda na terceira estrofe, os fósforos são chamados de “símbolo vivo do amor”, trazendo à luz — pela primeira vez — a palavra que corresponde ao termo grego Eros. Herbert Marcuse, no livro *Eros e civilização*, acusa que os estudos do erotismo, enquanto sublimação libidinoso, apareceram a partir dos estudos freudianos sobre o Eu. É necessário dizer que Marcuse aponta para a ideia de que a “sexualidade passa a exercer função de agrandar os instintos” (MARCUSE, 1969, p. 191), de tal forma que a primeira se transforma em Eros. Expresso por meio de outras palavras, Marcuse, parafraseando Freud, diz que a terminologia erotismo “tem procedência nessa transformação e sublimação do desejo sexual” (Ibid., p. 192), ou seja, a argumentação erótica no poema é percebida nesta associação da chama do

fósforo com o amor, porque, nas palavras do eu-lírico, a luz produzida pela chama se torna “símbolo vivo do amor” e, portanto, símbolo vivo do Eros, estimulado pela paixão na figura do fogo.

A última estrofe está ligada à estrofe anterior, a qual apresenta uma fricção de fósforo na sua caixa para a produção do fogo. Essa imagem remete à ideia de um palito usado para riscar uma caixa para a produção de fogo/calor, visto que o fósforo, na verdade, está na lixa da caixa e somente friccionando o palito nela é possível obter fogo. Ora, temos, nesta estrofe, a palavra gaveta, que nos remete ao pensamento freudiano sobre a concha de Vênus, como pontuamos anteriormente. Essa gaveta é a caixa de fósforos, o que apenas confirma a ideia de que objetos em formato de caixa serem “não outra coisa senão um substituto para a concha de Vênus, para a genitália feminina!” (FREUD, 1905, p. 49). Observando os elementos postos no poema e utilizando a argumentação erótica nestes dois objetos, temos o palito para representar o órgão genital masculino, assim como a caixa, para representação do órgão genital feminino. O encontro desses dois objetos se confirma como a presença do erotismo no “Soneto da caixa de fósforos”.

Convém dizer que, desde o principio, as palavras cuidadosamente escolhidas pelo eu-lírico para falar de um objeto simples em seu bolso levavam a perceber a presença do calor produzido pelo fogo. Nos tercetos temos a confirmação de que esse calor/fogo é símbolo de Eros e o encontro das partes palito e caixa finaliza a ideia de que há um encontro do feminino e do masculino confirmando a presença do argumento erótico, pois o leitor do poema está diante de uma relação sexual entre os amantes.

Resta-nos, agora, o terceiro soneto, o “Soneto do isqueiro”, o qual é o último poema da seção do grupo fogo, e nele o eu-lírico transmite a sensação de ser confortado pelo calor das chamas produzidas pelo isqueiro. Também este, assim como os fósforos, necessita de fricção para produzir o fogo. Nesse sentido, trazemos o pensamento de Bachelard, para quem o ato de esfregar um objeto ao outro para produzir fogo remete à descoberta deste elemento ainda na pré-história. Assim colocado, podemos dizer que se a descoberta do fogo se deu como resultado de uma fricção entre dois objetos, o eu-lírico pode ter usado como modelo a experiência humana do ato sexual, momento em que os corpos se tocam e “friccionam”, aumentando o calor entre eles em busca de prazer, considerando a descoberta do fogo como “primitivamente uma conquista sexual” (BACHELARD, 1994, p. 65):

### 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 o açoite  
guardo-a na concha da mão).

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

Como um gnomo do ar  
Baila a pétala de lume  
Bem na ponta do pavio.

(BACELLAR, 2005, p. 38)

Na primeira estrofe, o eu-lírico propõe uma ação humana para a chama do isqueiro. Ele diz que a chama se levanta para ver as estrelas produzidas pelas faíscas após riscar a pedra que acende o isqueiro. Observemos que essa chama que lhe parece uma bailarina funciona como um portal para o mundo do devaneio para o qual a chama suga o eu-lírico, que percebe sua animalidade nesta manifestação. O eu-lírico sugere que a chama toma a decisão de observar o lado de fora do isqueiro, como se houvesse uma vida nela. Sobre esse instante de vida na chama, o filósofo Gaston Bachelard, em sua obra *A Chama de uma Vela*, diz que “a chama é uma verticalidade habitada. Todo sonhador de chama sabe que a chama está viva. Ela garante sua verticalidades por meio dos reflexos sensíveis” (BACHELLARD, 1961, p. 61). Nesse passo, ao estimular a produção de fogo no isqueiro, o eu-lírico supõe que a chama é um elemento sensível semelhante ao que acontece em seu redor.

Com relação à segunda estrofe, podemos afirmar que ela trabalha com a luz produzida pela chama do isqueiro em oposição à escuridão. Sua argumentação sugere que, diante das intempéries do tempo (bruma, chuva, escuridão), ele precisa proteger a chama com a mão para não perder os benefícios que esta lhe proporciona, benefícios esses que foram listados na terceira estrofe do soneto: enxergar, fumar ou aquecê-lo do frio.

A finalização da terceira estrofe está na última estrofe do poema, em que o eu-lírico compara a chama do isqueiro duas vezes. A primeira é uma comparação explícita da chama com um gnomo do ar, enquanto que a segunda é uma metáfora em que a chama é uma pétala, por sua forma, mas de lume por suas propriedades. Esse estar de pé do fogo sustenta a ideia de verticalidade da chama que, segundo Bachelard, é uma forma de elevar os pensamentos ao ponto mais alto, onde por fim “o fogo torna-se luz” (BACHELARD, 1961, p. 62). Em direto: o sonhador, o ser humano, liga-se com o celestial através da chama que liga as coisas terrestres às coisas celestiais. Percebemos que existe entre a chama do isqueiro e o eu-lírico uma relação mutualista em que o eu-lírico se torna um protetor da chama para que ela o aqueça, assim como o ajude a enxergar e acenda seu cigarro, como um resumo de sua vida boêmia.

Voltemos, agora, um pouco à figura do símile do poema: o gnomo do ar. Considerado para a literatura como um dos seres elementais da Terra, ele é “terrestre e condensado, vive na fenda do rochedo e, guarda do mineral e do ouro, é alimentado pelas substâncias mais compactas” (BACHELARD, 1994, p. 148). Considerando que o núcleo da Terra é formado por níquel e por ferro em temperatura de 3600°C, e precisamente por possuir essa alta temperatura, ele forma uma espécie de ‘fogo compactado’, é possível afirmar que essas substâncias compactas são, portanto, uma outra forma de o fogo se mostrar como matéria. Noutros termos, um gnomo é alimentado por fogo e este é representado pela presença da chama do isqueiro, isto é, a presentificação da sexualidade como comprovante do erótico no interior do poema.

Em seguida, temos a metáfora “pétala de lume”. A pétala é a parte de uma flor, e se a pétala que há no isqueiro é feita de fogo, o isqueiro é, portanto, o caule de uma flor de fogo. O eu-lírico assume para si a chama da mesma forma que Bachelard assume, uma vez que, segundo o filósofo francês, “a haste da chama é tão ereta, tão frágil que a chama mais parece uma flor” (BACHELARD, 1961, p. 62). Mais tarde, Bachelard ainda afirma que para entender a dinâmica da chama é preciso pensá-la como um poeta, pois “a vida é um fogo. Para conhecer a sua essência é preciso queimar em comunhão com o poeta” (BACHELARD, 1961, p. 67).

O fogo produzido no isqueiro é uma luz e essa luz que o eu-lírico carrega consigo pode ser tida como uma representação da saída dele da escuridão. A chama do isqueiro, pois, é luminosidade, onde, assim como um ponto de descoberta, o eu-lírico sai das sombras

usando essa chama como um farol. O contraste entre a noite e o facho de luz minúsculo da chama sugere que o eu-lírico está em uma descoberta que, com cuidado, guarda na “concha das mãos”.

Ainda com essa figura do fogo em tela, tomemos o mesmo como um dos quatro elementos da natureza, em que, ao “repetir que o fogo é um elemento é, em nosso entender, despertar ressonâncias sexuais” (BACHELARD, 1961, p. 76). Assim, podemos tomar a argumentação erótica através da psicanálise que assume o fogo pensando justamente em seu oposto: a água. Na obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, de Freud, o terapeuta explica a uma paciente o porquê de as crianças serem advertidas a não brincarem com fogo. Segundo Freud, é porque “teme-se que elas molhem a cama. A antítese entre água e fogo por certo se encontra na base disso. Talvez elas sonhem com fogo e depois tentem apagá-lo com água” (FREUD, 1905, p. 45). Nesse sentido, surge, assim, a primeira relação do fogo com a água.

Mas adiante, neste mesmo trabalho, Freud diz que “o fogo não é empregado apenas como oposto de água; serve também como representação direta do amor, de estar enamorado, ardendo de paixão” (FREUD, 1905, p. 45). Em consequência, o fogo tem duas vias: a primeira, que diz respeito ao seu oposto; e a segunda, que trabalha com a possibilidade do fogo ser representação do Eros. Pensando nessas proposições, é o próprio Freud quem explica a relação da água com o fogo: se o fogo é também representação do Eros, e a água, em oposição ao fogo, deixa as coisas molhadas, a relação, então, entre esses elementos sugere uma representação para a atividade sexual, pois o desejo sexual culmina na relação entre os amantes e a finalização do coito. Nas palavras de Freud:

Portanto, de fogo parte uma via que, passando por esse sentido simbólico, chega aos pensamentos amorosos, enquanto que a outra via, por intermédio do oposto água e depois de fazer uma ramificação que estabelece outro vínculo com amor (pois também este deixa as coisas molhadas), leva a outra direção (FREUD, 1905, 45-46).

A excitação sexual tem como resultado um umedecimento das genitálias, sejam elas femininas ou masculinas. No caso do masculino, esse “molhar” se refere à liberação do líquido seminal. Paz afirma que Freud “soube unir sua experiência de médico com sua imaginação poética. Homem de ciência e poeta trágico, Freud nos mostrou o caminho da compreensão do erotismo: as ciências biológicas unidas à intuição dos grandes poetas” (PAZ,

1994, p. 27). Baseados nessas afirmações freudianas a respeito da figura do fogo, temos que a chama do isqueiro é a representatividade erótica dos sentimentos libertinos do eu-lírico. Ela revela que, nesse estado de contemplação em que se encontra, o eu-lírico a toma por bailarina e com ela procura excitar a imaginação pelo arder das chamas.

Tomemos agora a imagem do fogo que surge ao acender um isqueiro como chama, pois o eu-lírico refere-se a ela com este nome. O dicionário de símbolos revela que a chama é, “no seu sentido pejorativo e noturno, chama pervertida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 232). A figura dessa chama no poema, portanto, é a manifestação do erotismo. Octavio Paz, em seu livro *A dupla chama*, traz a afirmação desta chama como a representação do erotismo, o que confirma a ideia da relação do fogo com os desejos libidinosos. Paz diz, por exemplo, que existem duas manifestações para esta chama em que uma sustenta o existir da outra. Em suas palavras, “o fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida” (PAZ, 1994, p. 7).

Voltando à ideia de luz e escuridão proposta no poema, Paz afirma que existe uma relação entre a luz/escuridão e Eros. Diz o crítico que:

Eros é solar e noturno: todos o sentem, mas poucos o veem. Foi uma presença invisível para sua apaixonada Psiquê pela mesma razão que o sol é invisível em pleno dia: por excesso de luz. O duplo aspecto de Eros, luz e sombra, cristaliza-se em uma imagem mil vezes repetida pelos poetas da *Antologia grega*: a lâmpada acesa na obscuridade da alcova (PAZ, 1994, p. 27).

O isqueiro do eu-lírico o acompanha em um ambiente escuro e o auxilia na visão. Mais uma vez encontram-se motivos para que a chama, sua companheira, manifeste o que há de erótico no poema em análise. Um conjunto de imagens surge a partir da argumentação poética, e essas imagens, quando reunidas, tornam-se a representação do erótico no soneto. Não apenas no “Soneto do isqueiro”, mas também nos demais sonetos que utilizam objetos como instrumento dos poemas e que julgamos serem capazes de manifestar a temática que ora propomos.

Ainda nesse passo, Jozef defende que “todo objeto de criação estética reproduz um fantasma onde o sujeito está presente e lê o desejo” (JOZEF, 1986, p. 290). E Bacellar trouxe, para os “Dez sonetos de bolso”, esse aspecto singular da poesia de explorar o erótico, mostrando-o como um desejo representado nos objetos poetizados nesta seção de poemas em



*Frauta de barro*, assim como nos outros três poemas, a respeito dos quais falaremos agora na terceira parte deste capítulo.

### 1.2.3 Nos três poemas da seção “Dois Escorços”

Se observarmos os três poemas selecionados nesta seção, postos no livro um após o outro, poderíamos dizer que se tratam, na verdade, dos capítulos de uma história de amor, tal como nos romances românticos do final do século XVIII, a saber, uma mulher que é admirada por um sujeito poético. Entretanto, a julgar pela admiração do eu-lírico devotada à sua amada, estamos, então, no Trovadorismo, onde as Cantigas d’Amor e d’Amigo voltam a fazer-se de poema. Por outro lado, a argumentação temática proposta em “Rimance praiano” (2005, p. 89), “Anacreônica” (2005, p. 91) e “Estudos de Marinha em Coral, Ébano e Marfim” (2005, p. 93) é de cunho erótico, como veremos à frente. Dessa maneira, saímos do Romantismo, do Trovadorismo, para tocarmos à porta de Sade, de Balzac e de Flaubert.

Começemos as análises a partir de “Rimance Praiano”:

1 SENHORA, nestes outeiros  
2 pelos campos orvalhados,  
3 andamos colhendo frescos  
4 e alvos lírios lanceolados.  
5 Ah quanto! Nas torres frias  
6 com as nossas mãos enlaçadas  
7 nós pervagamos sozinhos  
8 em mútua contemplação.  
9 E pela lama dos mangues  
10 restingas e marambaias  
11 recolhemos caramujos,  
12 lagostins e camarões.  
13 Andávamos pelas praias  
14 ao luar na maré baixa  
15 com os pés descalços, gretados  
16 por ostras e caracóis;  
17 catando as níveas conchinhas  
18 que o mar espalha na areia,  
19 nos deitando pelas dunas  
20 que a láctea lua prateia;  
21 arregaçáveis a barra  
22 de vossa saia molhada,  
23 prendíeis vossos cabelos  
24 num coque, na frágil nuca.  
25 Que coisas loucas dizíeis  
26 Sussurrando aos meus ouvidos...  
27 deixavam leve ourelas  
28 na orla fofa da areia

29 nossos passos distraídos...  
30 Levantávamos de sonhos  
31 altos castelos roqueiros  
32 sem aflições nem cuidados:

33éramos doidos os dois!

(BACELLAR, 2005, p. 89-90)

O poema mostra a conversa de um eu-lírico com uma mulher a respeito de lembranças de passeios na praia, que os dois faziam à luz da lua. Os verbos do poema encontram-se nos pretéritos perfeito e imperfeito. Daí se julgar que o poema é parte de lembranças que o eu-lírico guarda desses encontros.

Ele relembra momentos que teve com uma SENHORA que, pelo destaque no vocativo escrito com letras maiúsculas, pode significar que entre os dois ainda há um relacionamento de respeito. Todavia, sabendo que o pronome de tratamento é usado em formalidades, o fato evidencia certo distanciamento entre os dois, o que provavelmente aponta que agora a mulher esteja casada ou seja mais velha que o eu-lírico. Estamos, pois, diante de um reencontro do eu-lírico com esta mulher.

Ele descreve para ela esses encontros do passado em um rimance, e suas lembranças são cheias de proposições, assim como certa nostalgia completa o tom do poema. Ao suspirar o termo “Ah quanto!”, o eu-lírico confirma a ideia de que os passeios à luz da lua aconteceram com certa frequência enquanto observavam os movimentos das águas da praia e dos elementos que ficavam à sua orla.

Eles caminhavam descalços, machucando os pés nos restos de conchas quebradas na areia, sozinhos e a contemplar um ao outro. Enquanto caminhavam, o eu-lírico afirma que os dois construía castelos de sonhos “sem aflições nem cuidados”. Ainda assim, sentiam-se protegidos pela noite, sem medo de serem vistos por algum transeunte, pois as paredes do castelo de sonhos, embora fossem construídas de pedra, não passava de um devaneio, de uma ilusão criada pelos amantes para se sentirem protegidos dos olhares dos outros. Segue-se daí o fato de o eu-lírico finalizar o poema a dizer que “éramos doidos os dois!”.

É possível perceber, ainda, que as recordações do eu-lírico, nesse diálogo-poema, estão ligadas a um local praiano, conforme o título do poema em análise, ou seja, próximo a um espaço de águas. A figura da água, em um poema, leva seu leitor a pensar no símbolo que esta representa. Para Bachelard, “a água se oferece, pois, como um símbolo natural para a

pureza; ela dá sentidos precisos a uma psicologia prolixa da purificação” (BACHELARD, 2002, p. 139). Esse elemento, estando presente no poema, leva-nos a compreender que a experiência erótica relatada pelo eu-lírico tem uma pureza absoluta.

Outro ponto que podemos ressaltar é que ambos os amantes estão em um momento de purificação. Suas ações, nos encontros à praia, tomam por correspondência o desejo do eu-lírico de tornar suas memórias reais. Esse retornar, ou lembrar com desejo de reviver as experiências do passado, ancora-se nas bases do erotismo, conforme expressa Paz:

O erotismo se desprende da sexualidade transformando-a e desviando-a do seu fim, a reprodução; mas esse desprendimento é também um regresso - o casal volta ao mar sexual e mistura-se em seu menear infinito e aprazível. Ali recupera a inocência dos animais. O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é a separação, o outro o regresso, volta à natureza reconciliada. O além erótico está aqui e é agora mesmo. Todas as mulheres e todos os homens viveram esses momentos: é a nossa reação de paraíso (PAZ, 1994, p. 28).

O eu-lírico retorna, pela memória, ao lugar de encontro com sua senhora. Uma vez lá, os seus desejos eróticos são satisfeitos, o que, para o crítico, significa encontrar o ritmo do erotismo armazenado dentro de si, dentro do eu-poético. O desejo sexual, portanto, é transfigurado na imagem inocente da reunião das zonas erógenas no poema, do suspirar do eu-lírico ao recriar suas lembranças e, assim, o ambiente erótico se constrói, fazendo com que o leitor compreenda as reais manifestações do eu-poético. Sobre essa questão das zonas erógenas, voltemos aos versos de 21 a 26:

Arregaçáveis a barra  
de vossa saia molhada,  
prendíeis vossos cabelos  
num coque, na frágil nuca.  
Que coisas loucas dizíeis  
sussurrando aos meus ouvidos...

(BACELLAR, 2005, p. 89)

O eu-lírico traz ao poema cinco partes do corpo consideradas zonas erógenas. Segundo Freud, o termo zona erógena “trata-se de uma parte da pele ou da mucosa em que certos tipos de estimulação provocam uma sensação prazerosa de determinada qualidade” (FREUD, 1905, p.112). Ao apresentar, nesses seis versos, as pernas, a nuca, os cabelos, a boca e as orelhas

(ouvidos), o eu-lírico transforma todo o poema em uma atmosfera erótica, pois essas partes do corpo da mulher o excitavam durante os encontros.

Paz (1994, p. 185) afirma que “pelo corpo o amor é erotismo”, isto é, o nosso eu-lírico é estimulado visualmente enquanto observa os movimentos de sua amada. O corpo dela é todo motivo erótico para ele e alimenta, nele, os desejos eróticos que tem por ela, despertando para o desejo sexual. E logo após a exibição das partes de seu corpo, ela usa os lábios, a que Freud chama de “zona erógena primária” (FREUD, 1905, p. 33), para provocar o eu-lírico, dizendo-lhe “coisas loucas” aos ouvidos.

Ao lermos o poema, podemos perceber que as lembranças do eu-lírico alimentam a imaginação erótica dele; portanto, é a imaginação do eu-lírico que o excita em relação a estes movimentos de sua interlocutora. Neste caso, podemos dizer que “no erotismo o agente da transformação é a imaginação” (Paz, 1994, p. 112). Dito de outra maneira, as lembranças do eu-lírico provocam nele todo o ambiente erótico sugestivo do poema. O eu-lírico cria este ambiente ao lembrar-se de momentos que os amantes tiveram juntos, bem como divaga sobre um espaço de encontro deles e ajuda sua amada a reviver também suas lembranças sobre o passado dos dois.

Ao término do poema, o eu-lírico faz a seguinte afirmação: “levantávamos de sonhos/ altos castelos roqueiros/ sem aflições nem cuidados:/ éramos doidos os dois!” (BACELLAR, 2005, p. 89-90). Esses castelos roqueiros de sonho transmitem ao leitor que os enamorados sentiam-se protegidos, e essa ideia de proteção é sugerida no poema quando observamos o significado da palavra “roqueiros”. Ela é relativa à rocha, por isso supomos que os amantes sentem segurança nesse relacionamento. Outra palavra, entretanto, é ainda mais curiosa: castelo. Sobre esse espaço poético e sobre esse poema, Krüger diz que:

Rimance praiano transmite uma atmosfera noturna impregnada de um luar que ilumina o ambiente de mangue. Coincidentemente, é ainda Affonso Romano quem nos dá a pista para outra decifração: o castelo construído significa...que a plenitude sexual foi apenas esboçada e não completada... (KRÜGER, 2007, p. 133-134).

Isto é, o eu-lírico, ao ativar suas memórias para recordar a si e à sua senhora (interlocutora no poema), lembranças de uma experiência do passado de ambos, mas que por algum motivo não foi expressado no poema, talvez por serem jovens demais ou por uma questão de amor sublime, não há realização do coito, mesmo com a presença das zonas erógenas do corpo, ficamos diante da incompletude do ato sexual em virtude da manifestação

erótica. Também devemos lembrar que, em geral, a literatura toma os castelos como lugares situados nas alturas. Se explorarmos ainda mais essa figura do castelo no poema, situando-o nessa ideia de estar nas alturas ou em cima de um monte, concordaremos com a visão de Bataille sobre a representação que as montanhas têm para os homens. Segundo o filósofo:

As montanhas representam para os homens aquilo que os atrai só por causa do desafio. Acontece o mesmo com os livros de Sade. Mas não é à toa que a humanidade está nos altos cimos. Ao contrário, ela está inteiramente implicada numa obra que, sem ela, não existiria. A humanidade esconde dela mesma o que se relaciona com a loucura... A rejeição da loucura não passa de uma atitude cômoda e inevitável e, no entanto, somos obrigados a refletir sobre ela (BATAILLE, 1987, p. 181).

Se há uma loucura nesse pensar no castelo no alto e protegido, bem como no fato de o eu-lírico finalizar o poema a dizer que os dois (casal do poema) eram “doidos”, então devemos lembrar de que o próprio Bataille afirma que a loucura é uma das “possibilidades que diz respeito ao erotismo” (BATAILLE, 1987, p. 241-242), e de que o próprio Paz diz existir um amor louco nos poetas medievais, e que “o amor é louco porque fecha os amantes numa contradição insolúvel” (PAZ, 1994, p. 116). No poema de Bacellar, o tom empregado e resgatado pelas escolhas das palavras é de que o relacionamento teve um fim, em que ambos não puderam se completar em amor (Eros), desejo e realização sexual plena. Logo, sentimento de descontinuidade, de algo inacabado. Partimos daí para, nesse ritmo, discutir sobre o poema “Anacreônica”:

**Anacreônica**  
(para solo de ocarina)

1 urnadesândalo  
2 conchainsonora  
3 laivodeaurora  
4 cristaldeescândalo

5 pássaroálacre  
6 emsedaesombra  
7 emplumaealfombra  
8 pálidoacre

9 nácarbivalve  
10 tâmaralouca o  
11 tomar-te-à-boca o  
12 anjo me salve

13 engasteetéreo

14 de quem disserta  
15 corolaberta  
16 sob o mistério

17 de quem recorda  
18 doce ressóbio  
19 úmidolábio  
20 pétalaborda

21 cálidapérola  
22 noturna espreme  
23 entre úsneas rola  
24 tímidaestreme

25 lactiriada  
26 opalanua  
27 despudorada  
28 trêmualua

29 a mim me baste  
30 teu brilho esquivo  
31 no próprio engaste  
32 de coral vivo

33 mornocasulo  
34 quando ao feri-lo  
35 eu me estrangulo  
36 e me aniquilo

37 no tímido éden  
38 tensos olores  
39 tépidos pedem  
40 túrgidasdores

(BACELLAR, 2005, p. 91)

A primeira observação a ser feita sobre esse poema tem início em seu título. Ele remete ao poeta lírico grego Anacreonte (572 – 488 a. C.), que produziu, entre muitos de seus temas, poemas sobre o amor e suas formas de entretenimento, além de inventar uma forma de produção poética de versos chamada de poesia anacreônica.

O poema é composto por dez estrofes cujos 40 versos, por vezes, são escritos com palavras justapostas, e, por vezes, com palavras separadas por espaçamento. Sobre esse ponto, Albuquerque chama a atenção para o emprego das palavras escolhidas pelo autor e postas em justaposição que reforça o apelo visual do poema. Ele também afirma que há um movimento de abertura e fechamento nos versos que provocam a “força erótica” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 43) do poema, escolhas que, para o crítico, transcendem o plano erótico para reforçar

o tom lírico de produção realizada e satisfeita. Noutros termos, a fantasia erótica de “Anacreônica” “é um desvio em relação à outra forma de gozo, a própria poesia” (Ibid., p. 45 e 46).

Esse estilo de escrita proposta no poema lembra o movimento de vai e vem como o movimento usado no ato sexual. As palavras separadas e juntas novamente sugerem que o eu-lírico está em um encontro amoroso, e esse vai e vem visual do poema representa, então, o vai e vem dos amantes em cópula.

Até o verso onze, o eu-lírico parece tecer elogios em forma de metáforas a alguma coisa e, ao chegar a este verso, afirma que pôr na boca o que elogia é perdição, isto é, em oposição à súplica que ele mesmo faz dizendo: “o anjo me salve”. Depois, se considerarmos as estrofes “urnadesândalo/conchainsonora/nácarbivalve/tâmaralouca”, é provável que esses elogios sejam feitos à genitália feminina, visto que há nessas primeiras estrofes do poema elementos relativos a esta parte do corpo feminino. Ademais, encontramos, nessas justaposições, as seguintes palavras: urna, concha, nácar bivalve e tâmara, as quais são todas palavras que encontram como referência a concha de Vênus, ou seja, a genitália feminina. Portanto, ao suplicar que o anjo lhe salve, o eu-lírico parece sugerir que está entregue a um desejo lascivo de estimulação oral.

Ainda nesse passo, o eu-lírico continua construindo alusões à genitália feminina ao longo do poema. Na quarta estrofe, por exemplo, ele chama a boca de “engasteetéreo” e diz existir uma “corolaaberta” que se esconde abaixo de um mistério. Por engaste entendemos que há uma proximidade entre o eu-lírico e a pessoa que o acompanha; e por corola compreendemos as pétalas de uma flor, e novamente a flor nos leva à proximidade desta com a vagina. É preciso lembrar que Freud usa o termo com seus afixos, dizendo que “quando um homem se esforça por penetrar na genitália feminina” estamos diante da “fantasia de defloração” (FREUD, 1905, p. 63). E como podemos observar, o termo defloração tem como palavra base de sua construção a palavra flor; neste caso esta flor é novamente uma referência ao órgão sexual feminino; ou seja, deflorar é relacionar-se sexualmente com uma mulher.

É importante salientar que, na maioria das vezes, é esse o nome dado à primeira relação sexual da mulher. Bataille, por exemplo, utiliza uma palavra semelhante para se referir ao ato sexual, explicando o direito de *cuissage* do senhor feudal, que ele chama de “defloramento”, como uma atividade sexual de primeiro contato (BATAILLE, 1986, p. 63). Paz, por outro lado, usa o termo “deflorou-a” para se referir ao encontro sexual entre Simeta e

Délfis (PAZ, 1994, p. 26). E também Francisco Alberoni fala sobre a corola, onde, segundo ele, na maioria das vezes, “o corpo feminino nu é sempre colocado dentro de uma corola florida, sedutora, perfumada” (ALBERONI, 1986, p. 37).

Os termos utilizados, portanto, confirmam a presença de um eu-lírico com uma mulher em um lugar que supomos ser um quarto, caso levemos em consideração algumas informações contidas na segunda estrofe. Isso porque, nela, o eu-lírico nos dá alguma noção do lugar em que se encontra: “emsedaesombra/emplumaealfombra”, onde temos seda para lençóis, pluma para travesseiro e alfombra para o chão, o que provavelmente pode confirmar a suspeita de que o casal está em um quarto.

Outro termo que nos leva a supor a atividade erótica entre o casal é “úmidolábio”, na quinta estrofe, onde — mais uma vez — voltamos à imagem da genitália feminina no poema. Segundo Freud, “quando enfim o ato sexual é permitido, o próprio clitóris é excitado e compele a ele o papel de retransmitir essa excitação para as partes femininas” (FREUD, 1905, p. 136). Essa excitação libera uma secreção que deixa as partes íntimas molhadas; portanto, essa umidade é provocada pela excitação sexual. Em seguida, na próxima estrofe, torna a citar uma pérola, e sabemos que as pérolas são produzidas no interior de uma concha. Tomando a concha como um símbolo do órgão sexual feminino, temos, então, que essa pérola é uma referência para clitóris.

Nessa mesma estrofe, assim como na estrofe seguinte, o ser amado e feminino se deixa explorar naquilo que, provavelmente, começa com um sexo oral, e encontra-se agora a se espremer em prazeres e tremer de forma despudorada. Wilhelm Reich construiu uma fórmula para simplificar o orgasmo: “a fórmula do orgasmo, que está na base da pesquisa econômico-sexual, é a seguinte: TENSÃO MECÂNICA => CARGA BIOELÉTRICA => DESCARGA BIOELÉTRICA => RELAXAÇÃO MECÂNICA” (REICH, 1975, p. 11). Cabe salientar, como dissemos anteriormente, que a figura feminina no poema demonstra uma contração na área da vagina. Isso é sugerido nos versos 21 a 24, o que acena então para o fato de que a figura feminina no poema experimenta um orgasmo, “ato em que culmina a experiência erótica” (PAZ, 1994, p. 100). Conforme o poema avança, percebemos que a experiência erótica entre os amantes também está em vias de finalização. E se há ainda alguma dúvida sobre a atividade sexual presente no poema, vamos continuar explorando as palavras escolhidas pelo eu-lírico no texto.



Na oitava estrofe, o eu-lírico refere-se a um coral vivo, símbolo da sexualidade aguçada, e na nona estrofe, temos conhecimento de um prazer tomado de martírio. O eu-lírico se aniquila quando fere o “mornocasulo”, sendo por ele estrangulado, e ainda assim permitindo esse estrangulamento. É importante mencionar que, embora a ideia de violência ligada à atividade sexual ainda escandalize nossa sociedade, na teoria que propomos para dar base às nossas análises há uma permissividade para ela, pois “essencialmente o domínio do erotismo é domínio da violência, domínio da violação” (BATAILLE, 1987, p. 16). Não seria excessivo afirmar, pois, que esse domínio visto em “Anacreôntica” é defendido por Bataille como “toda concretização do erotismo” (Ibid., p. 16-17).

Na estrofe em questão esse estrangulamento representa uma morte, não uma morte real, mas aquela a respeito da qual já nos referimos anteriormente — a pequena morte. Bataille, em sua obra *As lágrimas de Eros*, diz haver uma “unidade da morte com o erotismo” (BATAILLE, 1984, p. 10), e embora explore também a morte do corpo em sua obra, ele diferencia a “pequena morte” da morte definitiva. Essa pequena morte nada mais é do que o nome dado pelos franceses ao orgasmo, e esta morte “é uma sensação que passa da extrema tensão ao mais completo abandono e da concentração física ao esquecimento de si próprio” (PAZ, 1994, p. 100). Isso significa dizer que o eu-lírico se deixa estrangular para que sua atividade sexual culmine nos prazeres de ambos amantes: o orgasmo. E é, por fim, na décima estrofe que esse prazer orgástico alcançado pelos amantes produz uma túrgida dor. Sua afirmação sobre um “túmido éden” pode referir-se a uma expressão coloquial para toda experiência de satisfação, o estar no paraíso, pensando no Éden da cosmovisão criacionista.

Deste modo, a argumentação erótica no poema “Anacreôntica” está justificada pela escolha do eu-lírico em se referir à união do elemento feminino com o masculino que perpassa todas as estrofes do poema, de forma a demonstrar a conjunção corporal existente em trechos como “tomar-te à boca”, por exemplo, deixando-nos perceber que o envolvimento erótico prescrito exalta a relação sexual oral entre os envolvidos. Noutros termos, o poema encerra uma conjunção dos corpos em perfeito equilíbrio, assim como a estrutura com quarenta versos em que há união entre as palavras é, portanto, a representação da sexualidade em erotismo.

É relevante observar que em “Rimance Praiano” e em “Anacreôntica” há os mesmos elementos que serão resgatados depois em “Estudo de Marinha em Coral, Ébano e Marfim”

(2005, p. 93), elementos esses que ligam os poemas à ideia de que o espaço poético do eu-lírico é o mar. Eis o último poema:

Na duna de tua praia como vaga ajoelhada  
em perene oferenda sob os ásperos musgos  
- ó cressa e suave e perfumada turfa! –  
encontrei o coral hospedado entre orvalhos  
na forma estrita e absconsa de inviolada rosa.

Os trapos da paixão drapejavam triunfantes,  
(os ventos do pudor contra mim conspiravam  
a erosão da recusa – ó insurreição de mitos!)  
...E ante o salobro fluir de linfa em sua nascente  
e hirsuta duna desmanchou-se ante meu rosto ansioso  
como as valvas de uma ostra se fechando entre espumas  
e eu caminhei sedento contra o sol-poente.

(BACELLAR, 2005, p. 93)

Observamos que o título do poema contém quatro palavras que designam o espaço do devaneio poético como um mar. O eu-lírico, ao sugerir o coral, faz-nos voltar à ideia a respeito da qual falamos anteriormente, de que esta espécie animal é símbolo da sexualidade viva; portanto, o coral nos aloca nos primeiros passos da argumentação erótica do poema. Além disso, a presença da água no poema faz referência à figura feminina: “para determinados devaneios, tudo o que se reflete na água traz a marca feminina” (BACHELARD, 2002, p. 37). Dito de outra maneira, podemos concluir, por dedução, que o eu-lírico está acompanhado de uma mulher e os dois estão próximo ao mar. A respeito dessa aproximação com a natureza, Paz afirma que:

Ao nascer, fomos arrancados da totalidade; no amor todos sentimos voltar à totalidade original. Por isso as imagens poéticas transformam a pessoa amada em natureza - montanha, água, nuvem, estrela, selva, mar, onda - e, por sua vez, a natureza fala como se fosse mulher (PAZ, 1994, p. 196).

Ou seja, a mulher no poema é metaforizada por essa figura da natureza representada pela presença da água do mar. Francesco Alberoni também vê, nesse espaço poético marítimo, características do universo erótico feminino. Segundo ele:

O erotismo feminino tende a abrir-se para o mundo, a caminhar sob o sol, entre as pessoas. A mulher sonha fazer amor sob o céu estrelado, à beira do mar, na floresta, onde a natureza é mais bela. Fica eroticamente excitada

quando caminha de mãos dadas com o seu homem por uma praça, ou quando entra numa festa de braços dados com ele (ALBERONI, 1986, p. 57).

É possível destacar que todo o espaço poético é mar. Portanto, o eu-lírico satisfaz um fetiche de sua amada, levando-a à proximidade com o mar para realizar suas intenções eróticas que tomam forma na segunda parte do poema. O poema foi escrito em duas estrofes: a primeira sugere uma contemplação do elemento feminino, enquanto que a segunda, possivelmente, é mais sugestiva no que diz respeito à atividade sexual que os amantes estão realizando junto ao mar.

Encontramos, novamente na primeira estrofe, outra referência à presença do elemento feminino do poema: a rosa. Nas palavras do eu-lírico: “inviolada rosa”. O que sugere, então, um momento de contemplação da mulher por parte do eu-lírico. Nessa estrofe ele exalta as qualidades do corpo que parece observar, comparando-a a um lugar praiano onde resgata a figura da areia e do sal na água. O eu-lírico diz que a mulher que ele contempla possui uma duna de areia por debaixo de musgos. Sabemos que o musgo é uma vegetação pequena e aparece em ambientes úmidos, mas no poema é possível perceber que esse musgo a que o eu-lírico faz referência pode ser, na verdade, os pelos pubianos feminino que encobrem a tal “inviolada rosa”. Nesse ponto, a atividade erótica ainda não começou, pois o termo “inviolada” determina algo que ainda não foi aberto.

Na segunda estrofe, por sua vez, o eu-lírico afirma que há uma paixão entre os amantes e que “os ventos do pudor” conspiram contra ele. Sobre a questão do pudor, Michel Foucault, no livro *História da sexualidade 1: a vontade de saber*, afirma, logo no início, que “somos seres conservadores” (FOUCAULT, 2015, p. 7), e ao mesmo tempo hipócritas, quando percebemos a sexualidade, e por associação, o erotismo, como algo constrangedor. Acontece, porém, que falar sobre sexualidade foi transformado em repressivo ao longo dos anos e é comum nosso rosto corar quando pronunciamos algo que achamos que pertence ao hiperônimo sexualidade. Daí o sujeito poético se sentir agredido pelos “ventos do pudor”, pois alguma coisa o fez sentir vergonha enquanto está junto de sua amada.

Afirmamos que essa segunda estrofe se preocupa em relatar a atividade sexual entre os amantes; logo no terceiro verso, todavia, o eu-lírico se refere a uma “erosão da recusa”. O que será que ele deseja recusar?

Qualquer atividade de cunho sexual exige que os pares mantenham um controle que permite prolongar o prazer sexual, ou seja, ejacular precocemente está fora de questão quando

se foca o prazer entre os amantes. É isso que Bataille diz ser a diferença entre reprodução e atividade erótica:

A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas, aparentemente, só os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças (BATAILLE, 1987, p. 11).

Ora, essa capacidade de prolongar a atividade sexual durante o coito, negando o conteúdo da reprodução, ou seja, o fluido seminal é, em outras palavras, o erotismo em ação. No entanto, o poema em análise parece terminar com certo ar de vergonha por parte do eu-lírico. Vejamos os versos: “...E ante o salobro fluir de linfa em sua nascente/ e hirsuta duna desmanchou-se ante meu rosto ansioso”. Aqui, a escolha da palavra salobro, associada à palavra fluir, lembra-nos a água do mar, que é salobra, e essa água remete a outra forma de molhado ou umidade.

Qualquer atividade erótica causa uma excitação dos amantes envolvidos, e a figura feminina libera um líquido viscoso e transparente de suas partes íntimas que também a umedece. Logo, o salobro fluir ao qual se refere o eu-lírico no poema pode ser uma referência direta a esse líquido liberado pelas partes femininas. Julgando, pois, que salobro é um tipo de sabor, e os sabores são percebidos pela língua humana, temos, então, que a atividade erótica sugerida no poema é de sexo oral.

Assim, ao sentir o sabor do líquido que a mulher libera durante o cunnilingus, o eu-lírico deixa-se levar e permite sua própria ejaculação que culmina no orgasmo, finalizando, assim, a atividade sexual. Ele se diz ansioso pela experiência da qual está fazendo parte; no entanto, essa ânsia determinou o fim do processo erótico, isto é, a atividade sexual oral foi cortada, o que sugere uma insatisfação sexual que pode ter relação com o fato da vergonha que sente o eu-lírico diante da potência sexual feminina.

Reconhecemos que a mulher, no poema, ainda esperava mais quando, nos dois penúltimos versos do poema, o eu-poético afirma que a “hirsuta duna desmanchou-se ante meu rosto ansioso/como valvas de uma ostra se fechando entre espumas”. Ou seja, enquanto o eu-lírico já tivera ejaculado, sua companheira voltava a si diante dele, segundo a expressão “ostra se fechando”. A figura da ostra, aqui, torna, pois, a fazer alusão à genitália feminina; ou seja, o eu-lírico teve seu ponto de orgasmo e ejaculação no verso anterior, enquanto a figura

feminina foi se desmanchando da atividade prazerosa lentamente à sua frente, até que estivesse novamente recomposta.

Ainda mais sugestivo sobre esse término da atividade sexual parece ser a afirmação que o eu-lírico faz de estar “sedento”. O significado mais comum para essa palavra é estar com sede, mas, no verso final, dois outros sentidos podem ser resgatados. O primeiro nos diz que o eu-lírico caminhou sedento porque, na prática do cunnilingus, sua boca sentiu o sabor do líquido expelido pela vagina quando excitada. Sendo esse sabor salobro, conforme já discutimos anteriormente, o sal produz a sensação de sede para quem o ingere em determinada quantidade. O segundo sentido para sedento, e que podemos resgatar, é que o eu-lírico, depois de ejacular, queria continuar a atividade sexual, mas o membro masculino não estava mais hirto, o que pode tê-lo constrangido diante da mulher que lhe acompanhava.

É relevante dizer que, ao final do poema, lemos que o eu-lírico caminha contra o sol-poente, fato que traz para a discussão a figura do sol como relativo a calor. Conforme vimos nos sonetos que tinham como tema o fogo, dissemos que o calor é um dos aspectos do erotismo. Quando o eu-lírico, portanto, afirma que há um sol se pondo, é cabível afirmar que o calor erótico, a excitação, está se esvaindo em ambos os amantes agora, muito embora o eu-lírico lute contra a dissipação desse desejo.

São esses poemas, portanto, que resumem a primeira obra de Luiz Bacellar em uma poesia repleta de erotismo. E embora a carga erótica dos poemas se torne evidente para nós, leitores, após uma análise do conteúdo apresentado nos poemas, ainda se está bem preso à ideia de que a recepção da obra é feita por uma “sociedade vitoriana” — como expressaria Foucault (2015, p. 7). Por esta razão, existe um limite para o erotismo na poesia, seja ela em *Frauta de barro* ou em outros livros que cuidem do mesmo assunto. Esse limite da permissividade de falar ou não de erotismo será revisto na poesia de *Sol de Feira*, como comprovaremos no capítulo a seguir.

## CAPÍTULO 2 - CORPOS ERÓTICOS EM *SOL DE FEIRA*

### 2. 1 Sobre o livro

Em *Sol de feira*, os cinquenta rondeis que compõem a obra produzem, no livro, uma ‘feira’ de frutos amazônicos dispostos em um tablado poético e oferecidos ao leitor. Essa semelhança com a feira pode ser observada quando lemos o poema “Anúncio” (2008, p. 13). Sendo esse o primeiro dos poemas, é possível que funcione igualmente àquele garoto ou pessoa que anuncia produtos a clientes nos mercados e frutarias, batendo palmas. Bacellar inicia seus poemas, pois, com uma espécie de ‘bater de palmas’, chamando seus fregueses-leitores para apreciação de seu produto: a poesia e os frutos poetizados.

Em princípio, devo afirmar que me utilizarei da sétima edição de *Sol de feira* (2008), feita pela Editora Valer numa versão comemorativa pelos 80 anos de vida e poesia de Luiz Bacellar, e distribuída no Congresso Flifloresta, realizado no ano de 2008.

A relação entre o título da obra e o conteúdo dela pode ser confirmada pelo conhecimento comum que diz que todo fruto precisa de sol para se desenvolver. Aliás, fica cientificamente comprovada a afirmação quando pensamos na impressionante diversidade de plantas presentes na Amazônia, com reflexo igualmente na quantidade de espécies frutíferas endêmicas (ocorrência limitada à região) encontradas ao longo de sua abrangência. Em razão de sua posição geográfica, na linha equatorial do globo, a Amazônia recebe anualmente um alto e constante suprimento de radiação solar, o que, por sua vez, atua de modo decisivo sobre o crescimento da vida nesta porção da região neotropical<sup>4</sup>. Assim, partindo desse aspecto característico da Amazônia, podemos inferir que a obra *Sol de feira* pode esconder, no título, a relação existente entre a radiação solar constante e a numerosa riqueza de espécies vegetais que têm seus frutos presentes na obra citada.

Visando a efeitos didáticos, dividiremos os cinquenta frutos maturados pelo sol e presentes na obra em duas análises. A primeira corresponde aos poemas que fazem referência

---

<sup>4</sup> Ricklefs afirma o seguinte: “Historicamente, os biólogos têm mantido dois pontos de vista sobre estas questões [biodiversidade na região tropical do planeta]. Um sustenta que a diversidade aumenta sem limite ao longo do tempo, a partir de catástrofes como os impactos de meteoritos que causam extinções em massa de espécies. Os ambientes tropicais, sendo muito mais antigos do que os temperados e polares, têm tido tempo para acumular mais espécies. De acordo com isso, a diversidade é simplesmente uma questão de história. O segundo ponto de vista sustenta que a diversidade atinge um equilíbrio, no qual o surgimento de novas espécies equilibra a perda das já existentes. Em ambos os casos, os fatores que adicionam espécies pesariam mais fortemente no equilíbrio - ou menos fortemente, os que removem - mais próximo dos trópicos” (RICLEFS, 2010, p. 366).

ao corpo feminino; e a segunda, aos que fazem referência ao masculino, criando, assim, uma metáfora entre fruta e corpo.

Sobre o livro, o autor ainda explica, em uma nota da primeira edição, o porquê da escolha de rondeis como forma poética para a obra. Nessa mesma nota, Bacellar afirma que *Sol de feira* é um poema único e dividido em cinquenta unidades. Nas palavras dele, “este poema compõe-se de 50 unidades, e de 701 versos dispostos em 48 rondéis de 14 versos cada um (96 estrofes), mais um poema-título de 8 versos e 8 sílabas e um prólogo de 21 versos de 7 sílabas (perfazendo 100 estrofes)” (BACELLAR, 1973, s/p). O poeta também afirma que sua intenção, ao escrever *Sol de feira*, foi fazer com que os poemas sirvam “de texto para uma suíte de danças brasileiras, como motivos tirados do folclore alimentar da região amazônica” (BACELLAR, 1973, s/p).

Há, ainda nessa nota, uma observação do poeta em que o mesmo assemelha o estudo métrico dos rondeis ao estudo do DNA dos seres humanos e, com isso, permite a produção de uma análise que relacione o corpo humano ao corpo da fruta através de poemas matematicamente construídos.

Os poemas são ressignificados nesta parte do nosso trabalho como o corpo erotizado e simbolizado em frutas da região do glossário amazônico. Sobre a composição poética dos rondeis, Albuquerque afirma ser:

Uma forma poética de origem medieval, muito praticada na França, onde se originou. Era, inicialmente, construído por duas quadras, e uma quintilha com apenas duas rimas, sendo os dois últimos versos da segunda quadra iguais aos dois primeiros da primeira, e o primeiro desta, ao último da quintilha. Em outras palavras, o poema tem uma forma constituída por voltas, daí a nomeação rondel (ALBUQUERQUE, 1997, p. 65).

No entanto, o crítico atenta para a ideia do poeta de que o livro constitui apenas um único grande poema de cinquenta partes, afirmando que, ao abandonar a forma medieval de rondeis franceses, Bacellar traz à sua obra a estrutura poética de uma oitava e uma sextilha, formando apenas duas quadras para cada poema. E, como foi ainda observado por Albuquerque, os poemas estão escritos em minúsculas, com exceção do primeiro deles, o “Rondel do bacuri” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 17), que se inicia em maiúscula, confirmando, dessa maneira, a proposta de Bacellar, ou seja, a de produzir um único poema com cinquenta partes e cem estrofes.

Outra observação que podemos fazer a respeito da obra é a de que ela está repleta de temas que variam do sagrado ao profano. Por vezes, evoca a presença do Deus dos cristãos, observado no “Rondel do Maracujá” (BACELLAR, 2008, p. 26), em que o eu-poético faz alusão à Paixão de Cristo, lembrando que o fruto em francês, “fruit de la passion”, e italiano, “frutto della passione”, tem a mesma conotação quando traduzido. Ou busca, ainda, na Bíblia a relação *fruta x ser humano*, quando no “Rondel do Araçá” (Ibid., p. 35) é apresentado o romance entre Salomão e a sua querida Sulamita. Por outro lado, a obra, por vezes, também faz alusão ao hinduísmo, tal como em “Rondel do Mamão” (Ibid., p. 21), comparando-o à figura de Briaréu, um deus hindu, com suas talas de folha semelhantes aos braços do deus citado.

Vale ressaltar que há também a presença da mitologia grega, como no caso do “Rondel do Taperebá” (Ibid., p. 28) e no “Rondel do Tucumã” (Ibid., p. 41), aproximando os mitos gregos dos nativos locais, ou inserindo a fruta da Amazônia na mitologia grega. Dessa forma, Bacellar faz de *Sol de feira* um encontro de identidades, tendo por finalidade interligar culturas diferentes, afastadas por continentes, mas ligadas pela presença de frutos transformados em poesia, bem como identificados em vegetação americana, europeia, africana e asiática. Aqui, em especial, Europa e Amazônia se encontram, a primeira pela escolha do tipo de poema, e a segunda pela escolha dos elementos por ele poetizados.

A ideia de que estamos diante de poemas-corpo, podemos afirmar, surge da observação na abordagem feita por Bacellar em *Sol de feira*. Notamos que, através da criação dos poemas que exploram o corpo como elemento de referência, o autor compara as frutas com o corpo humano, e essa comparação nos leva à investigação do erotismo presente nos poemas.

*Sol de feira*, pois, é um pomar que provoca imagens que remetem ao erotismo na metáfora corpo-fruta e fruta-corpo (do homem ou da mulher). É possível confirmar, nos poemas, essa relação entre o corpo das frutas e a representação poética identificada como corpo-metáfora, quando nos apropriamos do erotismo e afirmamos ser este o tema da obra. Compreendemos, portanto, as frutas como erotização do corpo humano, compondo um espaço onde homem e mulher, ali representados pelos frutos amazônicos, se encontram em um caso de amor erótico e sensual.



## 2. 2 Corpos eróticos ao *Sol de feira*

### 2.2.1 Sobre o corpo

É relevante observar que dos cinquenta rondeis presentes na feira de Luiz Bacellar, vinte e sete apresentam conotação erótica. E que em meio a sabores, cores, sons, aromas e texturas, *Sol de feira* possui um conjunto sinestésico de frutos-poemas erotizado através de uma analogia entre o corpo humano e os frutos, feita por meio de metáforas do corpo feminino ou masculino, ou, por vezes, representações da atividade sexual desses pares. Antes de falar dos rondeis, apresentamos os conceitos sobre o corpo humano e sua relação com o erotismo a partir de alguns teóricos importantes do assunto.

Carl Jung afirma, por exemplo, que “o corpo humano é, muitas vezes, representado como uma casa” (JUNG, 1964, p. 78), onde agem as transformações do consciente e do inconsciente do ser humano. Essa ideia de o corpo humano ser semelhante a uma casa surge da psicanálise, a qual propõe uma linha de pensamento a respeito da psique humana. Para ela, o exterior da casa é a matéria que podemos ver, ou seja, o corpo, e o interior dela é a divisão deste corpo em partes comparadas aos espaços que podem existir em uma casa. Ainda nessa linha, Bachelard, na *Poética do Espaço*, afirma que “examinadas nos horizontes teóricos mais diversos, parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser mais íntimo” (BACHELARD, 1990, p. 196). Segundo o filósofo, a casa é o nosso lugar de intimidade e memória e, na psicanálise, essa casa é o corpo que habitamos.

Essa comparação entre corpo-humano e casa/morada nos ajuda a entender que, no processo de metaforização do corpo, utilizando-se de frutas, Luiz Bacellar encontra, nos frutos poetizados, um espaço de intimidade para o despertar do erotismo nos poemas de *Sol de feira*. Uma fruta que representa um corpo dispõe de mecanismo do inconsciente para despertar no leitor a visualização dos poemas em dois planos diferentes: um exterior, que trabalha na apresentação da estrutura e dos frutos amazônicos; e um plano interior, o qual trabalha, por sua vez, na representatividade de um poema de carga erótica. Noutros termos, os poemas de *Sol de feira* são interpretados de fora para dentro, para que os frutos possam ter relação coerente com o corpo.

O corpo é, também, uma forma de poder. Segundo Foucault, “o poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo” (FOUCAULT, 1975, p. 83). Para o filósofo, a presença corpórea de uma autoridade era o suficiente para determinar que essa autoridade

exercia um poder sobre outras pessoas. Nesse sentido, é a presença da autoridade que determinará aquilo que a sociedade pode ou não fazer, e um exemplo disso é como funcionam os interditos feitos às manifestações eróticas que, em algum momento da história, receberam interdição de um corpo-autoridade da Igreja.

Segundo Bataille, a religião cristã trouxe uma série de proibições para as demais religiões que possuíam ritos de cunho erótico: “é sabido que o desenvolvimento do erotismo não é em nada exterior ao domínio da religião, mas justamente o cristianismo, opondo-se ao erotismo, condenou a maior parte das religiões” (BATAILLE, 1987, p. 30). Portanto, o poder exercido pelo corpo pode, então, determinar condutas. Mesmo que o corpo-autoridade se desloque do local em que exerce soberania, ainda assim os interditos ou as permissividades ficam presentes para que haja domínio sobre o outro. A obediência dos governados à autoridade é uma maneira de estabelecer relações sociais tranquilas.

Ainda nessa linha, Azpitarte afirma ser o corpo um portador de mensagens que convidam à comunhão pessoal. Para ele, o corpo é um mensageiro que produz o que é erótico através de sinais enviados de um corpo para o outro. Em suas palavras:

O erotismo apoia-se, pois, no corpo humano, sente-se atraído pelos múltiplos apelos que o seduzem, mas nunca acerca dele ou o oferece como simples realidade biológica ou instintiva e como mero instrumento de prazer, mas o descobre como portador de mensagem humana, e o apresenta como palavra significativa que convida a comunhão pessoal. Designa-se como erótico, portanto, todo esse mundo de sinais e mediações que, com gestos, imagens e palavras, mobiliza a psicologia para se abrir a esse tipo de amor (AZPITARTE, 2006, p. 138).

Nesse sentido, quando tomamos os frutos de *Sol de feira* como metáforas para o corpo, e as percebemos em um movimento erótico, podemos adotar que esses frutos-poemas são, portanto, mensageiros eróticos na obra. Assim sendo, Bacellar, ao explorar o corpo humano nos frutos amazônicos, produz a sensação do prazer por meio da palavra empregada na busca desses mensageiros e metáforas do corpo, sempre preservando o caráter segundo o qual o erotismo tem “de demonstrar superioridade por conta de sua capacidade de não ser pornográfico” (MAINGUENEAU, 2010, p. 31).

O corpo-fruto-poema se torna, pois, primeiro ativador do desejo. Nos poemas, o corpo é fruta e essa metáfora só é possível, segundo Bosi, pela analogia, pois por meio dela “o

discurso recupera, no corpo da fala, o sabor da imagem. A analogia é responsável pelo peso de matéria que dá ao poema as metáforas e as demais figuras” (BOSI, 1977, p. 38).

O uso da metáfora do corpo nas frutas possibilita essa analogia e ajuda a determinar o erotismo presente nos poemas-frutas; além do mais, o fruto é um símbolo do erotismo. Sabendo disso, Bacellar transporta os símbolos eróticos das frutas para o tom dos rondeis, alternando entre o corpo feminino e o corpo masculino, cujas simbologias sempre estão ligadas ao significado de vida e alma. Masculino e feminino funcionam como formas complementares e opostas, o que nos autoriza a confirmar que *Sol de feira* é um único poema que se constrói alternando o feminino e o masculino, metaforizados no corpo das frutas.

Também é possível afirmar que esses elementos opostos e complementares, feminino e masculino, correspondem a formas diferentes de erotismo. O feminino recebe o erotismo muito mais pela experimentação do sensorial, e o masculino, pelo visual. Francesco Alberoni propõe que enquanto o homem é seduzido por uma mulher nua, a mulher precisa de mais alguns esforços no que tange à arte da sedução. Ela precisa ser conquistada, enquanto ele é seduzido pela beleza. O autor afirma, ainda, que embora hajam essas diferenças, com o passar dos séculos algumas mudanças aproximaram a maneira como homens e mulheres se comportam quando o assunto é o erotismo:

Certamente as diferenças entre homens e mulheres são o sedimento de milênios de história e de opressão. Faz apenas algumas décadas que o relacionamento entre os dois sexos começou a mudar. O que hoje nos parece natural e perene um dia não existirá mais. Estudando o erotismo não descrevemos um estado, mas um processo. E a primeira vez, na história da humanidade, que mulheres e homens se observam a fundo para se compreenderem. Para isso devem identificar-se, assumir o papel um do outro. Nota-se isso perfeitamente na maneira de vestir, com o aparecimento da moda unissex, as mulheres usando os modelos masculinos (jaquetas, calças) e os homens, os femininos (roupões, cosméticos). A própria possibilidade do erotismo, seu aparecimento no Ocidente, é o resultado dessa descoberta, do jogo da troca de papéis, por meio do qual cada um penetra nas fantasias eróticas do outro, cedendo-lhe as suas. Justamente por isso, porém, é importante deter-se sobre as diferenças, sobre o que cada um dos sexos possui de específico, de peculiar (ALBERONI, 1986, p. 7-8).

Ao penetrarem no universo um do outro, homem e mulher acabam se libertando e descobrindo novas formas de satisfação erótica, e a literatura torna essa liberdade possível. Para Maingueneau, há, na literatura, um “embelezamento para seduzir um espectador ou um

leitor (MAINGUENEAU, 2010, p. 33)”. Esse embelezamento é muito bem trabalhado em *Sol de feira*.

Compreendemos, portanto, que as frutas remetem à erotização de um corpo metáfora, por vezes masculino, por vezes feminino, ou mesmo os dois ao mesmo tempo, apresentados em um caso de amor erótico e sensual. Bataille afirma, por exemplo, que é natural o masculino e o feminino serem unidos num “movimento de dissolução dos seres” em que um representa o princípio ativo, enquanto o outro é passivo, para que se produza erotismo, ou seja:

Toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. O termo dissolução responde à expressão familiar de vida *dissoluta*, ligada à atividade erótica. No movimento de dissolução dos seres, a parte masculina tem, em princípio, um papel ativo, enquanto a parte feminina é passiva. É essencialmente a parte passiva, feminina, que é dissolvida enquanto ser constituído. Mas para um parceiro masculino a dissolução da parte passiva só tem um sentido: ela prepara uma fusão onde se misturam dois seres que ao final chegam juntos ao mesmo ponto de dissolução. Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo (BATAILLE, 1987, p. 15).

Assim dispostos, feminino e masculino quebram as regras dos bons costumes e fundem-se no erótico por meio da manifestação do desejo sexual, da pulsão sexual, presente no ser humano desde sua mocidade. E isso porque o ser humano é o único capaz de reinventar-se no sexo, reinvenção essa que denominamos “erotismo” (BATAILLE, 1987).

Há, ainda, entre o masculino e o feminino uma atração que Paz chamaria de milenar, e afirmaria haver uma explicação para isso, baseada nos mitos do nosso passado. Numa tentativa de justificar a atração entre feminino e masculino, ele diz que:

Para explicar o mistério da atração universal que uns sentem pelos outros, recorre ao mito do andrógino original. Antes havia três sexos: o masculino, o feminino e o andrógino, composto por seres duplos. Estes últimos eram fortes, inteligentes e ameaçavam os deuses. Para submetê-los, Zeus decidiu dividi-los. Desde então, as metades separadas andam em busca de sua metade complementar (PAZ, 1994, p. 41).

Para Paz, essa busca de complementação entre os sexos está nas linhas desse mito. Um exemplo desse querer o bem um do outro é o ato sexual, pois em uma relação sexual o desejo

dos parceiros é que o outro se sinta satisfeito, e isso aumenta a libido e dá, aos parceiros, sentimentos de completude. Em *Sol de feira*, os poemas que representam atividade sexual em exercício confirmam os argumentos sobre completude e satisfação, conforme veremos adiante.

### 2.2.2 Os poemas com o corpo no corpo das frutas

O poema que abre o livro é o “Rondel do bacuri”, e ele inicia a primeira estrofe falando sobre o sabor e a cor do fruto bacuri, metaforizando-o em elementos preciosos. Nos três primeiros versos, o fruto é uma palavra substantivo (gemas, pérolas); mas, seguindo os versos, o mesmo fruto é agora adjetivado, tornando-se de ouro e prata. Dessa forma, sustenta a ideia de que a fruta é pedra preciosa na selva amazônica e carrega as figuras do ouro e da prata como valores dela. Eis a primeira estrofe do rondel:

gemas da mata  
de galas flácidas  
pérolas ácidas  
bagas de prata  
tens bacuri  
áspero e louro  
pômulo de ouro  
dentro de ti

(BACELLAR, 2008, p. 17)

Podemos observar que, nesta estrofe, apenas o fruto é apresentado. Ela fala da parte externa do fruto e depois da interna. Na parte externa, a casca é um “pômulo de ouro áspero e louro”; já na parte interna, o fruto carnoso é dito como uma pérola que se reveste de flacidez e acidez em suas “bagas de prata”. Os elementos observados nesta primeira estrofe produzem a ideia de que estamos observando um ser masculino em seus trajes galantes e flácidos a se personificar na floresta. No entanto, a segunda estrofe parece nos trazer uma outra presença, retomada a partir do pronome possessivo “tuas”, em referência à palavra “polpas”, que se abrem e se derramam em um líquido:

tuas polpas belas  
abrem-se e escorrem

seivas sutis  
como as estrelas  
sorrindo morrem  
chorando ris

(BACELLAR, 2008, p. 17)

Agora, o sabor deixa de ser ácido para se tornar suave à boca. E não é possível deixar de notar que ao fruto é atribuída também uma personificação, pois agora ele sorri e chora, ao mesmo tempo em que “morre”. Se a segunda estrofe for associada ao feminino, por causa dos termos “polpas belas” que se abrem, podemos dizer que, nesse caso, o sorriso e o choro ao fruto atribuídos fazem referência ao prazer feminino. Podemos ver confirmada essa afirmação quando, nos versos finais, temos a prosopopeia “como as estrelas/sorrindo morrem/chorando ris”, visto que não há no fruto a capacidade de chorar ou de sorrir.

Percebemos que agora o eu-lírico se refere ao feminino em seus braços, que no momento de maior manifestação da carga erótica presentifica — no poema — o que os franceses chamariam de *la petite mort*, o orgasmo. Em outras palavras, mesmo ao morrer ou ao chorar, a parte feminina sorri como um “enlouquecimento que existe na pequena morte” (BATAILLE, 1984, p. 4). A imagem que o eu-lírico compõe aos olhos do leitor é a provocação erótica do rondel lido.

Esse enlouquecimento ao qual Bataille se refere pode também ser observado num outro rondel, o “Rondel do araticum”, que em sua segunda estrofe propõe:

teu fruto sabe  
a buliçosos  
corpos suando  
tem vigorosos  
sons de atabaque  
vivos, sambando

(BACELLAR, 2008, p. 36).

Os corpos suados de dançar ao som do samba do atabaque incorporam um ritmo frenético de movimento, pois, na dança, é a vida que se forma a partir do ritmo. Em diversas culturas, a dança é a manifestação do corpo, uma representação da capacidade de movimento do corpo. Quando se dança a dois, uma conjunção carnal é representada. Se é apenas um que dança, temos, então, um meio de seduzir para quem se dança. Um exemplo disso é a dança de Salomé para Herodes, onde, após dançar para ele, a moça pede a cabeça de João Batista em

uma bandeja, tal como foi orientada por sua mãe (Marcos 6: 14-29). O que acontece é que a moça havia seduzido o rei a ponto de ele prometer lhe dar o que ela desejasse diante de seus convivas; e assim o profeta foi executado pelo pedido. A menina o seduziu com sua dança. Logo, dançar é alcançar êxtase.

Esse êxtase está presente também nos “corpos” suados do “Rondel do araticum”, onde o eu-poético se sente desejoso por essa vida que pulsa ao som do tambor, símbolo da imortalidade e representante de diversas culturas.

Ainda nessa conotação do ritmo e do mito que o “Rondel do araticum” possui, somos levados, na leitura da obra, ao “Rondel do tucumã”:

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

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

(BACELLAR, 2008, p. 41)

Como podemos perceber, o rondel compara o tucumã à caixa de Pandora. O escritor francês Jean-Pierre Vernant relata que, nesse mito, Pandora, criada por Zeus, é por ele incitada a abrir o vaso grande da casa de seu marido Epimeteu, e desse vaso saem todos os males da humanidade (VERNANT, 2000, p. 75). A história grega é contada para justificar outro mito, o da Boiúna. Albuquerque afirma que o mito de Pandora se opõe ao da Boiúna porque já havia a luz no mito indígena e, no caso do mito de Pandora, “o desejo humano consiste em liberar as forças obscuras e, por meio destas, afastar-se da interdição” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 78). Assim, em ambos os mitos há uma interdição que é violada pelas protagonistas da história.

No mito da Caixa de Pandora, esta abre a caixa depois de lhe ter sido dito para não fazê-lo; no Mito do dia e da noite<sup>5</sup>, Aruanã era marido de Tuilá, a filha da Boiúna, que lhe entregou um coquinho de tucumã para ajudar o marido a descansar. No caminho de volta para a aldeia, porém, o índio não resistiu à curiosidade e abriu o coquinho para liberar as “lendas milenárias”, conforme o rondel nos apresenta. Em outras palavras, em resposta ao caso de amor entre os índios Aruanã e Tuilá, surge a noite separada do dia e, ao brotar a escuridão, o casal explora as possibilidades eróticas disponíveis ao casamento. Consequentemente, a escuridão é, para os amantes, uma cobertura para que se consumam o casamento, e o “Rondel do tucumã” se apresenta como palco erótico para isso.

Há ainda outros amantes presentes em *Sol de feira* que pertencem à mitologia grega, a saber, no “Rondel do Taperebá” (2008, p. 28), onde Dânae conhece Zeus:

taperebá  
em gotas de oiro:  
dos altos ramos  
no dia loiro  
Zeus, a hora amena,  
no colo mana e  
flui da serena,  
silente Dânae:

e ela, provando  
da chuva as bagas  
de acre sabor,  
se vai deixando  
violar por vagas  
chispas de amor

(BACELLAR, 2008, p. 28)

O poema se apropria do mito de Zeus e Dânae para construir o rondel. Nele ocorre uma comparação entre Zeus, transformado em chuva de ouro fecundante, e a forma e a cor do taperebá. No rondel, o eu-lírico constrói uma intertextualidade com o mito do nascimento de Perseu, personagem que, segundo o oráculo de Delfos, estava predestinado a matar o avô Acrísio, pai de Dânae. A mãe do menino é trancada em uma prisão subterrânea de bronze, como relata Vernant, em seu livro *O universo, os deuses, os homens*:

---

<sup>5</sup> A lenda do dia e da noite por Rui de Oliveira. Disponível em: <http://blograpidodosamigos.blogspot.com.br/2013/07/a-lenda-do-dia-e-da-noite.html>. Acesso em: 30 maio 2016.



Zeus se apaixonou por Dânae e sorriu ao vê-la trancada pelo pai nessa prisão subterrânea de bronze. Sob a forma de uma chuva de ouro, ele desceu e se introduziu ao seu lado; também é possível que, ao chegar à prisão, tenha assumido sua personalidade divina sob aparência humana. Zeus une-se em amor com Dânae, no maior sigilo. Dânae espera um filho, um menino que se chamará Perseu (VERNANT, 2000, p. 182).

O mito recontado por Vernant nos dá uma informação sobre o modo como Zeus e Dânae tiveram seu encontro amoroso, o primeiro da moça. Na segunda estrofe do poema, o eu-lírico afirma que ela prova as “chuvas de bagas de acre sabor”, comparando o sabor do fruto com a ação de desvirginamento de Dânae. Esta, no poema, “se vai deixando/violar por vagas/chispas de amor”, de modo que, nas últimas estrofes, apreendemos a noção de violação do corpo de Dânae, a moça se entrega num misto de prazer e dor para finalizarem seu encontro amoroso, que é, no poema, “gotas de oiro” em forma de taperebá.

Ainda nessa esteira, cabe salientar que, no mito, Dânae está trancada sob a terra, elemento feminino, e Zeus desce dos céus para fecundá-la. Corroborando com essa imagem poética, Albuquerque afirma que “dos mitos todos que vimos até aqui não há um sequer em que a fecundidade da terra não encontre equivalência no erotismo” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 77), ou seja, o Rondel do taperebá é o erotismo operando por meio da imagem na história dos amantes do mito grego. Nos rondeis de Bacellar há sempre um feminino receptivo do masculino, que sutilmente desperta para a sexualidade e são representados por meio estético através de um “deslocamento e embelezamento para seduzir um espectador ou um leitor” (MAINGUENEAU, 2010, p. 33).

Assim também as figuras do masculino e do feminino aparecem no “Rondel da manga”. Nele não há mito de nenhuma natureza, mas o feminino e o masculino são encontrados no poema por meio do nível lexical:

manga olorosa  
e aurirrosada  
chamam-te rosa  
chamam-te espada,  
espada e rosa  
tens com razão  
forma amorosa  
de coração;

com a fronde esparzes  
sombra e raízes

pelas estradas  
no tronco trazes  
mil cicatrizes  
desesperadas

(BACELLAR, 2008, p. 32)

Como poderemos constatar, temos, no poema, dois tipos diferentes de manga sendo poetizados: a manga rosa e a manga espada. Em princípio, devemos compreender que a apresentação desses dois tipos de manga pode sugerir uma aproximação com as formas do masculino (através da palavra espada) e do feminino (através da palavra rosa).

O eu-lírico inicia o poema falando das formas da manga, de suas características, seu sabor e seu formato. Observemos que há uma contradição no tipo de manga, e é nessa contradição que vamos assumir que a manga do poema é figura do feminino e do masculino.

Ora, sabemos que a espada está associada à força masculina, para a psicanálise, e que a rosa é a figura do feminino, temos, então, o corpo feminino e o masculino em um único elemento poetizado. Em outras palavras, o poema nos informa que a manga se apresenta para ser degustada, ou como espada ou como rosa, dependendo de quem a tem em suas mãos.

Observemos ainda que, nessa primeira estrofe, o eu-lírico afirma que a manga — seja ela rosa ou espada — possui forma do amor e completa a estrofe dizendo que a fruta é um coração em qualquer uma das formas em que se apresenta, finalizando, assim, com a analogia popularmente conhecida entre coração e amor, em que um é símbolo do outro. Ainda sobre essas duas variações de manga, temos que a presença do masculino e do feminino, no poema, é sinal de comunhão entre eles.

Na segunda estrofe do poema, o tempo é sugerido a partir da observação das cicatrizes postas no tronco da árvore de manga, cicatrizes essas que representam sequelas do tempo em sua casca. Na última parte dessa estrofe, o eu-lírico finaliza o poema com os versos “mil cicatrizes/ desesperadas”, como se tivéssemos agora uma situação dolorosa, consequência de algum tipo de atividade agressiva. Paz discute um pouco sobre violência e erotismo, declarando que:

Na sexualidade a violência e a agressão são componentes necessariamente ligados à copulação e, assim, à reprodução; no erotismo, as tendências agressivas se emancipam, quero dizer, deixam de servir à procriação e se tornam fins autônomos. Em resumo, a metáfora sexual, por meio de suas infinitas variações, significa sempre reprodução; a metáfora erótica,

indiferente à perpetuação da vida, interrompe a reprodução (PAZ, 1994, p. 13).

Assim sendo, as cicatrizes da mangueira revelam o teor agressivo ligado à atividade erótica. Tal atividade se concentra na percepção de que o eu-lírico atribui aos tipos de manga: a definição do papel ativo masculino representado pela espada, assim como do papel passivo feminino representado pela rosa. Também percebemos que, de acordo com Paz, existe uma “metáfora erótica” da qual a manga do poema faz parte.

Bataille, ao discorrer sobre a questão da violência na produção de Sade, afirma que ela “é a alma do erotismo” e que tendemos à violência da mesma forma que conscientemente procuramos controlá-la e entendê-la. Segundo ele:

sendo violentos, nós nos afastamos da consciência e, ao mesmo tempo em que nos esforçamos para apreender distintamente o sentido de nossos movimentos de violência, nós nos afastamos desses desvios e desses arrebatamentos supremos que ela comanda (BATAILLE, 1986, p.126).

Nesse caso, o corpo luta com o próprio corpo para se controlar e percebe que a violência o transgride. Então, a consciência se revela neste ponto em que é necessário domínio próprio para vencer os desejos do corpo.

Assim sendo, no “Rondel da manga” os elementos do feminino e do masculino estão representados nos dois tipos de manga, e estão ligados ao tronco cicatrizado pelas ações do tempo, para representar o erótico nas linhas do poema. E não só a presença desses opostos, mas, pensando no que nos diz Paz e Bataille, a violência também está ligada ao erotismo. Portanto, concluímos que no “Rondel da manga”, as marcas de feminino e de masculino, bem como a ideia de tempo passado ligada à presença das cicatrizes no tronco da árvore, dizem-nos onde repousa a pulsão erótica nesse poema.

Trabalhando com a ideia de que o corpo das frutas, passando de feminino a masculino, é o que revela o erótico nos poemas, vejamos agora o “Rondel do caju”:

Como acrobata  
Num salto alado  
No seu trapézio  
Dependurado,  
Preso no ramo  
Pelos artelhos  
Vestindo trajés

Aurivermelhos;

Tal é o caju  
De adstringente  
Flava semente  
Que abre estival  
Travor e reúne:  
Sol, praia, sal.

(BACELLAR, 2008, p. 19)

A primeira estrofe do poema sugere, num primeiro plano, uma imagem de como vemos o caju na árvore. A metáfora o compara a um acrobata de circo dependurado; a segunda estrofe se concentra em definir o sabor do caju. Na maioria dos rondeis, são os sabores que estão ligados ao erotismo do poema, e esta segunda parte traz três palavras que funcionam como dispositivos da teoria aqui proposta, são elas: sol, praia e sal.

Antes de explorá-las, vejamos a primeira estrofe. O caju dependurado no galho do cajueiro é tido como um acrobata e observa o mundo de forma diferente dos demais. O eu-lírico propõe, assim, que a castanha é a parte superior do pseudofruto. Sendo esta a primeira a nascer, a imagem que construímos a partir do poema é a de que, em relação a esse fruto, há uma inversão do mundo ao seu redor.

A segunda parte do rondel é ainda mais curiosa no que tange ao sabor do fruto do caju. Ela revela que o fruto possui um sabor que produz ao paladar uma sensação de aspereza e, logo após prová-lo, segue a sensação de entorpecimento. Em outras palavras, o poema sugere que come-se o caju, tal como na casa dos caboclos é apreciado, por vezes, com sal, sentindo-se a aspereza do sabor indo do doce ao adstringente, vindo depois a sensação de satisfação e de alívio. Noutros termos, no poema o sabor é um travamento seguido de alívio que corresponde à “fórmula do orgasmo”, proposta por Wilhelm Reich (1968) e a respeito da qual já falamos antes. Esse ponto mostra uma comparação do sabor do caju ao orgasmo, revelada na presença da tensão provocada no ato e seguida do relaxamento do corpo após o orgasmo realizado, conforme o verso “abre estival travor”.

Há ainda aquelas três últimas palavras do último verso que nos confirmam o teor erótico do poema. Em princípio podemos dizer que as palavras se referem às condições temporais para a produção de caju, visto que a fruta é própria do verão. O sol é importante ao fruto porque a luz emanada por ele determina a vida no planeta em que vivemos. Nesse passo, Albuquerque também afirma que a capacidade do sol de irradiar calor é uma “característica

masculina” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 81), assim como o seu encontro com a terra é a parte fecundante de todos os rondeis de *Sol de feira* que trabalham com sol e terra.

É possível discutir ainda a presença da praia neste último verso do poema, como a terra que recebe as emanções dos raios de sol. A praia aparece, assim, como figura do feminino onde se deitam os raios solares fechando o ciclo correspondente ao erótico do poema. Dito por meio de outras palavras, a praia é o encontro da areia com a água do mar, e aí, mais uma vez, encontramos o sal.

No tocante à praia, Paulus (2013, p. 49) afirma que “só é permeável ao erotismo na medida em que impede que o desejo se fixe numa posição sedentária e o condena a não ceder, a seguir sempre adiante, a peregrinar sem descanso”. Quando observamos o movimento de vai e vem das ondas do mar investindo sobre sua areia, temos uma agitação insistente que não cede às investidas da ressaca; e em tal movimento do mar sobre a areia da praia, embebida também nos raios de sol e se negando a ceder a ambas as carícias, encontramos o erotismo no poema. É um peregrinar sem descanso a fim de encontrar a satisfação sexual.

Diferente do caju que se desenvolve em áreas mais secas, há o buriti, cujas raízes estão fincadas em regiões alagadas. O “Rondel do buriti” trabalha agora com a presença da água, que é o lugar de seu desenvolvimento. Eis o rondel:

e o buriti  
vermelho? peixe:  
de miúda escama  
roliço feixe,  
polpa amarela,  
caroço branco  
fina aquarela  
põe no barranco;

beira de rio  
- um caule esguio  
na tarde calma;  
que leva o vento  
à verde palma?  
carícia e alma

(BACELLAR, 2008, p. 31)

De acordo com o glossário localizado no final do livro *Sol de feira*, o buriti “ocorre em grandes populações naturais (buritizais) ao longo dos rios de água branca da Amazônia” (BACELLAR, 2008, p. 46), decorrendo daí a afirmação de que o fruto é bastante irrigado.

Temos, aqui, portanto, a ideia de que a água tem papel importante no que tange à construção do poema. Essa água não se apresenta no corpo do poema, mas no que diz respeito a outras duas coisas impressas no rondel: a primeira é o lugar de cultivo do buritizeiro; e a segunda reside na afirmação de que o buriti é peixe de miúda escama. Isto é, o buritizeiro nasce, cresce e se reproduz às margens dos rios. Nesse caso, em particular, a água é força fecundante da árvore.

Ela, a água, assume o papel do feminino, pois alimenta as raízes do buritizeiro nos leitos do rio, tal qual uma mãe alimenta seu filho ao nascer. Sobre essa figura do rio, trazemos aqui o que Bachelard (2002) diz a respeito da “água doce”. Para o filósofo francês, existe uma supremacia da água doce em relação à água do mar. Ele a toma como elemento que dá vida e mata a sede dos homens, comparando-a com uma mulher que gera a criança e a alimenta com seu próprio corpo.

No caso do “Rondel do buriti”, a escolha por esse fruto e o conhecimento de que o rio o alimenta, torna a água em figura feminina. Isso pode representar, para o leitor, as forças opostas e complementares de que estamos tratando aqui: feminino e masculino. Tomemos, por exemplo, a seguinte perspectiva para alcançar a argumentação erótica implícita no poema: a água é símbolo do feminino e do materno, e o caule do buritizeiro — responsável pelo transporte de nutrientes da raiz até as folhas da árvore — é a figura masculina em direção vertical, do solo ao céu, buscando o sol que amadurece o fruto, e finalmente o fruto como resultado dessa combinação. Logo, esse fruto é filho da combinação água-raiz-caule-sol.

Sendo o buriti filho dos quatro, ativamos o que Bachelard chama de “primeiro princípio ativo da projeção de imagens” no devaneio poético, e isto porque projetamos no fruto o corpo dos homens e na posição que ocupa em nossa combinação. Em suas próprias palavras: “em suma, o amor filial é o primeiro princípio ativo da projeção de imagens, é a força propulsora da imaginação, força inesgotável que se apossa de todas as imagens para colocá-las na perspectiva humana mais segura: a perspectiva materna” (BACHELARD, 2002, p. 120). Dito de outra forma, nessa composição o buriti-corpo tem pela água-mulher uma atração filial.

Dito isto, resta-nos abordar o segundo elemento que o eu-lírico explora no poema. Chamando o buriti de “peixe de miúda escama”, nos versos dois e três, ele nos traz o resultado da união da água com a árvore: o buriti. E mesmo sendo o fruto um resultado dessa natureza, ele próprio é exemplo de fecundação, pois o peixe é símbolo de fertilidade em

algumas culturas. Assim sendo, se o buriti é peixe, logo é membro aquático e parte complementar do solo alagado do buritizal.

Ainda nessa reflexão, é válido afirmar que a água, esse símbolo vivo da sexualidade, é elemento que ajuda a fertilizar o buritizeiro que, em resposta, produz um fruto vermelho escamado. Nesse caso, o buriti poetizado no rondel bacellariano, e transformado em índice para a recorrência do erotismo, é manifesto no corpo do poema através do fruto-peixe e do caule da árvore inundado pelas águas do rio, que, como já dissemos, atua como principal elemento metafórico no poema para o feminino.

A argumentação poética de *Sol de feira*, pois, sobre o buriti ser peixe, e o peixe sendo símbolo da fertilidade, leva-nos a outro rondel do livro, intitulado “Rondel do milho”, o qual, por sua quantidade de sementes, é considerado também elemento da fertilidade. Ele, além disso, com sua cor, evoca novamente a presença do mesmo Sol que atua no buritizeiro como força masculina. Como poderemos perceber, nesse “Rondel do milho” o eu poético afirma que o milho nasceu de um relacionamento entre o Sol e a Terra, conforme vemos no poema transcrito abaixo:

o sol seu pai  
que o orvalho inflama  
lhe serve a cor  
e a terra-mãe  
que amor derrama  
lhe dá sabor

(BACELLAR, 2008, p. 27)

No rondel acima, o milho é resultado de uma terra fecundada pelo sol, cujas figuras representam o feminino e o masculino, respectivamente. Albuquerque leva-nos, como leitores, a pensar o poema antes de este surgir, ainda na figura do agricultor plantando o milho, desviando o olhar do poema em si, para perceber como sua construção se fundamenta ainda no trabalho de cultivar o milharal. Nas palavras do crítico, no poema, “contextualmente as mãos surgem aí como propiciadoras das carícias por excelência” (ALBUQUERQUE, 1997, p. 83); portanto, as mãos que sulcaram a terra para o plantio do milho revelam as carícias realizadas pelo sol na fecundação da terra.

No “Rondel do buriti”, essa mesma figura do sol se apresenta na cor da polpa do buriti: amarela. Outra aproximação com o sol é o caroço branco do buriti, que a tradição

chinesa toma (a cor branca) como a cor do sol. A primeira afirmação do poema é a de que o fruto é um “peixe de miúda escama”. E sendo o peixe símbolo do deus do milho, estando ele presente no buriti, podemos afirmar que os dois poemas estão ligados pela mesma simbologia da fertilidade.

Há também algumas observações sobre o lugar onde o buritizeiro nasce, cresce e se reproduz, ou seja, às margens dos rios, e isso nos permite perceber que a fluidez do rio associa-se ao líquido semiótico, assim como a carícia da lama no buriti revela-se como orgasmo concluído, após os impulsos frenéticos do vento a balançá-lo. O “Rondel do buriti” reúne, pois, as palavras peixe-escama-sol-carícia, palavras que podemos converter em fertilidade-vulva-calor-calma (relaxação mecânica), semelhante à fórmula do orgasmo citada anteriormente.

Por assimilação ao corpo do buriti e do milho, o fruto abacaxi traz em sua casca pequenos losangos, aos quais a biologia dá o nome de infrutescência. Vejamos como é relatado o rondel por seu eu-lírico logo abaixo:

Com teu cocar  
De verdes plumas  
Feroz te aprumas  
Para lutar:  
Feres a mão  
Que corta as cruas  
Douradas puas  
Do teu gibão;

Abacaxi,  
Topázio agreste,  
Cristal-farol:  
Cada rodela  
Da tua polpa  
Revela o sol

(BACELLAR, 2008, p. 29)

Como é possível constatar, na primeira estrofe do rondel, o abacaxi é apresentado como um guerreiro. Segundo Albuquerque (1997, p. 80), “como representação do guerreiro, o abacaxi tem valores a demonstrar. Sua aparência agressiva e agreste origina uma figuração masculina, mas ele é uma dádiva da terra, tal dádiva está associada às forças fecundantes”. Para o crítico, há duas representações no “Rondel do abacaxi”: uma feminina, vista na figura da fruta, e outra masculina. Tais presenças são confirmadas no rondel a partir da segunda



estrofe, onde a presença do sol é confirmada nas rodela de abacaxi. Como já dissemos, o sol é elemento representativo do masculino. Paz, por exemplo, define o sol como Eros.

Ora, no poema o sol é revelado ao leitor, o que significa dizer que, antes de sua revelação, era o escuro. As rodela do fruto, revelando o sol, confirmam o trecho de Paz, quando diz que “a lâmpada acesa na obscuridade da alcova” (PAZ, 1994, p. 27) é o sol a invadir o que está no oculto, no íntimo do ser. Há, ainda, os termos topázio e cristal, presentes no pões. Sabendo-se que a prata e a lua correspondente ao cristal designam o feminino, e o topázio designa o masculino, na figura do homem, o “Rondel do abacaxi”, que comporta os dois, confirma-os como elementos do erotismo. O desejo erótico se concretiza no sol revelado no poema, calor e desejo emanados do sol pelos amantes representados pela figura do topázio e do cristal.

Além do elemento masculino nos rondeis de *Sol de feira*, Luiz Bacellar empregou frutos cuja semelhança é feita com o corpo feminino. São pelo menos treze rondeis que tratam de assimilar o fruto ao corpo ou partes do corpo da mulher, alternando, às vezes, do corpo de uma mulher mais velha ao corpo de uma mulher mais jovem.

O primeiro rondel em que aparecem marcas do corpo feminino na fruta é o “Rondel do Cupuaçu”. Na segunda estrofe, o poema diz que o cupuaçu é uma “urna selvagem”, imagem que abriga a erótica revelação metafórica do corpo feminino no corpo da fruta:

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

(BACELLAR, 2008, p. 20)

Tal como no poema “Anacrêontica”, de *Frauta de barro*, o eu-lírico retoma a “urnadesândalo” (Bacellar, 2005, p. 91), quando chama o cupuaçu de “urna selvagem”, onde sabor e cheiro se misturam quando abertas, e as delícias são retiradas de dentro desta urna. Já dissemos mais de uma vez que, para a psicanálise, toda urna, cofre ou concha remete à ideia da concha de Vênus, ou seja, é representação da genitália feminina, um lugar de profundidade.

Como na primeira estrofe do poema temos nada mais que uma apresentação do que é um cupuaçu, acreditamos que é na segunda estrofe que o eu-lírico concentrou a carga erótica

do poema. A imagem do “moreno seio” e da “curva crosta” do cupuaçu são o que leva o eu-poético a uma espécie de delírio. Observemos que o eu-lírico transpõe para o cupuaçu traços do corpo feminino, detendo-se nos seios e nas curvas. Mas o que esse eu-poético deseja mesmo alcançar é o meio do fruto, abrindo-o para encontrar onde está guardado o sabor do cupuaçu: sua polpa. Ele também usa o termo “delícia”, no poema, para referir-se ainda ao sabor do fruto, transportando — para o leitor — a conotação erótica e a ideia de satisfação do elemento ativo diante da presença do elemento feminino.

Em outro poema, o eu-lírico escreve que o sabor da polpa do fruto cola ao lábio urgente. Trata-se do “Rondel do abiu”. Ei-lo transcrito abaixo:

teta amorosa  
de adolescente:  
poma doirada,  
negra semente;  
brando é teu leite  
que, adstringente,  
refresca as tardes  
da nossa gente;

tua polpa cola  
ao lábio urgente  
que oscula o bico  
duro e pungente  
do airoso fruto  
suaveardente

(BACELLAR, 2008, p. 41)

O abiu, como sabemos, é um fruto “às vezes depreciado pelo fato de as cascas conterem um leite branco e viscoso que adere aos lábios de seus apreciadores” (Ibid., p. 43), mas é deste leite viscoso que o eu-poético constrói o poema citado. Na primeira estrofe, o fruto é comparado às tetas amorosas de “adolescente”, e com sua polpa macia refresca a tarde daqueles que o comem. Ainda na primeira estrofe, é possível perceber um ar de inocência no gesto de comer um abiu, mesmo usando a palavra “teta” como primeira do poema. No entanto, a segunda estrofe revela um pouco mais do gesto de comer abiu.

A segunda estrofe reúne, ainda, um conjunto lexical curioso no que diz respeito à ação de comer abiu. Em um primeiro plano, apenas temos uma visualização da realidade de quem o come: os lábios grudam. É válido declarar que isso acontece porque o leite viscoso,

encontrado nas bordas do fruto aberto, quando em contato com os lábios, cola o lábio mandibular ao lábio maxilar.

Mas a construção dos versos seguintes provoca o imaginário quanto à sugestiva presença de um corpo feminino sendo explorado pelo eu-lírico, comprovado na construção dos versos finais do poema, que diz: “oscula o bico duro e pungente do airoso fruto suaveardente”. Ao refletirmos sobre a primeira informação dada no poema — “teta amorosa de adolescente” — e a ligarmos à segunda estrofe, em que nos aparece a construção “bico duro e pungente”, rapidamente podemos associar as duas informações, assim como notar que o abiu poetizado no texto é, na verdade, uma metáfora para os seios de uma mulher jovem, que provocam, no eu-lírico, a mesma ação que o fruto provoca: cola os lábios. Ainda mais acertado é dizer que o desejo pelos seios jovens é comprovado no último verso do poema, que elimina o espaço entre as palavras, mostrando-nos o gesto de aproximação. Nessa ausência de espaço, o eu-lírico se aproxima ainda mais de seu objeto de desejo, colando as últimas palavras do rondel.

Se, por vezes, nos parece que os dois rondeis estudados — cupuaçu e abiu — excedem um pouco aquilo que consideramos erótico, quase beirando a zona da pornografia, é preciso ressaltar que as palavras de Maingueneau, o qual afirma que é possível o erotismo ser “percebido de maneira ambivalente: às vezes como uma pornografia envergonhada, que não tem coragem de dizer seu nome, outras como aquilo em que a pornografia não conseguiria se transformar” (MAINGUENEAU, 2010, p. 31). Esse pensamento ajuda na compreensão de que o eu-lírico não abandona sua marca, sua intenção poética, deixando a carga erótica dos rondeis alcançarem suavidade, em alguns casos, e tenacidade, em outros, ao ponto de apresentarem leve conotação pornográfica, sem ferir os limites proposto pelo erotismo.

Utilizando-se de uma mulher mais madura, o eu-lírico dispõe de outro poema em que metaforiza o corpo feminino no corpo da fruta. Estamos falando do “Rondel da Jaca”, o qual nos apresenta uma mulher mais velha, uma mulher “matrona” com um corpo mais esparramado de uma “gorda sultana”:

jaca: entre as frutas  
és a matrona,  
esparramada,  
gorda sultana;  
com frouxos bagos  
flácido aroma  
dá visgo aos lábios

de quem a coma

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

(BACELLAR, 2008, p. 24)

Não podemos deixar de salientar que o eu-lírico compara a jaca a uma sultana; isto é, se existe um harém das frutas de conotação feminina em *Sol de feira*, para ele, a jaca seria a mãe de todas as outras, a fruta-mulher principal deste harém frutífero amazônico. Seu papel seria demonstrar a autoridade de seu sultão, o dono do harém ao qual ela faz parte.

Essa comparação se encontra na segunda estrofe do poema, onde o rondel nos mostra de forma mais clara a comparação entre jaca e a sultana de um harém, uma vez que, para o eu-lírico, o corpo da fruta (casca, carne, bagos) lembra o corpo das odaliscas dançando com os ventres à mostra no harém. Como já dissemos anteriormente, a dança possui verdadeira ligação com a arte da sedução. Para Bataille (1987), dançar é um “exemplo de movimento contagioso impulsionado pela natureza, semelhante à atividade sexual que também impulsiona o homem”. Noutros termos, ao dançar, a mulher provoca em seu expectador o desejo de também possuí-la; no poema, a jaca, sendo símbolo do feminino presentificado na figura da odalisca, também provoca em seu expectador os mesmos desejos de domínio sobre ela. A fruta apresenta-se atraente com seu harém, e o seu sabor é dito pelo eu-poético como “bagos de flácido aroma”.

Ao trazer o sabor da fruta associada a uma mulher, a construção se torna ainda mais curiosa, pois se o eu-lírico está saboreando as flácidas bagas da jaca, logo percebemos que ele leva o fruto à boca, tendo diante de nós a metáfora perfeita para o cunnilingus.

Voltemos, agora, um pouco para a primeira estrofe, para vermos que ela finaliza com a afirmação de que a jaca, “com frouxos bagos/flácido aroma/ dá visgo aos lábios/ de quem a coma”. Nesse caso, em particular, o eu-lírico transfere a atividade de observação que realiza quando poetiza um fruto para a experimentação do paladar. Curiosamente, também, a estrofe carrega a informação de que o aroma do fruto é responsável pela ativação do sabor, e isto porque nosso cérebro possui uma eficaz memória sinestésica, em que o cheiro faz lembrar sabores e dissabores.

Ainda nessa reflexão, essa transferência da atividade de observação para a atividade de degustação torna o papel do eu-lírico como um dominador do corpo, pois agora ele possui o fruto nas mãos. Ao trazê-lo à boca, julgamos que sentir o sabor da jaca é semelhante à experimentação do cunnilingus, ou seja, o fruto é corpo que se entrega e se contorce como resposta ao estímulo externo, provocado por essa atividade erótica impressa nas linhas desse rondel.

Acompanhando a sequência de poemas, cujo objeto é o corpo feminino no corpo das frutas, o “Rondel da pitomba” retoma o “Rondel do cupuaçu”, por meio do uso semelhante que faz metáfora da urna que guarda o fruto em uma crosta. Neste rondel, temos também um crepúsculo para representar o fim de um ciclo:

dentro da crosta  
da casca – pálida  
igual à pérola  
dentro da ostra –  
com fosco brilho difunde cálida  
o ácido âmbar  
de opala flácida

do pardo escrínio  
desliza trêmula  
trêmula e oca  
qual uma estrela  
para o crepúsculo  
do céu da boca

(BACELLAR, 2008, p. 27)

Em princípio, o eu-lírico afirma que a pitomba é como uma pérola guardada em sua ostra, que, no caso da fruta, é sua casca. Busquemos, a partir dessa comparação, a força poética desse rondel, pois ela está relacionada ao tempo que uma ostra leva para produzir uma pérola. Em média, a ostra produz uma pérola em três anos, a partir de um parasita invasor. O formato esférico da pérola é semelhante ao formato da pitomba.

Já uma pitombeira, por sua vez, leva de 5 a 10 anos para produzir frutos. Nesse ponto, tomamos a pitomba como algo mais precioso do que a pérola, se compararmos o tempo de produção de ambas.

A segunda estrofe constrói uma imagem protetora para a nossa pérola-fruta. Agora, não mais pérola e, sim, estrela, guardada por sua casca, sendo esta um “pardo escrínio” de

acordo com o poema. Percebemos que existem, no poema, três tons de cores muito parecidas: pérola, âmbar e pardo. Outra observação é a de que elas aparecem em uma sequência crescente de tons: pérola é o mais neutro deles, âmbar é um tom mais avermelhado e finalmente a cor parda, que é um tom mais forte que as outras duas.

Abandonando o primeiro desses tons, temos que os tons de pardo e âmbar atribuídos à pitomba e à sua casca produzem, por analogia, assimilação com a cor do órgão sexual feminino, cuja confirmação é vista a partir da observação do termo “escrínio pardo” no poema.

O jogo de palavras escolhido pelo eu-poético ajuda-nos a perceber como o ato de degustação do fruto remete ao apelo sexual velado, que é o próprio erotismo em ação no poema. Em outras palavras, toda a ação no poema contribui para a definição de que a pitomba representa o clitóris excitado na relação sexual. Para tanto, é só observar que a segunda estrofe do poema, por duas vezes, acusa um corpo trêmulo que, conforme vimos na fórmula do orgasmo de Wilhelm Reich, é resultado da carga x descarga bioelétrica que o corpo libera durante o orgasmo, simbolizando que a atividade sexual foi finalizada com êxtase. Ou seja, estamos, novamente, diante da pequena morte de que falam os franceses.

A imagem é completada pela afirmação de que o sabor do fruto é como uma estrela que espouca na boca. Finalmente o poema se fecha e sabemos que a sugestão erótica é a de que o eu-lírico satisfaz seu desejo, tendo possuído o elemento representativo do feminino, que é a pitomba alcançada dentro de sua urna protetora.

Julgamos, pois, a metáfora com o corpo descrita no “Rondel da pitomba” como um corpo feminino, e ainda temos outro fruto arredondado que também traz a figura corpórea do feminino para o poema. Estamos falando do “Rondel da sorva”, no qual podemos observar a exaltação do corpo feminino durante a copulação. Ei-lo:

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

o mesmo quando  
leitosos, brandos  
dás a qualquer

teus beijos verdes  
nunca te perdes  
fruta-mulher

(BACELLAR, 2008, p. 28)

Observamos que, dessa vez, o rondel assimila o fruto a outro fruto, a uva, uma vez que — assim como esta — os frutos da sorveira também nascem em cachos e são redondos como as uvas. O eu-lírico constrói o poema afirmando que a sorva possui uma “doçura oca” que “macio espouca” “no céu da boca”, e por meio dessas imagens ele vai mostrando as semelhanças entre a pitomba e a sorva. Ambas as frutas são jogadas para o mesmo ponto dentro da boca, o palato, ou, como é mais conhecido, o céu da boca, região interna da boca onde é possível reconhecer os sabores.

Sabendo disso, as palavras do poema nos levam a pensá-lo como um elemento de degustação do eu-lírico. No rondel anterior, dissemos que uma experiência oral está acontecendo dentro dele; nesse rondel, por outro lado, temos uma experiência oral também. Só que, diferente do rondel da pitomba, onde encontramos traços do cunnilingus, o rondel da sorva traz outra experimentação oral.

Vejamos a segunda estrofe, onde o eu-lírico associa o sabor da fruta à doçura e de gosto leitoso. Trazemos, nessa afirmação, a informação de que dentro do fruto se encontram leite e mel, e tomando-os, como representantes de sabor, teremos, então, os dois alimentos primeiros do ser humano: leite e mel. Isso que dizer que, além de fruto, a sorva é alimento que sustenta e dá saúde àqueles que a comem.

Nesse caso, em particular, a pitomba e a sorva carregam consigo, para o eu-lírico, a conotação alimentícia. Olhando para essa afirmação, é possível perceber que os dois frutos podem ser associados à imagem da mulher porque é a mulher que assume a posição de provedora do primeiro alimento de sua cria, em dois momentos da vida deste. O primeiro momento, diríamos que acontece quando, através de seu corpo, durante a gestação, ela carrega e nutre seu filho; e o segundo momento acontece depois, quando a criança nasce e precisa ser amamentada até que seja capaz de fazer, sozinha, a sua refeição.

Em sua obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), Freud afirma que os lábios são considerados zona erógena primária, observando ainda que alimentar-se nos seios da mãe era, para a criança, saciar a sua fome. Segundo o psicanalista:

Diríamos que os lábios da criança comportaram-se como uma *zona erógena*, e a estimulação pelo fluxo cálido de leite foi sem dúvida a origem da sensação prazerosa. A princípio, a satisfação da zona erógena deve ter-se associado com a necessidade de alimento. A atividade sexual apoia-se primeiramente numa das funções que servem à preservação da vida, e só depois torna-se independente delas. Quem já viu uma criança saciada recuar do peito e cair no sono, com as faces coradas e um sorriso beatífico, há de dizer a si mesmo que essa imagem persiste também como norma da expressão da satisfação sexual em épocas posteriores da vida. A necessidade de repetir a satisfação sexual dissocia-se então da necessidade de absorção de alimento - uma separação que se torna inevitável quando aparecem os dentes e o alimento já não é exclusivamente ingerido por sucção, mas é também mastigado. A criança não se serve de um objeto externo para sugar, mas prefere uma parte de sua própria pele, porque isso lhe é mais cômodo, porque a torna independente do mundo externo, que ela ainda não consegue dominar, e porque desse modo ela se proporciona como que uma segunda zona erógena, se bem que de nível inferior. A inferioridade dessa segunda região a levará, mais tarde, a buscar em outra pessoa a parte correspondente, os lábios (FREUD, 1905, p. 111).

Partindo desse conceito de Freud, podemos determinar que, no rondel, suas duas estrofes acenam para a sorva como elemento puramente feminino, onde encontraremos duas mulheres diferentes e em épocas diferentes da vida de um ser-humano. A primeira mulher é detentora do leite e do mel, ou seja, aquela que sustenta a cria; enquanto que na segunda estrofe do “Rondel da sorva”, a fruta-mulher distribui beijos de afeição a todos aqueles que a consome.

Logo, não seria excessivo afirmar que temos, num único poema, as duas fases da vida do ser-humano: na primeira, ele consome os alimentos primordiais da vida, enquanto que na segunda, o fruto, agora transformado em mulher-amante, beija-lhe os lábios, fazendo-o retornar ao que corresponde àquilo que lhe satisfaz. Noutros termos, os lábios que saboreiam o fruto são os mesmos que outrora saboreavam o leite materno. Nesse caso, em especial, toda a sorva é mulher, aquela que alimenta, cuida e guarda os beijos àqueles que a respeitam como tal.

Podemos declarar que esses mesmos elementos, leite e mel, são repetidos no “Rondel do sapoti”:

pardo mamilo  
de cunhantã  
que aromatizas  
o ar da manhã  
tua rósea polpa  
destila mel



poma leitosa  
doce farnel;

tuas duras folhas  
verdes espelhos  
bisando o sol  
a passarada  
te faz varanda  
para arrebol

(BACELLAR, 2002, p. 40)

Nesse rondel, voltamos à ideia de um corpo de mulher mais jovem novamente. O corpo apresentado como sapoti é o da cunhantã, que ainda tem os mamilos róseos com sabor de mel, sabor natural que, associado ao leite, compõe riqueza e imortalidade.

Bataille fala a respeito do corpo em mutação, processo de amadurecimento para a vida sexual ativa, afirmando que, “no plano do erotismo, as modificações do próprio corpo, que respondem aos movimentos vivos que nos sublevam interiormente, estão elas próprias ligadas aos aspectos sedutores e surpreendentes dos corpos sexuados” (BATAILLE, 1987, p. 24). Esse corpo feminino resguarda o belo e estimula visualmente a teoria erótica, pois “na juventude nos atrai a beleza corporal e ama-se apenas um corpo, uma forma bela” (PAZ, 1994, p. 44).

Observemos também que o período em que o sapoti do rondel aromatiza o ambiente é o período matutino. Este amanhecer significa, na psicanálise, a primeira idade do homem — a infância. Assim sendo, mais uma vez, podemos asseverar que os elementos do próprio poema confirmam nossa afirmação de que o corpo erotizado no poema é o da menina, o da cunhatã. O visual, aliás, é fortemente explorado buscando dar a impressão de que o nosso eu-lírico se delicia em observar o fruto, comê-lo e trazer de sua memória lembranças do corpo feminino em suas mãos, sob seus cuidados e domínios.

Percebemos, por outro lado, que na construção de *Sol de feira* há um eu-lírico que imprime no corpo da fruta o corpo que ativa o desejo de querer tocar e experimentar os sabores transferidos do fruto para o corpo. No “Rondel do limão” (p. 32), por exemplo, é possível perceber novamente esse processo de observação do corpo quando nos damos conta de que a fruta está sobre a mesa. O eu-lírico explora, assim, as possibilidades poéticas da cor, do cheiro e do sabor do limão, convidando o leitor a degustar o fruto, o qual, na mesa dos caboclos, é apreciado na companhia do sal. Mostramos, a seguir, que na primeira estrofe o eu-poético apenas comenta as características da cor e da forma do limão:

chega o limão  
ácido e raro  
seivoso e claro  
como o verão  
o Poeta di-lo  
cúpido e ardente  
túmido e olente  
verde mamilo

(BACELLAR, 2008, p. 32)

Como podemos perceber, na estrofe acima, o rondel resgata, também, *Os Lusíadas*, de Camões, referenciando-o no poema por meio do trecho “o Poeta di-lo”, bem como da afirmação sobre o mamilo como “túmido e olente”, visto neste trecho do poema do poeta português, presente nas estrofes 57 e 58 do Canto IX:

Mil árvores estão ao céu subindo,  
Com pomos odoríferos e belos;  
A laranjeira tem no fruto lindo  
A cor que tinha Dafne nos cabelos.  
Encosta-se no chão, que está caindo,  
A cidreira cos pesos amarelos;  
Os fermosos limões ali cheirando,  
Estão virgíneas tetas imitando.

(CAMÕES, 2008, p. 132)

O diálogo entre Bacellar e Camões, no “Rondel do limão”, se dá porque ambos usam a imagem do limão para defini-lo como as tetas de mulher. Ao sugerir que o limão fora cantado pelo Poeta, o autor de *Sol de feira* nos traz duas culturas: primeiro, a portuguesa, ao falar de Camões; e segundo, a grega, pois Camões nos leva de volta ao universo grego. Também no trecho de Camões vemos o significado do fruto como a presentificação de um corpo feminino, erotizado na figura de um limão que, no rondel, prepara o espaço onde será cumprida a manifestação erótica. Vejamos a segunda estrofe:

na toalha branca  
de mesa parca  
seu brando grumo  
empresta ao sal  
fino o cristal  
do fresco sumo

(BACELLAR, 2008, p. 32)

A toalha branca por sobre a mesa remete-nos à ação de que há um elemento puro aguardando convite ao primeiro ato erótico do corpo-metáfora que o limão representa. E, novamente, temos a figura do sal, o mesmo do “Rondel do caju”, cumprindo a mesma função de transformar o sabor cítrico em algo suportável ao paladar. O sal é, portanto, responsável pelo sabor que o limão possuirá quando consumido; e o limão é, para o eu-lírico, verde mamilo em excitação erótica diante de seus olhos observadores.

A mesa arrumada, por sua vez, para o corte no limão e apreciação do mesmo, carrega consigo a configuração de um sacrifício, partindo de um erotismo que vai do profano ao sagrado. Bataille, a esse respeito, afirma que o “parceiro feminino do erotismo no sacrifício aparecia como vítima, o masculino como sacrificador, um e outro, durante a consumação, se perdendo na continuidade estabelecida por um ato inicial de destruição” (BATAILLE, 1987, p. 17). Dessa forma, o limão, ao se tornar a imagem do feminino, é aquele que será sacrificado.

Seguindo ainda os poemas de manifestação erótica por associação com o corpo feminino, temos o “Rondel da goiaba”:

Teu verde fruto  
Entre a folhagem  
Se denuncia  
Pelo perfume  
O doce sumo  
De tua polpa  
Lembra a saliva  
De uma cabocla;

Se o vento passa  
Pela folhagem  
Que é da tua cor  
Se perfumando  
Vai murmurando  
Canções de amor

(BACELLAR, 2008, p. 37)

A primeira estrofe do poema constrói um jogo sinestésico que se configura numa mistura de três sentidos humanos: a visão (quando o eu-lírico discorre sobre a cor do fruto e das folhagens), o olfato (ao dizer que a goiaba se denuncia pelo perfume) e o paladar (quando

se refere ao doce sumo da polpa da fruta). Esses três sentidos nos dão três ações diferentes e também complementares no texto.

A primeira ação é a da observação feita através da visão. No poema, o eu-lírico determina a cor da goiaba como semelhante às folhagens da natureza, fazendo-nos compreender que o fruto é um elemento natural e pertence ao natural. Observar o fruto é a primeira ativação de desejo por ele que encontramos nas linhas do poema. A segunda ação, por sua vez, corresponde ao sentir o cheiro da fruta se espalhando no ambiente ao qual pertence. Essa afirmação não pode ser refutada por ninguém, visto que, de fato, a goiaba exala seu perfume quando aberta para consumo. Já a terceira ação é sentir o gosto do fruto, e aí somos levados — como leitores — a compartilhar, por meio de nossas lembranças, essa experiência de saborear o doce gosto da goiaba. No entanto, é necessário dominar bem essas três ações continentais no poema.

Ainda na esteira dessas ações, em determinado momento, o eu-lírico afirma que o sabor da goiaba lembra a saliva de uma cabocla, o que faz do rondel uma metáfora dos beijos que ele distribuiu a uma mulher real. E quem testemunha esse trocar de beijos é o vento que, para o eu-lírico, tendo a goiaba em mãos, é como uma canção de amor murmurada na intimidade dos amantes. Nesse ponto, em que o eu-lírico resgata a imagem da cabocla, afirmando que “o doce sumo/ de tua polpa/ lembra a saliva/ de uma cabocla”, é-nos trazida a memória de um beijo de mulher com gosto de sua terra.

A cabocla aí retratada é composta pela sinestesia impressa nos versos, um misto de cheiro, cor e sabor que fazem retornar ao corpo da mulher a pele morena como identidade da terra, um sentido de pertença ao lugar que vive. Retomemos, aqui, Paz quando, no capítulo sobre “Eros e Psiquê”, nos fala sobre o amor em relação ao erotismo, afirmando que “o amor é escolha; o erotismo aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira” (PAZ, 1994, p. 34).

Expressando esse pensamento por meio de outras palavras, o erotismo de que fala Paz é, no “Rondel da goiaba”, esse invisível dividido nos sabores e cheiros da fruta, um corpo de cabocla, lembrado num beijo igualado ao sumo da goiaba no rondel. Esse corpo de mulher, representado de forma sinestésica, também está presentificado no “Rondel do jenipapo”, que personifica uma matrona que outrora amamentou os índios e deu-lhes a cor da pele.

Resgatamos, também no poema, a afirmação de que os índios usam igualmente a tinta do jenipapo para pintar o corpo em seus rituais. Eis o poema escrito abaixo:

qual mama fria  
de bugra avó  
da galharia  
tu pendes só,  
se não tens leite  
tens vigor  
do rio velho  
feito licor

dás a cor nobre  
à pele cobre  
do índio baré,  
só no sopapo  
tu jenipapo  
deixas o pé

(BACELLAR, 2008, p. 38)

Conforme podemos constatar, o fruto é assimilado às mamas de uma velha índia, e o eu-lírico afirma que o jenipapo, quando na árvore, é essas tetas que, na figura humana, é — novamente — a primeira via de alimentação do ser humano. Os últimos poemas aqui analisados sempre têm se convertido na apresentação do seio feminino. Este, de fato, é uma zona erógena ativada por outra zona erógena, de modo que repetir esse elemento constantemente, e principalmente ligando-o ao corpo feminino, é proposital para que entendamos que *Sol de feira* é de fato um único poema.

Respeitante a esse ponto, como já mencionamos anteriormente, o próprio autor nos diz isso em uma nota introdutória de seu livro. Reproduzo, aqui, o trecho em que Bacellar afirma isso: “o refrão de um ou dois versos do rondel tradicional só aparece em alguns destes rondéis, mas sua ausência nos outros é compensada pela repetição de certas imagens ou expressões em todo o decorrer do poema, tornando-o assim, um longo rondel de 700 versos” (BACELLAR, 1973, s/p). Noutros termos, ter os seios como alvos dos lábios do eu-lírico, retratado na figura de frutas do glossário amazônico, nos faz perceber que *Sol de feira* é — de fato — um único poema, dividido cuidadosamente em cinquenta rondeis.

Voltemos, para finalizar este capítulo, aos seios no corpo da furta, o qual se justifica, novamente, pela afirmação de que representa o condutor do primeiro alimento dos mamíferos. Para Alberoni, os seios constituem parte das “zonas erógenas enfocadas pela óptica

masculina: os seios, as nádegas, o púbis” (ALBERONI, 1986, p. 7), e isso porque o autor defende que os homens são mais visuais, enquanto que as mulheres possuem a pele como “a zona erógena feminina por excelência” (Ibid., p. 7). Colocando esse pensamento em outras palavras, a fruta desejada é o corpo feminino, representado como um jenipapo. E mais: há naquele que o observa o desejo de possuir a mulher que a fruta representa. Enquanto as mamas possuem leite, o jenipapo possui nutrientes necessários para dar vigor e cor àqueles que o consomem, transformando-se, para o eu-lírico, em velhos rios fortes.

Deste modo, o estudo dos poemas de *Sol de feira*, feito neste segundo capítulo, propõe uma visualização da obra como um catálogo de frutos amazônicos presente no livro de Luiz Bacellar, cujo tema mais recorrente é o erotismo, reconhecido em diversas imagens e leituras, mas muito mais relevante e revelador no corpo, que é a principal metaforização nas frutas-poemas.

Tendo explorado, pois, o erotismo nos poemas de *Sol de feira*, resta-nos seguir para a próxima obra do autor, cuidando para comprovar como o tema evolui no decorrer de sua produção. Nosso próximo capítulo tratará do livro-sonata de Bacellar, intitulado *Quatuor – sonata em si bemol para quartetos de sopro*, edição sexta, de 2006.

## CAPÍTULO 3 – *QUATUOR*: A VITÓRIA DE UM TÂNATOS?

### 3.1 Sobre o livro

*Quatuor* (2006), o terceiro livro produzido por Luiz Bacellar, teve sua primeira edição em 1963, junto com *Frauta de barro*, na obra intitulada *Quatro Movimentos*. Depois, em 1975, o livro teve sua 2ª edição. Desta vez, *Frauta de barro* é retirado do projeto original e o livro é republicado com o nome de *Quatro Movimentos*: uma sonata em Si bemol para instrumento de sopro, com reedições nos anos de 1977, 1992 e 1998.

É somente no ano de 2006 que o autor acrescenta à sua 6ª edição o termo “menor” ao nome do livro, e a publicação vai às livrarias com um novo título. Agora, a obra se chama *Quatuor*: sonata em Si bemol menor para quarteto de sopros. Esta é a edição que trabalharemos aqui, a qual, além dos poemas divididos em quatro partes, conta com três ensaios postos em um espaço intitulado “Fortuna Crítica”, onde colheremos, vez ou outra, observações relevantes para a análise da obra. Antes de analisar a obra, gostaria de apresentá-la, conforme fiz para os demais capítulos.

Segundo o poeta Alencar e Silva, no ensaio intitulado “Luiz Bacellar: um artífice auxiliar da criação”<sup>6</sup>, a edição de 1975, portanto 2ª edição, recebeu um cuidado especial do Maestro Nivaldo Santiago, pois este se dispôs a executar o projeto de criar partituras para os sonetos de *Quatro Movimentos*, transformando-o em um poema-musical.

Bacellar, por sua vez, pôs o termo sonata na obra e, seguindo a proposta de escrever algo que se assemelhe ao estilo musical, dividiu o livro em quatro partes, ou melhor, em quatro cartas. Cada carta corresponde a um movimento do estilo musical escolhido. Assim sendo, teremos: a Carta Sazonal, correspondente ao Allegro (BACELLAR, 2006, p. 9), a Carta Pastoral, correspondendo ao Andante (Ibid., p. 11), a Carta Lunar, para o Adágio e, por último, a Carta Náutica, que corresponde ao Largo<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> In: *Quatuor*, 2006, p. 35.

<sup>7</sup> Roy Bennet destaca que a sonata é “uma peça para ser tocada”. Segundo ele, a sonata barroca se divide em duas “a sonata câmara (de câmara), destinada a pequenas salas e a sonata chiesa (de Igreja) na qual os instrumentos contínuos provavelmente eram o órgão e, talvez, o fagote. Os dois tipos normalmente consistiam em quatro movimentos, quase sempre na mesma tonalidade, mas com andamentos contrastantes (lento: rápido: lento: rápido)” (BENNET, 1986, p. 41-42). No caso do *Quatuor*, é provável que Bacellar tenha escolhido o estilo musical apenas por questões estéticas, e não exatamente para a composição de uma música clássica. Mesmo assim, ele distribui as cartas nos quatro movimentos de uma sonata.

Outra observação a ser feita referente ao *Quatuor* é a de que Bacellar escolheu chamar de Carta cada parte do poema. Vejamos então, como se dá a escritura dessas cartas, começando por uma breve apresentação de cada uma delas.

Partindo da Carta Sazonal, a primeira observação a ser feita é a de que a carta se refere à primeira estação do ano no hemisfério norte, a primavera. Os elementos escolhidos para serem poetizados nesta parte do poema são sazonais a esta estação e a preocupação do poeta é trazer — para seu leitor — fatos de um episódio histórico da humanidade. Esse episódio histórico a respeito do qual estou a falar, e está contado no *Quatuor*, corresponde aos acontecimentos de 06 e 08 de agosto de 1945. Ou seja, estamos falando dos bombardeios realizados pelos Estados Unidos sobre as cidades japonesas de Hiroxima e Nagasaki, e que marcaram o fim da Segunda Guerra Mundial e início da Guerra Fria.

Essa referência histórica é mais bem percebida na segunda carta do livro, a Carta Pastoral. Para mostrar a chegada da Carta Pastoral, que corresponde ao verão e ao movimento Andante, o eu-lírico diz que os elementos primaveris estão nos preparando para a próxima estação, nas palavras dele: “tudo o verão proclama: a tarde limpa, esmaltada de claro, pela garimpa do morro verde a cabra lenta vai” (BACELLAR, 2006, p. 10). A Carta Pastoral está dividida em treze partes, todas elas se relacionando com um horário do dia. Nesta segunda carta o poeta constrói ainda uma intertextualidade com o poema “A rosa de Hiroxima”, criado por Vinícius de Moraes, em 1954, e isto se dá porque o eu-lírico usa a mesma metáfora usada pelo autor do poema: “a bomba atômica é uma rosa”.

Na primeira parte da segunda carta, o eu-lírico ainda apresenta-nos o cenário que espera, sem saber, a chegada da bomba em território japonês. É o cenário do dia que desperta e se modifica com a presença da “rosa de sal” (BACELLAR, 2006, p. 12), e isto porque, segundo dados históricos, a bomba atômica encontrou suas vítimas às 8h15 da manhã.

No poema, aliás, o dia amanhece abandonando a madrugada, silenciosamente acordando e, de repente, o silêncio se confunde com as vozes que proclamam a chegada do inevitável. No entanto, somente na terceira estrofe desta carta-poema é que o leitor começa a perceber o tom sombrio que se apossa da poesia e se fixa a ela até que a segunda Carta se conclua. Em princípio, temos o evento da explosão como um apocalipse, tal como proclamado no livro bíblico de João e, então, na terceira parte do livro, a Carta Lunar, traz a figura da Morte, como aquela que veio para finalizar o dia.



Na Carta Lunar, a noite alcança os corpos que restaram após os eventos do dia, recolhendo aqueles que ela levará consigo. O tom do poema é sombrio, pesado e fúnebre. Voltando à ideia das estações, o outono parece se adequar a esta parte do poema, onde a noite é usada como metáfora para esse momento. Não se pode afirmar que anoiteceu de maneira temporal no dia que se passou; todavia, poeticamente, os homens que foram consumidos pelo raio da explosão anoiteceram. Foram abandonados pela luz.

Neste ponto, em particular, o eu-lírico transforma a Morte em companheira de suas horas finais. Ele sofreu as consequências do impacto da explosão e, embora ainda não tenha morrido, ele está moribundo, decidindo se acompanha o Anjo da Morte ou se deixa a decisão para ele. O eu-lírico se coloca, pois, como um espectador de sua própria situação.

Já na terceira parte do livro, temos uma carta pequena, composta por quatro partes apenas, todas elas como um espetáculo funéreo que nela se inicia e termina na última carta do poema, a Carta Náutica. Esta Carta Náutica é, por sua vez, o quarto movimento — o Largo — e provavelmente carrega consigo a ideia do inverno. A última carta está subdividida em doze partes, e é possível que ela tenha relação com a ideia grega de que existem quatro rios que as almas precisam navegar antes de alcançar seus destinos na vida eterna.

É cabível afirmar que a carta Náutica recebe esse nome em referência à viagem que os homens são levados a fazer após a morte, em busca de seu destino na vida eterna. Na carta anterior, como vimos, ficamos cientes de que a Morte ceifa a vida dos homens; já nesta, observamos o destino reservado a eles.

Nos capítulos anteriores, trouxemos a afirmação de Bataille de que o erotismo é uma presença real até na hora da morte. Ora, as quatro cartas do livro *Quatuor* parecem-nos confirmar esta afirmação, pois, ao lê-las, debruçamo-nos no episódio lastimável da explosão da bomba atômica e, logo em seguida, surge a figura que se opõe a Eros. Esta figura é Tânatos. Nesses dois seres mitológicos concentraremos nossa investigação quanto à presença do erotismo na quarta obra de Luiz Bacellar.

Outras propostas de interpretação ficam dispostas nas linhas de cada um dos críticos da obra de Bacellar. No entanto, a partir de agora, na segunda parte deste capítulo, trabalharemos as presenças de Eros e de Tânatos como elementos que comprovam que dentro do *Quatuor* há uma pulsão erótica peculiar, embora sutil e ao mesmo tempo devastadora. O eu-lírico é consumido por eles e, agora, cabe-nos mostrar aqui como o poeta assume o risco e manifesta essa parceria entre esses dois personagens principais.

### 3.2 Eros x Tântatos: amor e morte nos poemas de *Quatuor*

Já sabemos que o terceiro livro de Bacellar foi dividido em quatro partes como objetivo de fazê-lo se assemelhar aos movimentos de uma sonata; no entanto, é preciso observar mais algumas particularidades dessa divisão, sem nos prender apenas a essa ideia.

Duas outras coisas merecem atenção também. A primeira é a escolha do mar como espaço poético da obra, e a segunda é a presença dos elementos ligados às estações do ano. Sobre esse primeiro ponto, podemos afirmar que é perceptível, no livro, que o espaço poético escolhido para a criação dos poemas é próximo ao mar, uma vez que encontramos, nos poemas, diversas referências às coisas do mar.

Não é a primeira vez que trazemos a imagem do mar como espaço poético recorrente na poesia bacellariana, pois já o vimos nos poemas de *Frauta de barro*, em especial na seção de poemas “Dois Escorços”, assim como em alguns poemas de *Sol de feira*, na abordagem que fizemos a respeito do “Rondel do caju”. Entretanto, o mar, dessa vez, aparece como confirmação de que os poemas estão ligados aos episódios que marcaram o fim da Segunda Guerra. E isso ocorre porque, sabendo que as cidades de Hiroxima e Nagasaki eram bases militares por causa de suas localidades serem às margens do mar, eram, portanto, uma área de fácil fuga, no caso de necessário.

Respeitante à segunda observação, é preciso perceber que, além da presença do mar, a relação dos poemas de *Quatuor* com as quatro estações do ano confirma que o poeta está distante, em sua poesia, de sua terra natal, tendo em vista que no Amazonas o clima apresenta apenas duas estações: a de seca e a de chuva.

Outra observação a ser feita concernente à divisão em quatro para o poema é a ideia de que um dia também pode ser dividido em quatro partes: madrugada, manhã, tarde e noite. Se tomarmos a ideia de que essas quatro partes do dia podem fazer referência às idades que um ser humano alcança em sua vida, teremos que a primeira parte do *Quatuor*, a Carta Sazonal, apresenta o despertar de um dia “a luz resvala na amplidão sonora” (BACELLAR, 2006, p. 10). Daí resulta ser possível afirmar que a representação da madrugada no poema bacellariano é o nascimento do homem.

Não há dúvidas, portanto, quanto à ideia de que no ser humano pulsam os instintos de vida e morte, sendo nesse contexto que encontraremos as manifestações da sexualidade, opondo Eros a Tântatos, nos poemas da obra. O homem, sabendo de sua mortalidade, vive em prol da reinvenção de si, a fim de retardar a chegada da morte. Essa reinvenção acontece nas

várias formas de amor e, segundo Jozef (1986, p. 288), “em sua ambiguidade, o amor associa-se aos instintos de vida e morte – polos opostos e complementares”. Destarte, Eros e Tânatos também estão presentes no corpo do eu-lírico bacellariano, conforme veremos nesta análise.

Sobre essas duas personagens da mitologia grega, trazemos as observações de Junito Souza Brandão, a respeito do surgimento de ambas. Segundo o mitólogo, Eros é o amor personificado, pois “em grego ε’ρως (éros), do v. ε’ρασθαι (érasthai) ‘desejar ardentemente’, significa com exatidão ‘o desejo dos sentidos’. Em indo-europeu tem-se o elemento (*e*)rem ‘comprazer-se, deleitar-se’; em sânscrito *ramatē* é ‘ter prazer em estar num lugar’” (BRANDÃO, 1987, p. 209). Prossegue ainda o mitólogo:

Tânatos, em grego Θάνατο (Thánatos), tem como raiz o indo-europeu *dhuen*, “dissipar-se, extinguir-se”. O sentido de “morrer”, ao que parece, é uma inovação do grego. O *morrer*, no caso, significa *ocultar-se*, ser como sombra, uma vez que na Grécia o morto tornava-se *eídolon*, um como que retrato em sombras, um “corpo insubstancial”. Tânatos, que tinha coração de ferro e entranhas de bronze, é o gênio masculino alado que personifica a Morte (BRANDÃO, 1986, p. 225-226).

Ambos os seres mitológicos, pois, estão presentes na vida do homem comum, o homem mortal. Enquanto Eros é a pulsão de vida, Tânatos é a pulsão de morte, e os dois circundam todos os seres mortais. A presença de Tânatos fica mais evidente ainda nas segundas e terceiras parte do *Quatuor*, de modo que seremos instados a traçar um caminho de análise indo da primeira à última carta, com vistas a mostrar as conexões existentes entre elas.

Na primeira parte — Carta Sazonal ou Allegro — somos apresentados às coisas que acontecem fora do eu-lírico, e ele nos mostra um amanhecer alegre. Subdividida em quatro partes, os poemas da primeira carta evocam elementos que compõe o erótico do texto, nela se encontrando a presença do Eros, enquanto o amanhecer de um dia é assistido.

A Primavera é, portanto, a personagem que vai derramando nos espaços abertos uma natureza viva e colorida, cujo trabalho deve se apressar, pois a presença da deusa da natureza, na forma da ninfa Flora (mitologia romana), é eminente. O eu-lírico nos conta esse início assim:

Eis que, da Primavera, o olente passo  
já se ouve sobre o manto que a campina  
despe; o olmo elegante a fronde inclina  
à brisa recebendo em verde abraço.

Se entrechoca na fonte o cristal baço  
do gelo liquescente; a peregrina  
canção da cotovia matutina  
se dilui pelo ar de eflúvios lasso.  
Antes que Flora o matizado cetro  
deponha e se emudeça o brando plectro  
que entoia à páfia déa hinos e preces,  
numa orgia de cores – infinita! –  
tudo em torno do amor vibra e palpita,  
só tu, meu coração, não reverdeces...

(BACELLAR, 2006, p. 10)

Outra observação a respeito do momento do dia em que o poema é apresentado é a presença da cotovia, um pássaro que canta ao amanhecer. Na obra mais famosa de William Shakespeare, a cotovia aparece como um sinal para que os amantes se separem, pois já é dia novamente.

Na cena V, Julieta e Romeu se encontram durante a noite toda e, ao ouvir o som do pássaro, a jovem diz a seu amado: “mas já quer ir? Ainda não é dia. Foi só o rouxinol, não cotovia” (SHAKESPEARE, 2011, p. 86). A esse gesto Romeu lhe responde: “foi o arauto do dia, a cotovia, E não o rouxinol. Veja os clarões Que já rendaram as nuvens no leste” (Ibid., p. 86). O pássaro é o sinal de que o dia está chegando e que serão, então, descobertos na câmara da moça, ou melhor, na janela da câmara.

Observemos que no décimo terceiro verso, o eu-lírico afirma que tudo está sendo realizado em torno do amor. Trazer a cotovia, pois, como representação para o amanhecer, faz-nos lembrar da obra *Romeu e Julieta*, o que nos leva a refletir o seguinte: se na tragédia shakespeariana os amantes estavam a se encontrar na noite que termina com o canto do pássaro, logo há uma noite que está acabando também no poema, mas esta revela o amor associado aos cuidados da natureza.

Somente no último verso percebemos que o eu-lírico não está preparado para receber o amor, seu coração *não reverdece*, revelando que fora dele tudo acontece, mas em seu interior não há a mesma paz e tranquilidade que a natureza aparenta.

O segundo soneto da primeira parte continua construindo um quadro do amanhecer. Desta vez, o eu-lírico nos mostra que o poema carrega consigo elementos que estão preparando a chegada do Verão. Ei-lo:

II. No livre azul o sossegado vento  
lívido sonha linhas de escultura  
que moldará nas nuvens no momento  
de apascenta-las pela tarde pura.  
Num arrepio de pressentimento  
o ruflo de asa risca na brancura,  
o sol arranca brilhos do cimento  
do muro novo, a folha cai. Madura.  
Tudo o verão proclama: a tarde limpa,  
esmaltada de claro; pela grimpa  
do morro verde a cabra lenta vai...  
A luz resvala na amplidão sonora.  
Por que senti roçar-me a face agora  
um beijo, um frêmito, um suspiro, um ai?

(BACELLAR, 2006, p. 10)

Como podemos verificar, no segundo poema, a natureza ainda se organiza em torno do eu-lírico, pois existe uma preparação para tudo o que vai acontecer. O céu é uma imagem forte, pois, segundo o eu-lírico, ele é de um azul livre, onde o vento apascenta as nuvens como as ovelhas de um rebanho. O verão, por sua vez, é evocado pelo poema e o eu-lírico se prende a duas sensações.

A primeira sensação é um “pressentimento”, presente na quinta linha do poema. Segundo os dicionários da língua portuguesa, um pressentimento é uma suspeita de um presságio, e pressentir é prever uma situação que acontecerá no futuro. No caso do poema, em particular, nosso eu-lírico vem preparando o leitor para o que ainda há de vir. Se observarmos ainda mais de perto o poema, veremos que tudo parece chamar algo feliz, mas o eu lírico não se sente à vontade onde está.

A outra sensação está nos dois últimos versos do poema, onde o eu-lírico sente um beijo em sua face. A julgar pelo que conhecemos na literatura, a figura do beijo carrega diversos significados, mas vamos ficar aqui com dois deles. O primeiro é que um beijo pode ser um sinal de que se ama, pois ele é resposta do corpo ao que entendemos como paixão. Percebamos que o eu-lírico, além do beijo, sente um frêmito, um suspiro e um ai, que são respostas do corpo para um estímulo tátil. Sons e sentidos, pois, guiam o eu-lírico para a felicidade que o espera. No entanto, antes desse beijo, ele teve um pressentimento. Trazendo de volta essa situação podemos partir para a segunda significação que temos para o beijo.

E se o beijo que ele recebe tratar-se, na verdade, do beijo da morte? Ressaltamos que essa significação não é uma possibilidade descartável. Augusto dos Anjos, por exemplo, no

poema “Versos Íntimos”, percebe o beijo como prenúncio de uma traição, decorrendo daí a sua famosa recomendação no poema, a saber, que ao ser beijado, sua resposta dever ser; “Escarra nessa boca que te beija!” (1998).

Em princípio, parece-nos uma recomendação cruel do poeta; mas se analisarmos bem, um beijou prenunciou uma morte histórica: o beijo foi símbolo da traição de Judas. Após beijar Cristo, Judas ajudou na condenação de seu mestre<sup>8</sup>. Por tanto, quando o poeta recomenda uma reação negativa a um beijo, o fato resgata, em seu bojo, a traição histórica de Judas. O eu-lírico do poema de Bacellar pressentia que algo viria, de modo que o beijo que ele sente, ao invés de alegrá-lo, trouxe-lhe a dúvida do que realmente estava sentindo.

A primeira parte segue com o terceiro poema, momento em que o eu-lírico constrói a imagem da fecundação da Terra. Uma chuva vem a galope, rompendo a calma estabelecida pela natureza, enquanto executava seu trabalho de maneira ordenada. A figura utilizada pelo eu-lírico é a de um cavalo que traz o sêmen fecundante da Terra preparada, e a natureza se encarregou de deixar o terreno à espera dessa fecundação. No terceiro poema, pois, temos três elementos que são de fundamental importância para que haja essa fecundação: os corcéis da chuva, o sêmen e a Terra que o espera. No poema, isso nos é apresentado assim:

III. Eis que os corcéis da chuva vêm chegando  
com seus claros nitridos coruscantes!  
Lá vêm... loiras espigas recurvando  
com as cristalinas crinas roçagantes.  
Os seus cascos de prata vêm rufando  
branca manada em seu tropel, distantes  
campos, prados, searas fecundando,  
se espojando em arroios espumantes.  
Lá, onde o Prado Azul se junta aos verdes,  
o caminho dos deuses percorrendo,  
vêm galopando os meus corcéis da chuva...  
Com seu divino sêmen – força é credes! –  
nos hortos vergéis maturescendo  
figos, limões, granadas, bagos de uva!

(Bacellar, 2006, p.10)

---

<sup>8</sup> Evangelho Segundo São Lucas, capítulo 22, verso 48: “Jesus, porém, lhe disse: Judas, com um beijo trais o Filho do homem?”. Bíblia Sagrada, versão Almeida Atualizada. Disponível em: [https://www.bibliaon.com/versiculo/lucas\\_22\\_48/](https://www.bibliaon.com/versiculo/lucas_22_48/). Acesso em: 2 jul. 2017.

Temos aqui a ideia do trabalho do agricultor, cabendo ressaltar que, do primeiro poema analisado até o terceiro poema, a atividade realizada é a de alguém que prepara a terra para receber as sementes e a água, de forma a produzir alimentos, no caso do poema, produzir frutos. Discorreremos, no segundo capítulo, sobre a relação entre os frutos e o erotismo. Neste poema, por sua vez, os frutos aparecem novamente, mas, desta vez, como resultados de uma plantação em terra fértil.

Vemos ainda que céu e terra se encontram no nono verso para nos mostrar que há, entre eles, uma relação do amor mútuo. Para Bachelard, céu e terra “só assumem o seu sentido designando-se como ‘pares’. Um par domina outro par, um par engendra outro par” (BACHELARD, 1988, p. 34). Segundo o autor, esse par inanimado é representação do homem e da mulher, como ele mesmo afirma: “Para Scheüing, todas as oposições foram traduzidas quase naturalmente numa oposição entre o masculino e o feminino” (Ibid., p. 35-36). No nosso poema, o Céu derrama sobre a Terra a chuva fecundante do sêmen divino na figura de um corcel, animal que, segundo Antônio Candido, é “símbolo de força viril na literatura popular e erudita” (CANDIDO, 2002, p. 51).

Logo, Eros é esse pulsar da Terra viva e ansiosa pelo Céu, assim como podemos afirmar que o erótico está distribuído na natureza, sendo executado por essas duas forças que representam o feminino e o masculino. E os frutos, ali ao final do poema, são resultados de uma mistura fecundante.

Esse encontro do Céu com a Terra continua no quarto e último poema da primeira Carta do Quatuor. A natureza ainda é agente nesse poema, no entanto surge uma calma que nos prepara, enquanto leitores, para a segunda carta. Eis o poema:

IV. Os pinheiros tranquilos da colina  
equilibram no céu as verdes palmas  
elevando no azul de nuvens calmas  
os braços trescalantes de resina.  
O gado letas orações rumina  
perto da ermida dedicada às almas;  
cai rápida geada, prata e sal, mas  
não lhe perturba a devoção bovina.  
Cessa o granizo; ao sol brilha o granito  
da branca torre-columbária do horto;  
no ar mergulha o falcão.  
Com um pombo morto  
preso às garras se eleva no infinito  
como se eleva um pensamento absorto...

(Bacellar, 2006, p. 11)

Vemos que, nesse poema, os elementos que ligam o céu com a terra são os pinheiros, seguidos pelo elemento da terra, o gado. Para o eu-lírico, há, na figura do gado, um elemento que ora pelas almas dos que partiram. Nessas orações, ruminadas pelo gado, surge mais uma vez o Tânatos na obra *Quatuor*.

Das figuras apresentadas, gostaria de me ater à figura do pombo morto nas garras do falcão. Em princípio, o poema introduz a ideia do dominador e do dominado, pois enquanto o falcão é veloz e forte, o pombo é um elemento mais fraco. O pombo também representa a paz, quando em cor branca. O falcão, por outro lado, por possuir nas garras a figura de um pombo morto, mostra-se como o símbolo contrário à paz, ou seja, a guerra. Voltando à relação de dominação existente nessas duas figuras, percebemos que elas representam ainda mais dois elementos: o homem, que sempre é vencido pela morte.

Jozef afirma que, na verdade, morrer é retornar ao seu estado inicial, uma vez que “as pulsões de morte, também chamadas de Tânatos, representam a tendência fundamental de todo ser vivo a retornar a um estado anterior de repouso absoluto” (JOZEF, 1986, p. 290). Em *Paz*, por outro lado, descobrimos “a morte que dá vida” (PAZ, 1994, p. 163), enquanto que em *Marcuse* temos que “a morte é símbolo da liberdade” (MARCUSEE, 1969, p. 218). Mantendo em tela nossa ideia sobre os opostos guerra e paz, presentes nas figuras do falcão e do pombo, bem como sabendo que o poema bacellariano ambienta-se no Japão de 1945, durante a Segunda Guerra, então podemos afirmar que a figura do pombo morto é uma metáfora para o homem liberto por Tânatos. Afinal, na construção do poema, a morte é também libertadora, pois ela é imposta ao homem, e nenhum deles pode fugir de seu destino final.

Com base nisso, parto para a segunda Carta, onde Bacellar deposita ainda maiores referências a Tânatos. Destaco, dentre os poemas desta carta, alguns que nos interessam para o percurso desta análise. Em princípio, olharemos essa escolha do poeta pelo sacro e a pulsão de morte.

Subdivida em 13 poemas, a Carta Pastoral nos parece um misto de desejo de viver versus a certeza da morte. Nela, o eu-lírico nos convida a aspirarmos às últimas horas de uma madrugada que é poetizada na Carta Sazonal. Observemos o primeiro poema deste grupo:

#### V. O inútil canto escoá-se no tempo



e os bens do amor em sulcos se dispersam.  
A morte há-de chegar, seu frio beijo  
de lábio em lábio pousará. Silente.  
Antes que cesse o murmurar cansado  
da fonte oculta no horto abandonado  
aspiremos o olor da noite finda  
indo com passo tardo, incerto ainda.  
Sons diluídos pelo azul flutuam,  
lírios-pilares contra o ar se quebram:  
a Aurora escande cores no horizonte,  
véus de flama que as brisas atenuam,  
vinhos de sol sobre a colina e o monte,  
rosa de luz que os querubins celebram...

(Bacellar, 2006, p.11)

Sendo esse o primeiro poema, vemos que ele já carrega consigo o tom fúnebre dessa segunda carta. O poema tem início com uma afirmação tenebrosa: “a morte há-de chegar”; ou seja, não se trata de uma hipótese, mas, sim, de uma afirmação: ela “há-de chegar”! Tão certo como a madrugada que abandona o céu, ela há de chegar com o “seu beijo frio”.

Vemos que aparece novamente a ideia do beijo; dessa vez, no entanto, sabemos que se trata do beijo da Morte. Já discutiremos, em outro momento, sobre esse ato de beijar, e aqui, mais uma vez, podemos dizer que ele é um prenúncio para o fim. Se no poema II havia alguma dúvida sobre o beijo que o eu-lírico sente, sabemos, neste outro, que é Tântatos quem se manifesta.

É relevante salientar que a palavra horto aparece, no *Quatuor*, pela segunda vez, sendo a primeira no poema III, onde dizia: “com seu sêmen divino – força crerdes! –/ nos hortos vergéis maturescendo” (Ibid., p. 10). Agora, o eu-lírico retoma a palavra horto no sexto verso: “Antes que cesse o murmurar cansado/ da fonte oculta no horto abandonado” (Ibid. p. 11). No poema III, a referência ao horto aponta para um terreno de jardim, pois, conforme já dissemos, o poema fala da fecundação da terra pelos corcéis de chuva. Nessa segunda vez, porém, percebemos, na palavra horto, que há um “murmurar cansado” de alguém a prostrar-se neste terreno. Em consequência, o horto, agora, é lugar de tormento.

Na Carta Pastoral há referências às divindades do cristianismo, bem como referências a outras religiões e seitas. Já vimos que no poema VIII aparece-nos a figura de Maria, mãe de Jesus, quando o eu-lírico traz as orações à “Virgem pelo que padece” (Ibid., p. 13), estando também presente no poema XI, recebendo — como oferta — a “proibida rosa nuclear” (Ibid., p. 14).

No poema X, temos ainda a figura do Santo Graal, nome dado à taça usada por Jesus na Santa Ceia. Percebemos, igualmente, que no poema, a expressão Graça e Paz remete à saudação nas Cartas de Paulo àqueles para quem ele pregou o evangelho. Os poemas X e XI, por sua vez, trazem Grau Supremo, Grau Sublime e Sublime Passo, expressões referentes à sociedade Rosa Cruz e à Maçonaria. O eu-lírico também usa a figura do Criador e do Rebelado, como Deus e o Diabo, nessa luta entre Céu e Terra pelas almas que jazem aos pés da rosa irosa, citada no poema XII. E aqui encontramos mais uma referência ao cristianismo, com a apresentação do livro bíblico de São João, ou seja, o Apocalipse, evento que o eu-lírico compara aos dias das explosões das bombas atômicas.

Todas essas referências ao cristianismo servem para nos lembrar de que, segundo o relato bíblico, Cristo entregou-se em sacrifício, e segundo Bataille “o sacrifício que, de sua parte, é como a guerra suspensão do interdito do assassinio, é, no entanto, o ato religioso por excelência” (BATAILLE, 1986, p. 76). Ao entregar-se como ovelha para holocausto, suspende-se a afirmação de um assassinato, pois o sacrificado se oferece de própria vontade. Portanto, aqui, podemos dizer que a morte é uma escolha do Cristo.

Assim como no sacrifício há suspensão da ideia de assassinato, na guerra essa suspensão também existe. Tendo em vista que o ambiente poético do *Quatuor* é a Segunda Guerra Mundial – especificamente a explosão das bombas atômicas –, podemos afirmar que não há crime na explosão, mas o holocausto alcança número maior de vítimas e diferente do Cristo, essas vítimas não se entregaram para sacrifício.

É nos poemas VI e VIII, entretanto, que encontramos a confirmação de que o *Quatuor* trata desse episódio fatídico. Eis o primeiro poema abaixo:

VI. Ó vozes de ouro e prata que cantais  
nas límpidas e frias madrugada  
cristais de arpejo; álgidas revoadas  
que aos nevoentos ventos aclarais.  
Ó vozes hialinas e encantadas  
de sinos argentinos, aromais  
murmúrios e sussurros, bamburrais...  
fontes carpindo ao sopro das nortadas...  
Ó suavíssimas vozes de meninos  
ressoando em hinos, pulcros, natalinos,  
vinde, ó vinde! Dourai-me a solidão...  
Vozes vibrando em luz e claridade  
harmonias da fé e da verdade  
vinde e... purificai-me o coração!

(Bacellar, 2006, p. 12)

Sabemos que o eu-lírico está sozinho a ouvir vozes, ao longe, de pessoas que cantam (ou gritam). Dentre esses versos, chamo a atenção para os de número 9,10 e 11:

Ó suavíssimas vozes de meninos  
ressoando em hinos, pulcros, natalinos...

Isso porque, neles, a palavra menino chega a confundir o leitor, o qual pode imaginar que está presenciando crianças, por perto, cantando hinos sobre o Natal. Em um primeiro olhar pode não haver dúvidas sobre isso. Entretanto, ainda estamos trabalhando com a ideia de Tânatos, que perpassa os versos dos poemas de *Quatuor*, de modo que, ao invés de essas vozes cantarem cânticos ao nascimento do menino Jesus, elas cantam a morte das vítimas destes meninos.

Assim dizemos porque a palavra “meninos” é, na verdade, a tradução livre para o nome das bombas atômicas que atingiram as cidades de Hiroxima e Nagasaki, uma vez que as bombas tinham os seguintes nomes: “Little boy” (menininho), para aquela que atingiu Hiroxima, e “Fat boy” (menino gordo), para aquela que atingiu Nagasaki.

A figura das duas bombas vão se transformar, pois, nos poemas desta segunda carta, na figura da rosa. Conforme já afirmamos anteriormente, em 1954, Vinícius de Moraes lançou o poema “A rosa de Hiroxima”, fazendo alusão à bomba atômica, e aqui o eu-lírico se utiliza da mesma metáfora nesta carta.

Sendo a rosa uma flor, podemos associar sua presença à tradição dos homens quando velam seus mortos, pois, ao fazê-lo, cobrem-nos com flores. É razoável afirmar que, ao trazer para o poema a figura da rosa, a imagem se revela para duas coisas: a primeira é a ideia da bomba atômica, a respeito da qual já discorremos; e a segunda é a ideia das flores tumulares. E ao se aproximar dessa visão, trazemos, de novo, Tânatos agindo como força principal da obra.

Paz, por sua vez, afirma que a morte está sempre ligada à vida. Para ele, “sem a morte, a vida – a nossa, a terrestre – não é vida. O amor não vence a morte, mas a integra a vida [...]. O amor é um regresso à morte, ao lugar de reunião. A morte é mãe universal” (PAZ, 1994, p. 130). Conseqüentemente, morrer é um ato de amor, quando pensamos no sacrifício religioso de Cristo; nos episódios dos dias 6 e 8 de agosto de 1945, porém, a violência mostra que até o amor está sob os domínios da morte: Eros jamais vencerá Tânatos nessa vida.

É razoável declarar que a figura da rosa será vista por todo o resto do livro, sempre carregando consigo a conotação de bomba ou flor tumular. E no poema XIII o eu-lírico traz ainda três elementos míticos gregos, confirmando que o fim da vida está cada vez mais próximo. Observemos o poema:

XIII. Puxados por corcéis de crina em fogo  
veio o carro da morte me levar  
e esse ciclope cego num regougo  
quis com o punho gelado me afogar.  
Pedi, roguei que me mandassem logo  
o meu perdido anjo tutelar,  
mas, a Parca freando a mão no jogo  
os dados ao seu copo fez tornar.  
Número recolhido pela Sorte  
nesta prisão terei de continuar  
até que me liberte o Anjo da Morte.  
Quando Átropos meu fio virá cortar?  
Quando estarei cantando junto a coorte  
dos anjos com meu anjo tutelar?

(Bacellar, 2006, p. 15)

Em continuidade, no último poema da Carta Pastoral, nosso eu-lírico suplica ainda mais forte pela morte, e esta súplica encontra suas bases em Eros e Tânatos. Marcuse, a partir de Freud, diz que o homem procura a satisfação completa do corpo, e sendo ele um ser finito, encontra essa satisfação na morte.

Cumprir dizer que o poema começa trazendo novamente a força viril masculina na figura dos corcéis, desta vez, de fogo. No primeiro capítulo desta dissertação discorreremos sobre o fogo como representação do erótico nos poemas que se utilizavam dele, e a mesma noção erótica dessa força está presente aqui. A diferença é que, ao contrário da pulsão de vida, o eu-lírico deseja a morte.

Outro ponto que gostaríamos de ressaltar é que há, no poema, três figuras a quem o eu-lírico se dirige. A primeira são as Parcas, as quais, segundo Junito Brandão, foram, em Roma, “a pouco e pouco, identificadas com as Moiras, tendo assimilado todos os atributos das divindades gregas da morte” (BRANDÃO, 1986, p. 232); ou seja, o eu-lírico percebe que está nas mãos do destino e que este ainda não cumpriu seu papel final, visto que “a Parca freando a

mão no jogo/ Os dados ao seu copo fez tornar”. Se a ação foi suspensa, o eu-lírico se considera, então, um homem preso.

Sua prisão é seu próprio corpo, dilacerado pelo fogo das bombas. Daí a súplica pela morte, uma vez que “a morte pode chegar a ser um símbolo da liberdade” (MARCUSE, 1969, p. 218). Por fim, ele espera ser liberto pelo Anjo da Morte: Tânatos.

É possível afirmar que, nos três últimos versos do poema, ele procura por Átropos, que em grego “quer dizer [...] a que não volta atrás, a inflexível. Sua função é cortar o fio da vida” (BRANDÃO, 1986, p. 231), e espera que o seu fio seja cortado. De uma parte, ao desejar isso, o eu-lírico demonstra desejo pelo seu próprio sacrifício, ou seja, entrega-se para que o levem por vontade própria, ao ato libertador que é a morte.

Nesses passos finais da carta Pastoral, o eu-lírico liga Eros a Tânatos, quando mostra o desejo intenso de ser liberto pelas asas do Anjo da Morte. Paz afirma que “a morte é inseparável do prazer. Tânatos é a sombra de Eros. A sexualidade é a resposta à morte: as células se unem a outras células e assim se perpetuam” (PAZ, 1994, p. 145). Dessa maneira, deixar seu corpo é partir para uma experiência que transcende o natural, é confirmar que na morte o erotismo encontra aquilo que, para Bataille, seria “a mola do prazer” (BATAILLE, 1986, p. 98). Para ele, o erótico se firma nas bases nefastas da atividade erótica, sempre com uma finalidade de satisfação e completude. Em outras palavras, o erotismo é o fim do prazer, assim como a morte é o fim da vida. Daí serem equiparáveis.

Nesse tom, vamos caminhando para a terceira carta, a Carta Lunar ou Adágio, desta sonata-poema bacellariana, que é composta por quatro poemas que se referem à Lua. Esta Lua, mais que o elemento natural que de fato é, representa uma importante personagem da quarta parte da obra. Junito Brandão relaciona a Lua com o mito do Andrógino, pois para ele, a lua, sendo filha de Hélio (Sol) e Geia (Terra), é, no Banquete de Platão, Selene, que possui os dois sexos (BRANDÃO, 1986, p. 34).

Vejamos o primeiro poema da sequência:

XVIII. A lua é um touro oculto atrás das nuvens  
deixando ver os áureos cornos fora:  
os ventos são seus fôlegos e a aurora  
o faustoso holocausto desse touro  
que governa as marés e o catamênio  
das virgens. (Que poder tens sobre mim?)  
Cobri a meus olhos tão funesto agouro,

ó plúmbeas nuvens! Bem depressa! Assim...  
Ísis, Istar, de Artemis arco ebúrneo,  
foice argêntea de Ceres, suave nádega  
iluminada de uma ninfa nua:  
és um touro irreal que me acomete,  
ó pluriforme e poderosa lua!

(Bacellar, 2006, p. 18)

O poema tem início com uma metáfora para lua: ela é um touro! É importante reter que a associação do touro à lua é um símbolo antigo, assim como é sabido que “o simbolismo do touro está ligado ao da tempestade, da chuva e da lua” (BRANDÃO, 1986, p. 36). Este símbolo também é representação da figura de Osíris, marido de Íris, a quem o eu-lírico recorre no poema. E por fim, ressaltamos que a deusa do Amor, “Afrodite (Vênus) tem seu domicílio noturno no signo do Touro e a Lua exerce, nessa fase, sua maior influência” (Ibid., p. 36). Junito Brandão ainda determina que:

No persa antigo a lua era chamada *Gaocithra*, conservadora da semente do touro, porque, consoante um velho mito, o touro primordial depositara seu sêmen no astro da noite. Em hebraico, a primeira letra do alfabeto, *alef*, que designa *touro*, é o símbolo da lua em sua primeira semana e, ao mesmo tempo, o nome do signo zodiacal, por onde se inicia a série das casas lunares. Muitas letras, hieróglifos e sinais têm relação simultânea com as fases da lua e com os cornos do touro, não raro, comparados ao crescente lunar (BRANDÃO, 1987, p. 36).

É válido afirmar que a metáfora da Lua como um touro nada mais é que a representação sacra para esse astro. Saber que esse touro-lua está com os cornos de fora é confirmar que a lua está na fase crescente. Tomando a figura do touro no poema, também podemos afirmar que nela estão presentes elementos feminino e masculino, visto que ele, o touro, é um símbolo ambivalente. Nas palavras de Brandão:

Todas as ambivalências, todas as ambiguidades existem no touro. *Água e fogo*: o touro é lunar, na medida em que se associa aos ritos da fecundidade, solar, pelo "fogo" de seu sangue e irradiação de seu sêmen. Sobre a tumba real de Ur se ergue um touro de cabeça de ouro (sol e fogo), mas com a mandíbula de lápis-lazúli (lua e água). Donde se conclui que ele é urânio e ctônio, mas é através da cor que seu símbolo mais se destaca e se precisa. Assim, o touro cinza configura uma hierofania da terra-fêmea, face ao cavalo branco, que encarna a força celeste macho, na representação da sizígia Terra-Céu (BRANDÃO, 1987, p. 37).

Ainda nesse passo, encontramos, nessa representação da lua como um touro, toda uma força erótica construída em torno dessa figura ambivalente. Pois, assim como ele guarda água, forte símbolo para o feminino, conforme vimos em *A água e os sonhos*, de Bachelard, guarda também o fogo, símbolo para o desejo, de acordo com a análise dos poemas de *Frauta de barro*, que o tinham como principal elemento da expressão do erotismo.

Além disso, a lua produz certa influência sobre duas outras coisas. Segundo o eu-lírico, ela é o astro que rege os movimentos dos mares e regula a menstruação das virgens. A primeira informação combina com a ideia de termos a configuração de uma presença viril na Lua, isto é, o touro sendo elemento fecundante, derramando seu sêmen sobre as águas maternais e femininas dos mares. Logo, teremos que a força de atração que a Lua exerce sobre a Terra, fazendo os mares se agitarem, é, na verdade, o encontro do feminino com o masculino, representando esse processo de fecundação realizado por esse par.

Nesse mister, o movimento de fecundação é interrompido quando observamos a segunda informação no poema. Trazer o episódio mensal da mulher é, portanto tornar presente o ciclo humano do processo de amadurecimento e liberação dos óvulos descartados pelo corpo. Por esse motivo dado, a referência sobre o catamênio das virgens comporta a ideia de que há elementos fecundos e férteis no poema, visto que, mais à frente, a figura das deusas da fecundidade feminina será evocada pelo eu-lírico. Não sem razão também que a deusa Ártemis, citada no poema, quis se conservar virgem.

Em continuidade, elementos religiosos também aparecem no poema. Brandão, por exemplo, trabalha com a ideia de que algumas “culturas do passado sacrificavam um touro para derramar-lhe o sangue em um iniciado” (BRANDÃO, 1987, p. 37). Logo, seguindo o ritmo do religioso, o eu-lírico cita deusas de diferentes culturas, mas que estão igualmente ligadas ao símbolo da Lua, além de serem deusas da fertilidade para os povos que governam.

Ao pedir que a Lua lhe cubra os olhos de todas as ações poéticas descritas no *Quatuor*, o eu-lírico a chama de Ísis, uma deusa da mitologia egípcia, ligada à maternidade e à fertilidade. Em seguida, chama de Istar, que corresponde à mesma deusa egípcia Ísis e é filha de Sin, o deus da Lua, afirmando — também em seguida — que a Lua é o arco de Ártemis. Vejamos o que Junito Brandão diz a respeito da deusa e sua relação com a Lua:

Ártemis estava estreitamente ligada a Hécate e a Selene, personificação antiga da *Lua*, cujo culto a filha de Leto suplantou inteiramente, tanto quanto Apolo fez esquecer a Hélios, a personificação do *Sol*. Pois bem, desde muito cedo, Ártemis foi identificada com a Lua e, dado o caráter ambivalente de

nosso satélite, mercê de suas fases, segundo se verá mais abaixo, a Lua-Ártemis surge na mitologia com um tríplice desdobramento, o que se poderia denominar a *dea triformis*, deusa triforme. De início, ao menos na Grécia, a Lua era representada por Σελήνη (Selene), "Lua". Mas, dada à índole pouco determinada de Selene e as fases diversas da lua, foi a Deusa-Lua desdobrada em Selene, que corresponderia mais ou menos à *Lua Cheia*; Ártemis, ao *Quarto Crescente*; e Hécate, ao *Quarto Minguante* e à *Lua Nova*, ou seja, à *Lua Negra*. Cada uma age de acordo com as circunstâncias, favorável ou desfavoravelmente. Assim, a Lua, por seu próprio cunho cambiante, é dispensadora, à *noite*, de fertilidade e de energia vital, mas, ao mesmo tempo, é senhora de poderes terríveis e destruidores. Percorrendo várias fases, manifesta as qualidades próprias de cada uma delas. No Quarto Crescente e Lua Cheia é normalmente boa, dadivosa e propícia; no Quarto Minguante e Lua Nova é cruel, destruidora e malévola (BRANDÃO, 1987, p. 70).

Com isso, ao afirmar que a Lua é o arco da deusa Ártemis, temos outra confirmação de que esta Lua se apresenta no quarto crescente, ou seja, período em que a Lua está mais propícia a ações maternais para com seus filhos. A súplica do eu-lírico, pois, para que não veja mais o “funesto agouro” pelo qual está passando no poema é a súplica de um filho que anseia pela segurança do colo de mãe. Também devemos lembrar que a Lua (Ártemis) em oposição ao Sol (Apolo) é “é éros, o amor” (BRANDÃO, 1987, p. 72); portanto, a força erótica se resguarda na figura da Lua admirada pelo eu-lírico.

Uma observação a ser feita é que vemos, nesse poema, feminino e masculino se encontrarem em uma única figura simbolizada pela Lua. Dessa forma, assim como a Lua carrega conotação de ser viril e masculina como um touro, é portadora também da ação feminina e maternal na figura das deusas evocadas no poema:

A lua é, portanto, andrógina. Plutarco está novamente conosco: "Chama-se a Lua (Ártemis) a mãe do universo cósmico; ela possui uma natureza andrógina". Na Babilônia, o deus-Lua Sin é andrógino e quando foi substituído por Ístar, esta conservou seu caráter de androginismo. Igualmente no Egito, Ísis é denominada Ísis-Neit, enquanto andrógina (BRANDÃO, 1987, p. 75).

Dá a súplica feita no poema ser um pedido de socorro do eu-lírico para que os eventos do dia que está a passar se acabem o mais rápido possível. A foice de Ceres representa, para ele, a morte que está vindo, e a demora de sua chegada torna-se motivo de desespero. Nesse ponto do poema, Tânetos é aquilo pelo qual o eu-lírico anseia.



Ainda sob a influência da lua, nos poemas XIX e XX o eu-lírico deita um olhar sobre sua produção poética. Então, percebemos que no vigésimo poema conforme o eu-lírico escreve-o vai se sentindo enfraquecido por sua obra. O poema diz:

XX. O meu verso é um fragor: desmoronar –  
me sinto quando escrevo. E o ruído é tanto  
que vou com passo incerto no meu canto  
como se caminhasse à beira mar  
num dia de ressaca sob um luar  
como o dia agora (a Via Láctea é um manto  
salpicado de sal, de prata e pranto)  
em que as horas se esquecem de passar.  
Meu verso é um natural correr de pena  
que rasga, que destrói, mutila e mata  
minhalma que é de espuma e de verbena:  
é um vestido deixado sobre a cama,  
vazio de um corpo amado. E me arrebatava  
no vácuo intenso do meu próprio drama.

(Bacellar, 2006, p. 19)

Voltamos, agora, ao lugar de mar, onde novamente o céu é ativado no devaneio poético. Observemos que nas palavras “sal, prata e pranto” o eu-lírico concentra sua força poética, mostrando-nos que esses elementos são inspirações para seu poema.

Perto de nosso eu-lírico estão os que sofrem e pranteiam, como que alimentando cada verso que ele escreve. É uma resposta de amor à morte, pois “o amor é uma das respostas que o homem inventou para olhar de frente a morte” (PAZ, 1994, p. 117). Assim, escrever em meio aos tormentos e ao desejo de morte é uma escolha dele.

Em continuidade, ressaltamos que essas palavras agem no poema como ativadores de três elementos que circundam o vigésimo poema. Temos, por exemplo, o sal, como referência para as lágrimas daqueles que sofrem e para a água do mar, como referência para o poema. O sal, por sua vez, é seguido pela palavra prata, ativadora da figura da lua, como expressão do masculino e do feminino e que inspira sua poesia neste momento fúnebre. E finalmente temos o pranto, o terceiro elemento, que inspira o eu-lírico em sua atividade criadora.

Nesse ponto da interpretação da obra, é possível perceber que o ato criador da poesia é também um suplício para o eu-lírico, tornando a escrita de seus versos uma maneira que ele encontrou de desviar sua atenção da situação que está vivendo, como se tentasse negar a chegada da morte, que vem se aproximando cada vez que avançamos na leitura de seus poemas. Se considerarmos, por conseguinte, que o poema é para o eu-lírico um arrebatamento

de sua alma, bem como termos em vista que, segundo Bataille, “viver é negar a morte” (BATAILLE, 1986, p. 53), logo percebemos que escrever o poema é, na verdade, provar que o poeta ainda está vivo, pois esta atividade desvia sua atenção da realidade do momento que ele está vivendo. Noutros termos, embora haja uma súplica para que Tântatos o leve, Eros é este anseio pelo poema que se derrama de sua pena, e seu poema é a desculpa perfeita para ficar mais um pouco.

Produzir o poema, portanto, é metáfora para vida e morte ao mesmo tempo, uma vez que, enquanto escreve, a pulsão da morte “rasga, destrói, mutila e mata” sua própria alma, que é feita de mar. E sua alma, dilacerada por seu próprio verso, não passa de um vazio, de uma ausência de corpo como “um vestido vazio de um corpo amado.” Escrever, pois, é sua tortura particular no momento de dor.

O último poema da terceira carta, poema XXI, mostra-nos esse mesmo eu-lírico em ação no poema anterior, agora em completo abandono. Percebemos que a luz se afasta definitivamente dele e a tarde cai para que o dia termine. Eis o poema:

XXI. Os cavalos tirantes da alvorada,  
retumbando os seus cascos matinais,  
vieram, do peito, afugentar-me os guais,  
dar refrigério à testa coroada  
de dores; quando a máquina de auroras,  
dissolvendo a placenta dos mistérios,  
lavou, das faces dos dois anjos sérios,  
a untuosa treva das noturnas horas  
quando, graves, velavam sobre mim,  
(afastando-me os súcubos nascidos  
do albilunar perfume do jasmim)  
mas, silenciosamente, impresentidos,  
foram-se, e Febo inda inflamou seus véus,  
para distantes e impossíveis céus...

(Bacellar, 2006, p. 19)

Temos novamente no poema a figura dos cavalos, responsáveis, desta vez, por levarem consigo a madrugada e por dar refrigério ao eu-lírico, que jaz com a testa coroada de dor. Esses cavalos tirantes da alvorada remetem à figura de Apolo, ou Febo, conforme escrito no poema. Enquanto no poema XVIII tínhamos Ártemis, ligada à imagem da Lua, no poema XXI estamos diante da figura de seu irmão, o Sol, ou seja, Apolo.

Ao lado disso vale ressaltar que o mito de Apolo conta que, ao nascer, o menino ganhou do pai uma carruagem que possuía cisnes brancos. Em outro momento, conforme já

mencionamos, Junito Brandão fala sobre o cisne ser símbolo de Ártemis, enquanto os cavalos são símbolo de Apolo. No caso do episódio do nascimento de Apolo, Ártemis emprestou seus cisnes para transportar o irmão. Eis o que relata Brandão:

Tão logo nasceu, Apolo foi levado para o país dos Hiperbóreos por *cisnes* de uma brancura imaculada. Da Grécia à Sibéria, da Ásia Menor aos povos eslavos e germânicos, um vasto conjunto de mitologemas celebra o *cisne*, cuja brancura, vivacidade e graça se constituem numa verdadeira epifania da luz. Mas, assim como existem duas colorações para o cisne, a branca e a negra, de duas maneiras igualmente se nos apresenta a luz: a do dia, solar e masculina, e a da noite, lunar e feminina. Na medida em que encarna uma ou outra, o simbolismo da ave de Febo Apolo inflete numa ou noutra direção. Sintetizando as duas, o que é freqüente, o cisne se torna andrógino, carregando-se mais ainda de mistério sagrado (BRANDÃO, 1987, p. 108).

Neste ponto, deparamo-nos, outra vez, com a presença de um ser andrógino. Temos Febo, como o masculino fertilizador contido na imagem do Deus-Sol, que ele representa, visto que o Sol lança seus raios à Terra, para fecundá-la e gerar seus filhos. Esta, por sua vez, é ligada à imagem metafórica dos cisnes que, sendo o símbolo da androginia, lança, para o poema, a representação da força erótica contida no texto.

No entanto, é relevante destacar que o carro onde os cavalos anunciam a manhã é solar, usado por Apolo para o nascer do dia, quando este tece as manhãs. Percebamos, pois, que o eu-lírico toma essa imagem de Febo para construir a ideia de um dia nascendo. Também não podemos esquecer de que estamos na terceira carta do *Quatuor*, aquela que constrói uma ligação entre o amanhecer e os momentos finais da explosão da bomba atômica. Dito de outro modo, Febo — sendo o deus Sol — traz uma manhã em uma carruagem puxada por cavalos, e esta carruagem que surge acalenta o coração do eu-lírico. Ele sente que ela chega para lhe dar refrigério à alma, assim como para afastar todas as coisas ruins que lhe circundam. No final do poema, entretanto, ele percebe que “Febo inda inflamou seus véus,/ para distantes e impossíveis céus” (BACELLAR, 2006, p.19), deixando-o para trás, ainda em seu tormento matinal. Com essa imagem em tela, podemos afirmar que a carta em análise vai dando os sinais de que tudo está chegando ao fim.

Voltando agora para a ideia de oposição à Lua, personagem da carta-poema anterior, e tendo o Sol na figura de Febo, como nova personagem desta carta-poema, avermelhando o dia ao cair da tarde, percebemos que há, no tom do texto, um desejo de continuidade limitado pelo fato de que o homem é um ser descontínuo. Para Bataille, isso é o que liga Eros e

Tânatos ao que, de fato, o homem é. Conforme o filósofo declara, “o erotismo é uma ruptura da descontinuidade ligada a uma possível continuidade que é a morte” (BATAILLE, 1986, p. 97). Isto é, morrer, nas bases do erotismo, não é o fim, mas uma chance de driblar essa descontinuidade à qual qualquer homem já está predestinado.

Em continuidade, a Carta Lunar do *Quatuor* já nos prepara para o término da obra toda, ou pelo menos o plano do mundo real e das coisas físicas, podemos assim expressar, terminam nessa carta.

Vamos fazer um resumo de tudo até aqui. Assim, é digno de nota perceber que, na Carta Sazonal, tínhamos que o dia estava amanhecendo, ou seja, a madrugada dava espaço para o dia que ia começar. Na Pastoral, por outro lado, o dia começa e os tormentos de vida e de morte nos são revelados com a explosão da “rosa nuclear” (BACELLAR, 2006, p. 14), metáfora poética encontrada pelo eu-lírico para definir a bomba atômica. Na Carta Lunar, por sua vez, as figuras de Eros e Tânatos vão se tornando mais fortes. Essa análise é importante porque mostra uma gradação, uma vez que ao chegarmos à Carta Náutica, o Largo da sonata-poema bacellariana, somos transportados para a emocionante viagem do eu-lírico no mundo metafísico pós-morte.

Sobre essa última carta, cuja leitura ora se inicia, começemos a análise dos poemas dizendo que ela foi construída em doze partes, do poema XXII ao poema XXXIII, e é, portanto, uma carta de despedida. Vale observar que o seu tom nos revela que tudo já foi executado, restando-nos, agora, acompanhar o eu-lírico em uma viagem junto com as outras almas, as quais são levadas num barco para seus lugares de repouso.

A viagem tem como destino as ilhas que o eu-lírico desconhece, dando início a ela pedindo que a natureza cante, enquanto navega sobre um mar onde já estiveram outros heróis. Nesse sentido, Paz assevera que, “de acordo com a doutrina platônica, na hora da morte a alma imortal abandona o corpo e sobe às esferas superiores ou volta à terra para purgar suas faltas” (PAZ, 1994, p. 61). E aqui vale lembrar, conforme já dissemos, que embarcamos em uma viagem metafísica, de modo que é possível afirmar que o poema está nos levando a essas esferas superiores ditas por Platão e reafirmadas por Paz.

No primeiro poema, ficamos sabendo que o eu-lírico irá navegar para ilhas desconhecidas. Ele afirma que o mar lhe mostrará novas ilhas, e seu navio é impulsionado pelo desejo de conhecer essas ilhas misteriosas pelas quais deverá passar, em uma viagem

misteriosa para o eu-lírico. Vejamos o segundo poema, pois, a partir dele, teremos informações sobre essa viagem náutica:

XXIII. A essas ilhas vos levo a velejar desconhecidos roteiros sob os gritos desses estranhos pássaros aflitos, o luar há de baixar ao contemplardes sua fauna e flora, em quando demarcades seus limites irreais, pelos restritos desvãos dessas enseadas com detritos que esse ébrio mar vomita pelas tardes: côncavos cavernames de baleias, búzios, bilhas, baús, paus de naufrágio e as vagas soterrando-os nas areias; atentai bem ao lume das candeias mas, se o vento soprá-las num pressagio, nos santelmos errantes reacendei-as.

(Bacellar, 2006, p. 20)

Notamos que agora o mar impulsiona o navio onde se encontra nosso eu-lírico, e esse eu-lírico, o da quarta e última carta no *Quatuor*, navega sob o mar, tendo seu barco conduzido por ele, enquanto escreve seu o poema. Ao se permitir ser conduzido pelo mar neste navio, conforme o revela verso “as ilhas que vos levo a velejar”, o eu-lírico se coloca também no lugar daquele que desconhece o que está por vir: mesmo sabendo que é o ponto final de sua vida, ele não sabe qual é o seu real destino nesta viagem incerta.

Uma outra possibilidade que podemos levantar para quem pode estar dirigindo este navio onde se encontra o eu-lírico passa pelo resgate da mitologia grega, na figura de um nada simpático barqueiro do rio que leva ao Hades. Refiro-me, aqui, a Caronte, e trago as palavras de Junito Brandão, para melhor entendermos quem é essa figura:

*Caronte, em grego* Χάρων (Kháron), cuja etimologia é controvertida. Popularmente o nome é tido como eufemismo; *Kháron* proviria do verbo χαίρειν (khaírein), ‘alegrar-se’, donde Caronte seria o ‘amável’ ou o ‘brilhante’. Trata-se, no mito, de um gênio do mundo infernal, cuja função era transportar as almas para além dos rios do Hades, pelo pagamento de um óbolo. Em vida ninguém penetrava em sua barca, a não ser que levasse, como Enéias, um ramo de ouro, colhido na árvore sagrada de Core. Hércules, quando desceu ao Hades, forçou-o, à base de bordoadas, a deixá-lo passar. Como castigo, por ‘haver deixado’ um vivo atravessar os rios, o barqueiro do Hades passou um ano inteiro encadeado. Parece que Caronte apenas dirige a barca, mas não rema. São as almas que o fazem. Representam-no como um velho feio, magro, mas extremamente vigoroso,

de barba hirsuta e grisalha, coberto com um manto sujo e roto, e um chapéu redondo. Nas pinturas tumulares etruscas, Caronte aparece como um demônio alado, a cabeleira eriçada de serpentes, segurando um martelo. Isto dá a entender que o Caronte etrusco é um ‘demônio da morte’, aquele que ‘mata’ o moribundo e o arrasta para o Hades (BRANDÃO, 1986, p. 317).

Sendo Caronte aquele que dirige o barco onde se encontra o eu-lírico, entendemos que o poema é, ainda, uma forma de negação da morte assistida por este último. Retomando os dois episódios de explosão das bombas, aflorados acima, é possível afirmar que ele, o eu-lírico, tenha se abandonado no primeiro plano da vida e tenta agora se confirmar no plano de morte, do metafísico. Dito de outra maneira, ao negar que esteja vivendo o fim de sua vida, o eu-lírico escreve seu poema afastando-se da ideia de que navega sobre o mar, sob a direção de Caronte, e que estes dois últimos são partes de seu destino final.

Com isso em tela, percebemos que o mar é novamente, aqui, o espaço poético do *Quatuor*; não a orla, dessa vez, mas o próprio mar se torna palco para as manifestações de Eros e Tânatos nos poemas da quarta parte do livro.

O eu-lírico passa a conversar com seu navio e a admirá-lo enquanto navega para seus destinos. Vemos esse ponto de forma melhor no poema XXIV, uma vez que, a partir daí, tomamos consciência de que a figura do navio velejando por esse mar metafísico é personificado na figura de alguém a quem o eu-lírico ama. Vejamos o poema:

XXIV. segue o brilho de prata do cardume  
sob o clarão da lua, alva e intente,  
e a brisa no teu rosto suavemente  
vai soprando de leve o seu queixume.  
Vai sentindo o borrifo de perfume  
da flor das vagas e, eis que, de repente  
nos mastros a luzir lugubrememente  
o santelmo crepita com seu lume.  
Um punho no timão, noutro o sextante,  
sem temor de procelas segue adiante  
à procura da rota nas estrelas.  
Qual fantasma de um velho comandante  
que te afagasse a nuca, ó mareante,  
o vento senta no ombro de tuas velas.

(Bacellar, 2006, p. 21)

Analisamos, anteriormente, três poemas de *Frauta de barro* com a presença do mar, e dissemos, naquele momento, que o mar é o espaço que a mulher mais recorre para seu

devaneio erótico. Agora, esclarecemos que essa relação se dá porque, de acordo com Alberoni:

O erotismo feminino tende a abrir-se para o mundo, a caminhar sob o sol, entre as pessoas. A mulher sonha fazer amor sob o céu estrelado, à beira do mar, na floresta, onde a natureza é mais bela. Fica eroticamente excitada quando caminha de mãos dadas com o seu homem por uma praça, ou quando entra numa festa de braços dados com ele. Também o homem fica excitado se a mulher é bonita, ou quando está enamorado. Também o homem é orgulhoso. Pode gabar-se mais da mulher do que de uma conquista. Entretanto, em seu íntimo, seu erotismo se exprime mais completamente nos ambientes fechados. Há no homem um componente erótico muito forte que desdenha o externo e valoriza o interno (ALBERONI, 1986, p. 57).

Isso que dizer que, enquanto a mulher se sente mais excitada, quando em ambientes abertos, o homem prefere os ambientes fechados, onde ele pode exibir sua conquista para outros homens.

Temos, ainda neste poema, a figura do sextante que nos leva a pensar nos antigos navegantes desbravadores de terras. Nesse ponto, é possível declarar que Céu e Mar se confundem, tendo em vista que o sextante do qual o eu-lírico fala é um instrumento que auxiliava esses desbravadores nos mares que desejavam conquistar, através da posição das estrelas observadas por meio do instrumento. Dessa forma, entendemos que a Natureza é um dos elementos que conduz esse navio para um destino cada vez mais próximo, à medida que nos aventuramos na poesia bacellariana.

No poema XXV, por sua vez, aparece-nos uma figura interessante. Não reproduzirei o poema todo, mas quero trazer aqui oito versos:

XXV. Vede. A irisada concha do argonauta  
divina simetria nos ensina:  
seu vórtice melódico se afina  
ao som floral de um tremolo de flauta.  
Flauta soante do mar, do mar sem pauta;  
ora com trilo agudo, ora em surdina:  
pastor errante em líquida colina  
apascentando as ondas para o nauta

(Bacellar, 2006, p. 21)

Falamos, acima, que no poema XXIV o eu-lírico admira seu navio através da personificação do mesmo. Agora, essa personificação traz marcas mais aguçadas de uma

presença feminina, personificada, no texto, na figura de Anfitrite, ninfa dos mares e noiva de Poseidon. É possível observar que o seu vestido está repleto de conchas, que outrora serviram como flauta para os navegantes do barco, marcando a presença da música no poema.

No primeiro capítulo, discorremos sobre a flauta associada à vida pastoril e esse mesmo caso se dá aqui, muito embora, dessa vez, o pastor-nauta não tenha ovelhas para apascentar. Com sua música soprada em sua flauta-concha, entretanto, ele aclama o mar para que esta viagem silenciosa continue. Assim, não é excessivo afirmar que quando o eu-lírico nos traz a flauta de concha nesse texto, seu desejo de acalmar (apascentar) as ondas é exclusivamente para agradar a figura da ninfa. Assim, ela pode ajudá-lo a seguir em frente, na sua aventura metafísica.

É importante destacar que outra palavra nos chama a atenção, levando-nos, dessa vez, a registrar a presença dos mitos gregos no poema. Ao se referir à concha — na primeira estrofe — o eu-lírico diz pertencer ao argonauta, termo que vem da união das palavras “Argo” e “nauta”, significando “marinheiro de Argo”. Cumpre ressaltar que Argo é o nome dado ao navio da expedição de “Jasão e os Argonautas em busca do Velocino de Ouro”, sendo provável que o argonauta que sopra na flauta-concha seja “Orfeu, cuja função não era apenas a de dar cadência aos remadores, mas ainda, e principalmente, a de evitar, com sua voz divina, a sedução do canto das Sereias” (BRANDÃO, 1987, p. 179). Percebemos, assim, que nosso eu-lírico, um possível argonauta moderno em seu navio de destino incerto, assemelha sua viagem à importante missão de Argo.

Não sem razão que aparece, no *Quatuor*, exatamente para esse poema, o desenho de uma grande concha, que é a de um cefalópode chamado náutilo, e que vive no sudoeste do Oceano Pacífico, o mesmo que banha o Japão. Dessa maneira, lembrando que as cidades de Hiroxima e Nagasaki pertencem ao Japão, então o náutilo é comum nas baías dessas cidades, e a sua representação poética retoma a ideia de se ter uma flauta no navio. A concha está vazia na imagem, apresentando-se, portanto, em excelente condição para uso como instrumento.

Mesmo vazia, a concha possui outros significados. Um deles, por exemplo, nos faz pensar no estudo que estamos realizando sobre vida e morte, como pulsões do poema no *Quatuor*, e isso porque o molusco primeiramente nasce e vive, para depois construir sua casa em torno de si. Ela é, pois, casa daquele que a habita após ter vivido, pois “o lema do molusco seria então: é preciso viver para construir sua casa e não construir sua casa para viver nela” (BACHELARD, 1978, p. 267). Nesse sentido, podemos dizer que o homem também nasce e



vive, antes de construir a sua casa, mas, depois da vida, sua casa é a urna onde seu corpo é depositado. Da mesma forma, a concha do náutilo representará o lugar onde o molusco irá terminar sua vida, sempre na mesma casa onde viveu.

Percebemos, igualmente, que, na Carta Náutica, a viagem que o eu-lírico faz o leva a lugares mais calmos, resgatando sempre os terríveis episódios mortais da guerra. Por vezes por meio de uma palavra, outras vezes por meio de frases completas, como no poema XXVI, quando aparecem as “figuras de gaivotas erradias/ com gritos de crianças belicosas.” (BACELLAR, 2006, p. 22); e aqui observamos que essas crianças são aquelas sobre as quais já comentei anteriormente, quando discuti sobre os nomes que receberam as duas bombas atômicas em 1945.

A partir daqui, do poema XXVI até o poema XXIX, a figura do mar e de seus elementos serão exaltadas e regatadas, sempre nos lembrando de que estamos navegando com o eu-lírico as ondas do destino das almas que ele leva em seu navio de poema, mas com um tom mais leve, como o tom de quem está conformado que este é o único destino do homem.

Esse momento de calma é atrapalhado por um novo evento descrito no poema XXXI. Nos poemas da Carta Náutica ficamos sabendo que muitos animais marinhos acompanham o barco de nosso eu-lírico e, por várias vezes, tornam essa viagem mais interessante e também motivo de distração para ele. No entanto, nesse poema, as coisas perdem a calma que tem sido mantida desde que começou nossa viagem. Para melhor entendermos, reproduzirei o poema aqui — inteiro — com o objetivo de mostrar sua importância por conta, em parte, da intertextualidade criada por seu autor, dele tirando as informações necessárias para esta análise:

XXXI. São *icebergs* doidos as baleias  
velhas, cujo potente coração  
fá-las, de fúria e de malícia cheias,  
híbridas de montanhas e de tufão!  
Ó irados *moby dicks* que as sereias  
fazem arrombar no bojo da canção  
rijos cascos de cedro! E das ameias  
esguichar jatos de arrebentação!  
Ao ranger do assustado cavername  
desabam mastros, rompe-se o velame  
violentamente como o Véu do Templo!  
E revolvendo o mar o monstro insano  
faz com a cauda tal fúria e tanto dano  
dando do Adamastor medonho exemplo.

(BACELLAR, 2006, p. 24)

Como dá para perceber, três episódios violentos são trazidos nesse poema, em que observamos a fúria da natureza contra o barco de nosso eu-lírico em alto mar. A primeira referência intertextual aqui reproduzida é a do naufrágio do Pequot, navio baleeiro do livro de Herman Melville, a saber, *Moby Dick*. Em seu capítulo 135, intitulado “A caçada: terceiro dia” (MELVILLE, 2012, p. 305), o autor americano narra sobre os avanços da grande baleia branca contra o navio, em especial, contra o seu principal perseguidor, Ahab, um índio que, a bordo do Pequot, com seu arpão na mão, avançava na tentativa de atingir o monstro. No final da narrativa, acabamos descobrindo que todos os tripulantes do navio, exceto Ismael, o narrador da história, sucumbiram às investidas de Moby Dick.

Uma segunda referência intertextual que pode ser resgatada encontra-se nos versos 9, 10 e 11, quando as velas do barco do eu-lírico rasgam e ele as compara ao Véu do Templo. Acontece que, no Antigo Testamento, quando construíram o Templo onde era guardada a Arca da Aliança, que para os israelitas era a presença de Deus na terra, ninguém possuía autorização para ultrapassar o Véu. Nesse lugar, que resguardava o lugar conhecido como “Lugar Santíssimo” (Hebreus 9:1-9), somente o Grande Sacerdote tinha autorização para se aproximar da Arca. No Novo Testamento, todavia, quando Jesus é crucificado, antes de expirar, ele entrega seu espírito a Deus da seguinte forma: “e Jesus, clamando outra vez com grande voz, rendeu o espírito. E eis que o véu do templo se rasgou em dois, de alto a baixo” (Mateus 27: 50-51).

É a esse véu sagrado, pois, que o eu-lírico se refere. A situação era de tormento, tal qual a situação de Cristo, sem as velas o seu barco não iria para frente, ficando os tripulantes do navio à deriva pelo resto de sua segunda vida.

A terceira referência intertextual encontra-se no poema Épico de Camões, *Os lusíadas*, pois, no último verso, o eu-lírico traz a figura do gigante Adamastor, que aparece no Canto V da obra camoniana (Camões, s/d, p. 74-77). Acontece que, no poema de Camões, misturado à narrativa mitológica, o gigante apaixonou-se por Tétis, uma ninfa. Sendo impossível esse relacionamento, Adamastor tenta tomar a ninfa à força para si e é transformado, por Zeus, no Cabo das Tormentas. É possível declarar, por conseguinte, que a narrativa poética traz essa figura como uma analogia ao medo que os portugueses tinham de ultrapassar o Cabo das Tormentas. E ao ultrapassá-lo, esse medo tem seu fim.

As três intertextualidades presentes no poema de Bacellar revela-nos que, nesse momento, o eu-lírico está enfrentando o desafio de ultrapassar as esferas da vida para a morte definitiva. Sua viagem está chegando ao fim.

Segundo Jozef, todos os homens passam por esse tormento, que se inicia quando tomamos consciência da morte como o fim da vida. Nas palavras dela:

Eros e Tânatos são instintos básicos impulsionadores do ser, relação que habita na própria textura do percurso humano. Sabendo que morreria, o homem viveu a angústia da morte. Nostalgia da finitude, que tememos e nos atrai. A partir dessa certeza, a vida, em sua exuberância, liga-se ao erotismo. Um e outro se escondem, ao revelar-se (JOZEF, 1986, p. 288).

O eu-lírico teme o final dessa viagem que embarcou, no início da quarta parte do *Quatuor*, mas sabe que, desde o princípio de sua vida, a única certeza que tinha era a de que a morte seria uma passagem para esta viagem que está no fim.

O episódio bíblico, por sua vez, representa a entrega do eu-lírico como rito de passagem para a vida eterna que a morte lhe reservou. Vale observar que é o momento em que ele percebe que, por mais que ame a sua vida terrena, “o impulso amoroso nos arranca da terra e do aqui; a consciência da morte nos faz voltar: somos mortais. Feitos de terra e a ela temos de voltar” (PAZ, 1994, p. 129-130). Resulta daí o fato de ele ter medo.

Nesse passo, essa tomada de consciência, a saber, de que o eu-lírico precisa abandonar seu corpo terreno, é um ponto de suma importância nesse momento, uma vez que Eros e Tânatos travam uma batalha pelo ser que se entrega ao seu destino. Preso a seu corpo, ainda pulsa pelo instinto de viver, mas o seu corpo já não é mais um corpo e, sim, a parte física que precisa ser abandonada. Na batalha que o eu-lírico trava consigo mesmo estão as forças da vida e da morte. Nas palavras de Bataille:

É preciso muita força para perceber o elo existente entre a promessa de vida, que é o sentido do erotismo, e o aspecto luxuoso da morte. A humanidade concorda em não reconhecer que a morte é também a renovação do mundo. Os olhos vendados, recusamos ver que só a morte garante incessantemente uma eclosão sem a qual a vida declinaria. Recusamos ver que a vida é a armadilha feita ao equilíbrio, que toda ela significa uma situação instável, desequilibrada, para onde nos conduz (BATAILLE, 1987, p. 56).

Para o eu-lírico, entretanto, deixar-se ir é o único caminho que ele pode seguir neste momento, pois seu barco é constituído de toda a metafísica possível que a experiência da

morte pode lhe trazer, assim como o seu corpo é uma casca jazida que não pode sustentar sua alma. Eis a razão, pois, de ele se ver obrigado a realizar essa ultrapassagem vencendo seus próprios medos.

Somente no poema XXXIII essa viagem termina, onde, finalmente, o barco alcança o cais. E as almas vão deixando o barco de Caronte. Vejamos no poema como isso acontece, dividindo-o em duas partes:

XXXIII. Nos meandros do verbo abrindo as claves,  
supremas solidões de angústias tensas  
num denso tumultuar de asas imensas  
de sombras vivas em revoadas de aves,  
guardas as mais recônditas sentenças:  
negros silêncios de pesadas chaves,  
marulho surdo de perdidas naves,  
proas rompendo o duro mar que pensas...

(BACELLAR, 2006, p. 25)

O poema inicia, como podemos notar, com a afirmação de que o verbo (a palavra) abre claves que guarda sentenças escondidas na sombra das asas de aves. Destacamos que clave é um termo técnico usado na música para um sinal posto no início do pentagrama e que determina onde colocar cada nota e como ela deve ser lida. Ela funciona, pois, como uma chave para a organização da harmonia. Logo, não seria forçoso afirmar que a palavra, para o eu-lírico, é essa chave, sendo ainda o elo que mantém organizada a sua poesia. Vale a pena lembrar que esse último poema refere-se à capacidade que o poeta possui de produzir poema. É a criação poética que se utiliza das palavras, construindo o poema advindo da situação em que se encontra no momento.

Observemos, igualmente, a construção “negros silêncios de pesadas chaves/marulho surdo de perdidas naves”, presente nos versos 6 e 7 do poema, que evidencia uma relação entre som e imagem distorcidos. É interessante notar que o silêncio não pode ter cor, uma vez que ele é um substantivo abstrato; portanto, a cor a ele atribuída é metafórica, levando-nos a refletir sobre o porquê de esse silêncio possuir cor. Mais interessante ainda é a outra construção, a qual diz haver um “marulho surdo”. Marulho, como é sabido, é a agitação da água do mar, produzindo um som característico de água “se debatendo”, o que nos leva a indagar: como pode haver um marulho surdo?!

Ora, é possível afirmar que nesse ponto do poema estamos diante de um eu-lírico à procura de algo que o inspire, e sua inspiração parece estar cheia de palavras de cunho sombrio. Neste particular, a figura do mar navegado também se encontra parada, isto é, o eu-lírico perdeu sua inspiração e tenta resgatá-la no resultado do episódio que se passou nas cartas anteriores. Nesse passo, o mar onde ele agora navega é um:

Mar de secos sargaços e de ossuários  
com amplas solidões, vastos silêncios  
das planuras mortais do irrealizado,  
arcabouço de sonhos refratários  
que, alta corola calcinando-os, vence-os  
o sol de espanto, lívido e nevado.

(BACELLAR, 2006, p. 25)

Ressalto que sargaços são algas que se formam nas costas dos mares. Os sargaços do poema em análise, todavia, estão secos e cobertos com ossos, a quem o eu-lírico adjectiva como “ossuários com amplas solidões”. O termo ossuário, por sua vez, determina um lugar onde se amontoam ossos humanos, muito comuns nos campos de batalha. Isso significa que, retomando a ideia que foi trabalhada em relação ao ataque das cidades de Hiroxima e Nagasaki, podemos, então, asseverar que esta última parte do poema afirma que as “planuras mortais do irrealizado” são os espaços atacados pelas bombas, sendo as bombas, aí, a figura irrealizada que ataca até os sonhos mais impossíveis de abalar.

Enquanto a primeira parte revela um eu-lírico à procura de algo que o inspire, visto que as chaves que guardam a poesia estão em suas mãos, mas lhe parecem inalcançáveis, a segunda parte explica o porquê de a inspiração do poeta estar suspensa. Percebemos que nela tudo chegou ao fim, e ela também sustenta a ideia de que a morte venceu o desejo pela vida e sobre a vida.

Em decorrência disso, mesmo que ame sua poesia, o eu-lírico se sente incapaz de produzi-la diante das angústias da morte. Paz diz, por exemplo, que “o amor não vence a morte: é uma aposta contra o tempo e seus acidentes. Pelo amor vislumbramos nesta vida, a outra” (PAZ, 1994, p. 196). Dito de outra maneira, Tânatos venceu Eros mais uma vez e executa sua tarefa final: conduzir suas vítimas para o julgamento de seus destinos nesse plano metafísico da morte.

Nosso eu-lírico parece apenas um observador de tudo o que está acontecendo ao seu redor, e a tristeza o envolve, mesmo que ele tenha tido experiência de passagem da vida para a morte num plano superior. Ele participou de forma consciente daquilo que estava acontecendo, e esse desejo despertado pode assumir postura de uma experiência tão erótica quanto mortal, visto que:

A atividade erótica nem sempre tem abertamente esse aspecto nefasto, nem sempre *é essa fissura*; mas, profundamente, secretamente, essa fissura que é própria da sensualidade humana é a mola do prazer. O que, na apreensão da morte, suprime o fôlego, deve de alguma maneira, no momento extremo, cortar a respiração (BATAILLE, 1987, p. 98).

Observamos que são atividades semelhantes, pois aquilo que é erótico suspende o fôlego como a morte o faz também. No entanto, enquanto, no primeiro, a suspensão do fôlego se dá pela reação ao ápice do prazer, no segundo revela o ápice do fim da vida. Nestes termos, Paz diz que “a morte é inseparável do prazer” (PAZ, 1994, p. 145), isto é, são atividades que se assemelham e que possuem um fim.

Os dois últimos versos desse último poema retoma nossa ideia de que o *Quatuor* retrata os dias 6 e 8 de agosto de 1945, pois o eu-lírico afirma que uma “alta corola calcinando-os, vence-os/ o sol do espanto, lívido e nevado”. Vale notar que nosso eu-lírico, nesse ponto, retorna a metáfora utilizada durante a obra toda, em que, ora a alta corola é sol que desponta no nascer do dia, e ora é as bombas e sua forma similar de rosa. Analisemos esta última informação sobre a corola.

Sendo a corola, na anatomia das plantas, a parte das pétalas da flor, ao dizer que há uma alta corola que queima esses mortos e os vence nesta batalha (provavelmente uma referência histórica da derrota japonesa na Segunda Guerra Mundial), o eu-lírico apresenta-nos como as bombas Little e Fat Boy agiram ao serem detonadas. É preciso lembrar que as bombas não alcançaram o chão, mas explodiram alguns metros antes de colidir com o solo, formando uma nuvem e coluna de fumaça química de longo alcance, semelhante a uma flor. Segue-se daí a ideia de uma corola que queimou a todos os que realizaram a impressionante viagem pela qual acompanhamos nosso eu-lírico.

O terceiro livro de Luiz Bacellar, como podemos verificar, se constrói através de poemas que resgatam essas duas figuras que pulsam no ser do homem mortal: Eros e Tânatos. Daí sermos levados a acompanhar o eu-lírico em uma jornada que representa sua vida, assim

como a vida de todos os homens, por meio da definição do que são as quatro cartas escritas no *Quatuor*.

Havendo chegado ao fim desta análise, é cabível afirmar que podemos definir as cartas com uma infinidade de temas, temas que vão do mais sublime ao mais esdrúxulo de um poema. No entanto, gostaria de deixar, em minha pesquisa, algumas dessas infinitas análises que a obra possui. Tenho, pra mim, que ao escrever a Carta Sazonal, o poeta a determinou como o movimento Allegro de uma sonata, como já mencionamos, ainda que seja apenas uma escolha estética, e não exatamente a construção do que a música considera uma sonata.

Ora, se cada parte do *Quatuor* designa os momentos vitais do homem e, na Carta Sazonal, afirmamos que ela representa a madrugada se preparando para recepcionar o dia, então, para os instantes da vida do homem, esta madrugada é o seu nascimento. Na Carta Pastoral, por sua vez, o Andante da sonata-poema bacellariana, temos um amanhecer, onde todas as complicações também surgem. Esta carta, pois, para a vida do homem, é a sua fase infantil, é a criança que o homem é em seu segundo estágio de vida.

Ainda nesse passo, temos a Carta Lunar, o Adágio de Bacellar, onde encontramos a fase mais destruída da vida deste homem no poema bacellariano. Esta carta representa, na vida do homem, sua fase adulta, uma vez que nela se encontrando ele tem que enfrentar seus medos e anseios, a fim de alcançar a última fase da vida.

Finalmente chegamos à Carta Náutica — ou o Largo do poema —, onde acompanhamos a última viagem do eu-lírico. Importante destacar que aqui temos a velhice do homem comum, fase da vida onde a sabedoria pode ser uma recompensa para aquele que conseguiu alcançá-la, bem como em reconhecimento por ter chegado tão longe. E, não apenas por conformidade, mas mais ainda por saber que cumpriu sua missão aqui nesta vida, o homem entende que a velhice é um estágio final que o levará à morte, e ele aceita esse final — sentindo-se de fato completo.

Por fim, cabe observar que Eros e Tânatos realmente repousam no poema do *Quatuor*, dividido nestas quatro cartas. Esse ponto nos mostra que esta obra de Luiz Bacellar reservou suas melhores palavras para falar de erotismo, opondo-o à morte, assim como reforçando a ideia de que, sendo o homem poeta ou leitor de poesia, sua vida só é plena quando compreende que Tânatos e Eros são pulsões de vida dentro dele mesmo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Luiz Bacellar foi elogiado desde sua primeira obra, *Frauta de barro*, até a sua última, *Satori*, por conta de sua maneira ímpar de produzir poemas. Numa mistura de poesia, imagem e música, nosso poeta demonstra possuir reconhecida eloquência.

Procurei, em minha pesquisa, dar atenção a três das quatro obras do autor. Em *Frauta de barro*, verificamos que o poeta se mostra como aquele que possui a identidade da terra em que viveu. Sem abandonar suas lembranças de uma Manaus primeira e não transformada, seus poemas estão no presente, mas se realizam no passado, sendo possível determinar que uma das faces deles seja o cunho erótico.

Observamos que o tema erotismo alimenta sua poesia e é percebido em diversos poemas, muitos dos quais foram aqui exemplificados, por representarem aqueles com maior concentração erótica. Abordamos *Frauta de barro* valorizando a divisão do livro proposta pelo autor, dando prosseguimento, em seguida, à organização dos capítulos em duas partes: a primeira, que discorre sobre o livro; e a segunda, que foi subdividida em três outras partes.

Essas três outras partes trabalham com seções diferentes do livro. Em princípio, tomamos o título e os poemas de introdução da obra para apresentar como a fruta encontrada pelo poeta tornou-se importante símbolo para a produção de sua poesia. Ela constitui símbolo fálico e dá ao seu dono o poder de produzir poesia a partir do seu primeiro contato com ela. Resulta daí a ideia de a fruta representar — na poesia bacellariana — a possibilidade de produzir música com seus poemas.

A palavra tem por finalidade a comunicação e a palavra poética desvia a palavra desse fim para o qual ela foi criada. O poema de Bacellar se desvia de seu fim natural para se configurar como erótico, alimentando-nos e dando-nos o prazer de ler ou ouvir esses poemas, advindos de seu “frio tubo de argila”. Esse momento de prazer é o êxtase emocional que o poema bacellariano representa.

Ao dividir o capítulo em duas partes, a segunda delas recebeu nova configuração para ser trabalhada, sendo subdividida em três seções para análise. A primeira seção trabalhou com os poemas eróticos de “10 Sonetos de bolso” e foi criada uma nova separação dos 10 sonetos, agrupando-os de acordo com a sua argumentação poética. Assim, discorreremos sobre poemas do grupo um, ao qual chamamos de “grupo dos objetos de forma fálica”, e do grupo dois, o qual chamamos de grupo dos “objetos associados ao fogo”.



No grupo um, colocamos os sonetos que poetizam objetos necessários para o fazer poético. Nele encontramos o “Soneto do lápis”, o “Soneto da caneta-fonte” e o “Soneto do canivete”, esse último entrando no grupo em virtude do formato fálico que possui no mundo real. Num primeiro plano, observamos que Bacellar propõe que seu trabalho se dá a partir de objetos aleatórios no bolso de alguém. Num segundo plano, por outro lado, esses objetos se tornam necessários ao poeta; e em um terceiro plano de significação, os objetos representam a força erótica que há em produzir poesia, pois, para um poeta, seu prazer se aloja naquilo que o satisfaz. Criar poesia é, então, manifestação externada pelo poeta, visto que o poema sai da inexistência para existir no mundo. É o que há de belo e sublime no ato criador poético.

Em seguida, trabalhamos com o grupo de objetos associados ao fogo. Sabemos que, por si só, o fogo já constitui a imagem da chama erótica, de modo que, nos sonetos desse grupo, ou os objetos produzem fogo, ou são por ele ativados. Trabalhamos com dois sonetos: o “Soneto da caixa de fósforos” e o “Soneto do isqueiro”.

Podemos declarar, respeitante a esses sonetos, que a chama ardente na figura do fogo é a argumentação erótica desse grupo, pois o fogo é paixão, é o que queima e arde sempre aceso. Não sem razão que o erotismo é a segunda chama pela qual Paz produz longa discussão, como verificamos na obra que utilizamos como base para a produção das análises. Sendo assim, nesses grupos de *Frauta de barro*, o fazer poético e a presença do fogo se constituem como representações metafóricas para o erotismo presente nos “10 sonetos de bolso”.

Outro grupo analisado em *Frauta de barro* foi o “Dois escorços”, donde retiramos três poemas de forte conotação erótica. Em meio a memórias e devaneios do eu-lírico, trouxemos, para análise, os poemas “Rimance praiano”, “Anacreônica” e “Estudos de marinha em ébano, coral e marfim”, procurando demonstrar que nesta seção o poeta reuniu memória e poesia, no afã de resgatar a presença do erotismo a partir da figura do mar, espaço escolhido pelo poeta tantas vezes quanto foi possível observar.

Convém dizer igualmente que, em *Frauta de barro*, Luiz Bacellar deixou três coisas que funcionam como ativadores do erotismo. O primeiro elemento deixado na obra para esse fim foi o fogo. Como vimos nas análises realizadas, o fogo é a sexualidade ardente, a paixão que ultrapassa a sensualidade e finda antes que se torne pornográfico. Dele podemos retirar a figura do masculino.

O segundo elemento é a água, de onde retiramos a figurado feminino, um elemento mais brando que representa, no poema, o amor suave que acalma e cuida. A água opõe-se ao fogo ao mesmo tempo em que são forças complementares. Juntos, fogo e água, constituem o valor erótico registrado nos poemas que se utilizaram dele.

Já o terceiro elemento que registramos como erotismo presente no texto é o fazer poético, que torna real aquilo que antes estava no mundo das ideias. Sendo assim, podemos afirmar que os três elementos encontrados em *Frauta de barro* ativam as argumentações eróticas dos poemas bacellarianos.

Mister dizer que esses mesmos elementos estão presentes em *Sol de feira*, livro que motivou o segundo capítulo desta dissertação. Utilizamos uma metáfora na construção da argumentação erótica durante a análise desta obra, afirmando que os poemas feitos com frutas do pomulário amazonense são metáforas do corpo humano, seja ele masculino ou feminino.

Novamente encontramos a figura do fogo nos rondeis de Bacellar, aparecendo na presença do Sol, o qual, lançando seus raios fecundantes sobre a semente, é associado à figura da Água, como aquela que é fértil. A união de Sol e Água, pois, para gerar o fruto, presentifica o erotismo no poema.

Começamos o segundo capítulo, por sua vez, propondo uma discussão sobre a organização do livro. Em princípio, notamos que Bacellar organizou o livro como se ele fosse um vendedor de frutas a cuidar de sua barraca na feira. Através do poema “Anúncio”, poema-introdução do livro, o leitor é transportado através da leitura para uma feira poética onde se encontram os frutos em forma de rondeis, por vezes utilizando o corpo feminino e em outras vezes o corpo masculino, ou, como em alguns casos, os dois corpos em um só fruto-poema.

Em alguns rondeis, é possível observar que o poeta utilizou elementos religiosos sacros ou profanos, e dessas construções retiramos também o erotismo, que no poema estava presente. Nesses poemas, a relação entre corpo humano e corpo fruto era ainda mais clara. Nos rondeis encontramos elementos bíblicos, hindus, gregos e até indígenas, sempre propondo o fruto como uma metáfora do corpo.

Denominamos essas construções poéticas de poema-corpo, exatamente em virtude da construção metafórica do fruto como um corpo humano, de modo que usar o corpo no corpo das frutas é imagem para o devaneio poético se ancorar no erotismo. Na construção do segundo capítulo fizemos a mesma divisão utilizada no primeiro. Ou seja, na primeira parte discorreremos sobre o livro, e na segunda parte falamos da metáfora do corpo. A segunda parte

ficou subdividida em duas outras partes: uma sobre o corpo e suas representações, e a outra sobre o corpo das frutas como metáforas do corpo do homem e/ou da mulher.

É necessário ressaltar que sabemos que existe uma relação entre o corpo humano e o erotismo, assim como sabemos que o corpo é a expressão erótica na sociedade moderna. Dessa maneira, Bacellar explora essa condição do corpo aproximando, por meio da metáfora, o corpo dos frutos ao corpo humano. Além do mais, masculino e feminino são expressões da vida e da alma, de modo que como complementos e opostos tornam-se argumentos para o erotismo nos rondeis de *Sol de feira*.

Nesta obra, *Sol de feira*, é possível ativar os cinco sentidos humanos quando lemos os poemas. Os rondeis provocam no leitor o visual quando compreendemos a relação corpo-fruta; o palatal, quando propõe os sabores doces, azedos e agrídoces das frutas; o olfativo quando, através das palavras escolhidas por seu autor, lembramo-nos dos cheiros que os frutos exalam em nossas mãos; o auditivo, ao provocar em nós — por meio dessas mesmas palavras — a lembrança do fruto caindo da árvore; e o tátil quando, surpreendido pelo devaneio poético, o leitor se percebe sentindo a estrutura do corpo das frutas (ásperas, macias, duras, lisas). É um mar de sinestésias que somente Luiz Bacellar poderia aplicar na poesia de *Sol de feira*, fazendo com que o leitor atento sinta ter, em suas mãos, os frutos que o poeta transforma em rondel.

Sol, Água e Poesia são elementos que completam a tríade poema-corpo-fruto. O feminino e o masculino que, em *Fruta de barro* eram configurados em fogo e água, são transformados em fertilizador (Sol) e fertilizado (Terra) para poder formar a representação erótica deste corpo-fruto de *Sol de feira*.

Outra observação a respeito de *Sol de feira*, sobre o uso de frutas para construir argumentação erótica, está embasada no mito da criação do homem. Como é narrado pela cosmovisão cristã, depois de criar todas as coisas, Deus criou o homem e a mulher, e a eles determinou que não comessem o fruto da árvore do conhecimento. Ora, temos aqui, nesta narrativa bíblica, o primeiro interdito aos humanos: não coma o fruto. Ao transgredirem esse interdito, homem e mulher são condenados e o fruto fica entre eles e o seu Criador; isto é, o fruto se apresenta na narrativa como dispositivo erótico, visto que ele estava ligado ao proibido. A transgressão de Adão e Eva, pois, condenou toda a humanidade, e Bacellar colhe desse relato a ideia de que as frutas são provas da existência do erótico no mundo, desde o momento de sua criação.

A escolha das frutas como elementos poéticos para a obra *Sol de feira* retoma ainda a ideia do pecado original e se configura como corpos eróticos em seus rondeis. Agora, os poemas de Bacellar carregam conotação erótica no fazer poético, na água, no fogo, no fruto e no corpo. Alguns desses elementos tornam a aparecer na terceira obra do poeta, o *Quatuor*, livro estudado no terceiro capítulo desta dissertação.

O *Quatuor* traz em forma de poema os episódios das explosões das bombas atômicas sobre as cidades japonesas de Hiroxima e Nagasaki, o que marcou o fim da Segunda Guerra Mundial. Ao trazer para o poema um episódio real e fúnebre, Bacellar nos leva a refletir sobre como a poesia comporta o erotismo em eventos dessa natureza. Não sem razão que foi possível trabalhar, nesse livro, a ideia de Bataille, autor que propõe ser o erotismo a comprovação da vida até na morte.

Conforme foi feito nos dois capítulos anteriores, o terceiro capítulo também se apresenta em duas partes. A primeira parte discorre sobre a composição do livro, e a segunda sobre a presença de Eros e Tânatos, nos poemas desta sonata bacellariana.

*Quatuor* traz, em sua construção poética, os mesmos elementos vistos em *Fruta de barro* e *Sol de feira*: fogo, água e o fazer poético. O fogo está presente quando tomamos como verdadeira a informação de que o poema relata a explosão das bombas atômicas que destruíram as cidades japonesas. À parte desse fato, o poeta resgata o fogo também na figura do Sol, que está presente no poema II, como uma rosa de luz no poema V, como uma corola branca no poema VII, no poema X, no por do sol do poema XVII e na figura de Febo no poema XXI.

Febo ou Apolo é considerado por excelência o Deus Sol, surgindo, no *Quatuor*, em oposição à sua irmã Ártemis, configurada na imagem da Lua. O Sol é aquele que fecunda e, ligado ao fogo, é força erótica no poema. Além disso, ele é fonte de luz e calor para os homens, sendo a luz igual ao conhecimento, e o calor igual ao erotismo.

Da mesma maneira que o seu irmão Sol, a Lua está presente no poema como força erótica também, sendo invocada na presença das deusas Ísis, Istar e Ártemis, as quais possuem a Lua como sua representante e são conhecidas como deusas da fertilidade, maternidade e fecundidade. Enquanto o Sol, na figura de Apolo, é masculino, a Lua, na figura das três deusas, é feminina.

Podemos dizer que à Lua encontra-se ligado outro símbolo do feminino presente no *Quatuor*, que é a Água. Ela aparece nas duas primeiras partes da obra como chuva e rio e, nas

duas últimas partes do poema, como mar. A Água é, pois, mais um símbolo para o feminino, para o receptivo e é princípio passivo em relação ao fogo. Esses dois elementos constroem a argumentação erótica, semelhante aos dois primeiros livros, o que nos permite concluir que Bacellar construiu uma única linha de pensamento para a sua obra poética, e ela se encontra em todos os elementos que, nos poemas de seus livros, propõem a presença do erotismo como tema recorrente de sua poesia.

O fazer poético também é encontrado nas linhas do *Quatuor*. Dessa vez, conforme o fim se aproxima, o eu-lírico insiste em produzir sua poesia e, ao fazê-la, demonstra insistente vontade de negar a Tântatos para reinventar-se no poema. Vale a pena observar ainda que, ao compor, o eu-lírico demonstra que a vida pulsa dentro dele, mesmo que a morte acompanhe seus versos em cada passo que ele dá. Assim, escrever é, para o eu-lírico, uma forma insistente de negar a inexistência através da pulsão erótica que lança para a existência o poema.

Em outras palavras, temos novamente os elementos dos livros anteriores: fazer poético, Sol, Lua, fogo, água, como se eles mostrassem, no poema, uma organização de ordem cósmica em Bacellar.

Dito isto, percebemos que embora haja uma distância cronológica entre as obras de Bacellar, o poeta mantém os mesmos elementos para construir sua poesia. Em *Fruta de barro*, o fogo se apresentou como símbolo da paixão, a água era espaço de manifestação erótica e a criação da poesia é lançar para fora estes desejos. Já em *Sol de feira*, o fogo está na figura do Sol como aquele que fertiliza a Terra, tendo como parceira a Água, para completar a fecundação e fazer nascer o fruto-poema que serão metaforizados em corpo. E no *Quatuor* reuniu-se o Sol, masculino e fecundante, à Lua, feminina e fértil, fechando o ciclo que comprova haver em todos os livros de Bacellar elementos que os aproxima.

Sendo assim, o erotismo, nos poemas bacellarianos, é encontrado nos mesmos elementos em cada livro. Em outras palavras, comprovamos que o erotismo é tema recorrente na produção poética de Luiz Bacellar, o que determina como verdade nossa investigação proposta no início desta pesquisa.

## REFERÊNCIAS

- ALBERONI, F. **O erotismo: fantasias e realidades do amor e sedução**. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1986.
- ALBUQUERQUE, G. A. S. **Tradição e Memória: a poesia de Luis Bacellar em três movimentos**. 1997. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
- ANJOS, A. **Eu e outras poesias**. 42 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- AZPITARTE, E. L. **Ética da Sexualidade e do Matrimônio**. São Paulo: Paulus, 2006.
- BACELLAR, L. **Frauta de Barro**. Org. Tenório Telles. 6 ed. Manaus: Editora Valer, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Sol de Feira**. 7 ed. Manaus: Editora Valer, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Quatuor**. 6ed. Manaus: Valer, 2006.
- BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A filosofia do não; O novo espírito científico; Poética do Espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- \_\_\_\_\_. **A chama de uma vela**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.
- \_\_\_\_\_. **A psicanálise do fogo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BATAILLE, G. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- \_\_\_\_\_. **As Lágrimas de Eros**. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa. Ed. Sistema Solar. 2012. 126p. As lágrimas de Eros. - Série K: 1984.
- BÍBLIA**. Nova Tradução Bilíngue na Linguagem de hoje. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2000.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BRANDÃO, J. de S. **Mitologia Grega**. Vol, 2. Petrópolis: Vozes, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Mitologia Grega**. Vol, 3. Petrópolis: Vozes, 1987.
- CABRAL, A. **O poeta da vez**. Panorama da palavra. Disponível em <[http://www.panoramadapalavra.com.br/poeta\\_da\\_vez61.asp](http://www.panoramadapalavra.com.br/poeta_da_vez61.asp)>. Acesso em 22 fev. 2010.
- CAMÕES, L. V. **Os Lusíadas**. Texto base digitalizado por Fundação para a Computação Científica Nacional e Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro. Disponível em: <<http://web.rccn.net/camoes/camoes/index.html>> Acesso em 27 jul. 2015.

- CANDIDO, A. **Na sala de aula**: caderno de análise literária. Ed. 8. São Paulo: Ática, 2002.
- CARVALHO, M. **Crônica de uma leitura de imagens em barro e sopro**. In: *Fruta de Barro*. Manaus: Valer, 2005.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1975.
- \_\_\_\_\_. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FRANCO, J. E. **Sebastião da Gama**: milagre da vida em busca do eterno. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, n. 15, 2009, pp.351-353.
- FREUD, S. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1905.
- JOZEF, B. **A máscara e o Enigma**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. 6 ed. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.
- KRÜGER, M. F. **A sensibilidade dos punhais**. Manaus: Edições Muiraquitã, 2007.
- MAINGUENEAU, D. **O discurso pornográfico**. Trad. Marcos Marciolino. São Paulo: Parábola, 2010.
- MARCUSE, H. **Eros y Civilizacion**. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A, 1969.
- MELVILLE, H. **Moby dick**. Trad. Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Editora Landmark, 2012.
- OLIVEIRA, R. **A lenda do dia e da noite**. Disponível em <http://blograpidodosamigos.blogspot.com.br/2013/07/a-lenda-do-dia-e-da-noite.html>. Acesso em 30 maio 2016.
- PAULUS, A. **A vida descalço**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. **Dupla chama**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- REICH, W. **A função do orgasmo**. Trad. Maria da Glória Novak.. São Paulo: Brasiliense, 1975
- RICKLEFS, R. E. **A economia da natureza**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2003.
- RUAS, L.. Sobre o Quarteto. In: **Quatuor**. 6 ed. Manaus: Valer, 2006.
- SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta**. Trad. Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SILVA, J. Luiz Bacellar: um artifício auxiliar da criação. In: **Fortuna Crítica de Quatuor**. 6ed. Manaus: Valer, 2006.

SOUZA, M. **A expressão amazonense**: do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.