

A coleção de livros: uma biblioteca na poesia de Luiz Bacellar

The Book Collection: a Library in Luiz Bacellar's Poetry

Autoria: Fadul Moura

 <https://orcid.org/0000-0001-5167-8434>

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.186091>

URL do artigo: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/186091>

Recebido em: 23/05/2021. Aprovado em: 12/09/2021.

Opiniões – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira


São Paulo, Ano 10, n. 19, ago.-dez., 2021.

E-ISSN: 2525-8133

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

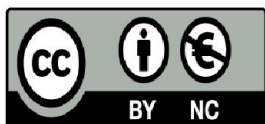
Universidade de São Paulo.

Website: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes>.  [fb.com/opiniaes](https://www.facebook.com/opiniaes)

Como citar (ABNT)

MOURA, Fadul. *A coleção de livros: uma biblioteca na poesia de Luiz Bacellar*. *Opiniões*, São Paulo, n. 19, p. 90-107, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.186091>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/186091>.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)



Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais

a coleção de livros: uma biblioteca na poesia de luiz bacellar

The Book Collection: a Library in Luiz Bacellar's Poetry

Fadul Moura¹

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp

DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2021.186091>

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas com bolsa de estudos financiados pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP - Processo 2018/07075-0). E-mail: faduldm@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5167-8434>.

Resumo

Este trabalho se dedica à seção de textos intitulada “Poemas dedicados”, inserida em *Frauta de barro* (1963), livro de Luiz Bacellar. Procura-se pensá-la por meio da metáfora da biblioteca e compreendê-la como exemplo da reunião de alguns autores que compõem o repertório literário do escritor. Partindo das discussões iniciadas por Christian Jacob (2008) sobre a biblioteca e por Ricardo Piglia (1991) sobre a *mirada estrábica*, objetiva-se esclarecer a perspectiva adotada pelo poeta amazonense. Por fim, analisam-se dois poemas da referida seção, a fim de rastrear em seus textos o modo como dialoga com outros autores.

Palavras-chave

Poesia brasileira do século XX. Poesia amazonense. Luiz Bacellar. Biblioteca. Memória literária.

Abstract

This article revolves around a set of texts called “Poemas dedicados”, included in *Frauta de barro* (1963), a Luiz Bacellar’s book. Organized in two parts, this paper tries to interpret this group of texts as a library metaphor and understands it as an example of gathering of some authors who make up the writer’s literary repertoire. Based on the discussions initiated by Christian Jacob (2008) about the library and by Ricardo Piglia (1991) about the *mirada estrábica*, the objective of this analysis is to clarify the perspective adopted by this poet from Amazonas. Finally, two poems from that set are analyzed in order to track in their texts the way Bacellar dialogues with other authors.

Keywords

20th century Brazilian poetry. Poetry from Amazonas. Luiz Bacellar. Library. Literary Memory.

A formação literária de um escritor é decorrente do laço dele com seus antecessores, como dissertou T. S. Eliot (1989), mas também com figuras que lhes foram contemporâneas. Pensados como dois campos, os contextos histórico-literários do passado e do presente imprimem uma força sobre o escritor, de sorte que ele precisa encontrar sua própria voz, bem como o espaço no qual possa falar. Seguindo esse curso, a leitura torna-se uma atitude fundamental, pois é indissociável da prática da escrita – e ambas são práticas adjacentes à ação de colecionar. Aquele que lê também o faz para compor seu repertório. Esse poderia ser representado pela metáfora do baú da memória, isto é, uma imagem de sua coleção. Quanto mais depósitos forem feitos nesse compartimento virtual, maiores as chances de um escritor poder escolher sobre o que não escrever e sobre o estilo que não deseja adotar. Seja pela continuidade, ruptura, afirmação ou pelo afastamento, a leitura será uma ação em favor da escrita, posto que recolherá mais materiais – os livros como imagens, correntes, efeitos, travessias – a partir das quais e com as quais o escritor possa trabalhar.

Quando indagado sobre suas leituras e formação literária, Luiz Bacellar² responde de modo curioso, lançando mão da prática da citação e recuperando a primeira estrofe do poema “O Conde D. Henrique”, III de “Os castelos”, do livro *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa.³ Algo desperta a atenção nessa atitude: a escolha pelo recurso de memória, pelo dizer “de cor”. Luiz Bacellar não introduz o depoimento listando nomes e títulos, mas sugerindo uma origem pautada em ato *involuntário* e *inconsciente*. Sem contar com a metafísica que o texto possa sugerir, de um lado, o agente dessa formação literária foi aquele que possibilitou o acesso aos recursos educacionais durante a infância do futuro autor; de outro, foi o próprio autor, atuando *voluntariamente*, logo, *consciente*, como “leitor incansável”, que compôs o próprio repertório de leitura.

O depoimento segue com uma lista de nomes e títulos, os quais são agrupados da seguinte maneira: do “começo”, contendo um conjunto de obras (com *Enciclopédia Britânica*, “aquela coleção Jackson” (BACELLAR, 1998, p. 277) e *Tesouro da juventude*, uma mostra da literatura portuguesa); e da “formação”, abrangendo nomes do primeiro modernismo, os quais já haviam sido consagrados quando ele chegou a São Paulo (com Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida); escritores estrangeiros, subdivididos em três grupos (poesia portuguesa, com Fernando Pessoa; poesia alemã, com Rainer Maria Rilke (sabe-se que ele também escreveu em francês), ou de língua alemã, com Friedrich Hölderlin; e “literatura francesa, principalmente essa mais avançada” (BACELLAR, 1998, p. 278), com Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire e André Breton); autores brasileiros, separados em poetas (com Jorge de Lima, considerado o maior, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e, em seus primeiros livros, João Cabral de Melo Neto) e prosadores (com João Guimarães Rosa e João Ubaldo Ribeiro, declarado o mais recente até então).

² Luiz Franco de Sá Bacellar (Manaus, 1928-2012) foi professor de Literatura e Língua Portuguesa (no Colégio Estadual D. Pedro II em Manaus) e de História da Música (no Conservatório Joaquim Franco, na Universidade do Amazonas – hoje, Universidade Federal do Amazonas). Foi um dos fundadores do Clube da Madrugada em 1954, nomeando o movimento responsável pela renovação cultural no Amazonas nos anos de 1950. Como poeta, escreveu *Frauta de barro* (1963), *Sol de feira* (1973), *Crisântemo de cem pétalas* (1985, em parceria com Roberto Evangelista), *Satori* (1999) e *Borboletas de fogo* (2004, sob o pseudônimo de Katsüo Satsumà).

³ “Eu faria uma citação do Fernando Pessoa, em *Mensagem*, que ele diz: ‘Todo começo é involuntário. / Deus é o agente. / O heroe a si assiste, vario / E inconsciente.’. Para dizer do meu começo literário, eu desde menino fui um leitor incansável. [...]” (BACELLAR, 1998, 1998, p. 277).

Dessa extensa lista de nomes (muitos deles considerados inovadores ou modernos para suas épocas), infere-se uma organização quase arquivística. Inconscientemente ou não, Luiz Bacellar dispõe esses autores como se fossem títulos retirados à mão de uma estante; suas palavras induzem a uma forma de organização própria de uma biblioteca. Assim como no depoimento, vê-se nos livros do poeta amazonense a reincidência da inscrição de vários autores por meio de imagens alusivas, no plano intratextual; além de epígrafes ou dedicatórias, no paratextual. De *Frauta de barro* a *Sol de feira*, sua obra é decalcada pelas marcas impressas com jogos intertextuais de diferentes naturezas. Independentemente da taxonomia que essas relações possam adquirir, elas guardam em comum a remissão ao sistema literário e cultural.⁴

Luiz Bacellar mostra amplo repertório literário quando constrói pontes entre a poesia produzida no Amazonas e a produção literária de fora do estado, demonstrando a atenção do autor ao que estava acontecendo durante a virada dos anos 50 para 60 do século XX – época da primeira edição⁵ de *Frauta de barro*. Àquela altura, os trânsitos de formas, de temas, de traços culturais eram feitos por materiais físicos ou performáticos (dentre eles, os livros). Nesse sentido, pelo que pode ser visto no depoimento e pela quantidade de autores em seus livros, toma-se a ideia de *biblioteca* como uma imagem capaz de reunir essas diferenças e conjugar temporalidades. Ela aparece como forma de coleção que conserva saberes escritos, ao passo que também os põe em circulação.

É possível afirmar sem ressalvas que uma biblioteca guarda o que é digno de valor para uma comunidade. Escrevendo sobre a história das bibliotecas, Christian Jacob denomina-as “lugar da memória nacional” e, mais que isso, “espaço de conservação do patrimônio intelectual, literário e artístico” (2008, p. 9). As bibliotecas são, portanto, produtos advindos de um processo de apuração e catalogação ou, ainda, de uma eleição. Seus livros foram elevados à condição de necessários, instituídos para uma finalidade por vezes teleológica, correspondente ao conteúdo neles escrito. Por outro lado, ela também pode ser fundada sob o signo de Alexandria, na expectativa de totalidade, de reunir todo o conhecimento sobre aquele assunto no mesmo espaço. Subentende-se, assim, que a biblioteca é mais que um lugar físico, mais que a exterioridade pura de um arquivo, pois ela encerra a possibilidade de o conhecimento ultrapassar o tempo. Christian Jacob ainda diz:

Ler numa biblioteca é instaurar uma dialética criadora entre a totalidade e suas partes, entre a promessa de uma memória universal, mas que ultrapassa o olhar de todo indivíduo, e os itinerários pacientes, parciais e atípicos, desenvolvidos por cada leitor. É tentar conciliar um desejo de universalidade e a necessidade de escolha, de seleção, até mesmo de esquecimento, como as próprias condições da leitura e do pensamento. O trabalho na biblioteca é percurso no interior de um livro, em seguida de livros para livros e dos livros para o mundo, com suas travessias áridas, suas erranças labirínticas e seus momentos de jubilação intelectual, suas caminhadas míopes e seus grandes panoramas. É também uma viagem no tempo, uma “anábasis” nas

⁴ Isso se acentua quando pensado que a última seção da edição de 1963 de *Frauta de barro* foi retirada e transformada em livro independente, intitulado *Satori*. Como o próprio nome sugere, trata-se de uma coleção de haicais.

⁵ Sabe-se que Luiz Bacellar fazia alterações constantes em sua obra. Por esse motivo, nenhuma das edições de *Frauta de barro* é igual a outra. Provavelmente, a edição de 1959, anterior às publicações e com a qual ganhou o concurso de poesia e o Prêmio Olavo Bilac, nunca teria sido lida senão pela banca avaliadora. Cf. LEÃO, 2017, pp. 14-31.

ramificações da memória do saber e a criação de um espaço de encontros utópicos e ucrônicos – convergência das ideias, perenidades e metamorfoses dos modelos e das lições, afinidades eletivas ou escolhas longamente refletidas, em que se reaviva o pensamento e o saber de outrem e de outrora através do comentário, da leitura e do jogo livre das digressões (JACOB, 2008, p. 10).

O jogo entre universalidade e particularidade põe em cena a presença do sujeito no interior de uma biblioteca. Ela oferece as condições para que uma travessia possa ocorrer de livro a livro; para que inúmeras conexões possam ser feitas entre títulos de diversos campos do conhecimento. Do ponto de vista da parcialidade, o sujeito do momento presente pode entrar em contato com outra esfera temporal, historicizar suas marcas, responder a questões de épocas anteriores ou contemporâneas. Com isso, a biblioteca não é só lugar de contemplação do passado, mas de construção de novos caminhos a partir do passado que ela apresenta. Eis o significado da *dialética criadora* de que fala Christian Jacob.

Contudo, as travessias só são possíveis depois de tomadas de decisão. Aquele que pesquisa no interior de uma biblioteca tem posta à prova sua habilidade combinatória, pois a elaboração do conhecimento não renega a anterioridade da escolha. A imagem ou a forma fixada por um autor em um poema, por exemplo, é produto de uma ação antevista, uma *afinidade eletiva*. Para que esteja ali, outra foi deixada à margem; da mesma forma, outro caminho não foi percorrido. A conciliação feita pelo sujeito é oriunda da produção de encontros entre um livro e outro, traduzida não pelo acúmulo exaustivo de referências, mas pela percepção do ponto em que o efeito escolhido deve preencher o poema. Tais etapas de composição estão vinculadas a livros lidos.

Aquele que está na biblioteca não está livre de se perder. Manipulando a imagem borgeana da biblioteca como labirinto, Christian Jacob inflexiona: os trajetos pelos livros constroem caminhos que extrapolam o espaço para alcançar o cruzamento entre tempos. “*Anábasis*” é um termo médico que significa o período em que uma doença se acentua e que, em seu texto, fixa a cadeia rizomática da memória; para os estudos de literatura, advém de origem grega e tem o sentido de “ação de subir” e de “ascensão”, o que corresponde ao momento em que a lembrança se destaca das outras. Com estilo alusivo, o historiador sugere que o conhecimento no interior da biblioteca resulta de um impasse, produto da alternativa que levou a *encontros utópicos e ucrônicos*, os quais figuram realidades cuja origem provém de sínteses do pensamento. Assim, o conhecimento move-se para outros textos, projetando-se para além.

Paira sobre as palavras de Christian Jacob a tensão sobre dois modelos fundadores do pensamento sobre a história das bibliotecas: a Biblioteca de Alexandria⁶ e a Biblioteca de Babel.⁷ A primeira traz a lógica da acumulação como motivo, formada pelo desejo de abarcar todo o conhecimento do mundo mediterrâneo em único lugar. O segundo modelo demonstra a biblioteca como lógica intertextual que corre o risco de recair no enclausuramento dos signos. Indo além de cada modelo, o crítico demonstra que a biblioteca não deve ser apenas depósito de títulos reconhecidos como grandiosos, nem considerada fechada em si mesma, mas um lugar de produção de ideias que ultrapassem a materialidade física de seus prédios.

⁶ Sobre esse assunto em particular, sugere-se outro trabalho do mesmo autor. Cf. JACOB, 2008, pp. 45-73.

⁷ Trata-se de uma referência ao conto de Jorge Luis Borges, em que a biblioteca como labirinto é criticada, em razão de as relações e as exegeses propostas voltarem sempre a si mesmas, fazendo do espaço da biblioteca uma fortaleza vazia e incomunicável com o mundo exterior. Cf. BORGES, 1996, pp. 565-471.

Diferentemente de Jorge Luis Borges, Luiz Bacellar não escreve sobre uma biblioteca. Ele apresenta suas fontes. Ler sua obra tendo como lente o conceito dessa instituição de arquivamento diz respeito, principalmente, às marcas autorais e de estilo evidenciadas por ele em seus poemas. A biblioteca do autor aparece metaforicamente organizada na seção “Poemas dedicados” no interior de *Frauta de barro* (BACELLAR, 2011), em que se encontram sete poemas: “Duas canções”, para Fernando Pessoa; “Poética”, para João Cabral de Melo Neto; “A Dante”, para Dante Alighieri; “Treno para Rainer Maria Rilke”, para o poeta austríaco; “Ode a Ricardo Reis”, para o heterônimo clássico; “Soneto para Charles Chaplin”, único que não se destina a um poeta; e “Puro lamento gallego”, para Federico García Lorca. Em cada um deles, nota-se a emulação de um efeito. Utilizando-se de imagens comuns às poéticas convocadas, os poemas abrem diálogos com outras obras. A biblioteca de Luiz Bacellar estabelece relações com o tempo, na convivência de temporalidades de pontos distintos de uma cronologia, e com o espaço, na leitura de autores de nacionalidades distintas. A construção de um atlas baseado nas referências apenas dessa seção teria como resultado o desenho de linhas que uniriam pontos entre Portugal, Brasil, Itália, Inglaterra, Áustria, Alemanha e Espanha. A concatenação entre elas teria o próprio livro de Luiz Bacellar como eixo capaz de reunir as várias manifestações no século XX, sem desconsiderar as contradições entre antigo e novo, entre clássico e moderno. O lugar de onde ele olha todos é uma cidade no interior da Amazônia.

Crê-se que o modo criativo de apresentar seu repertório formaria um paralelo com o pensamento de Ricardo Piglia; em particular, quando o crítico escreve sobre a *mirada estrabica*. Pensada a partir de Jorge Luis Borges, Piglia faz uma ponderação sobre o olhar do escritor argentino, o qual pode se estender à perspectiva de escritores latino-americanos que interpretam literatura europeia como modelo: “[...] Hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y otro puesto en las entrañas de la patria. [...]” (PIGLIA, 1991, pp. 61-62). Com a metáfora do olhar que aponta para dois alvos ao mesmo tempo, Piglia expõe a circunstância que prevaleceu durante todo o século XX sobre as literaturas produzidas fora de centros europeus. Elas encerram em suas elucubrações passeios obrigatórios pelas literaturas julgadas centrais. Ricardo Piglia ainda prossegue:

[...] las literaturas secundarias y marginales, desplazadas de las grandes corrientes europeas tienen la posibilidad de un manejo propio, ‘irreverente’, de las tradiciones centrales. [...] Esas culturas laterales se mueven entre dos historias, en dos tiempos, a veces en dos lenguas: una tradición nacional, perdida y fracturada, en tensión con una línea dominante de alta cultura extranjera. [...] (PIGLIA, 1991, p. 63)

O diálogo com a tradição sempre foi um requisito para qualquer um que almejasse se tornar escritor. As considerações de Ricardo Piglia apenas matizam a questão. O caso de Luiz Bacellar também revela essa tomada de consciência de que fala o crítico argentino. O manejo *irreverente* acontece quando, por exemplo, o autor brasileiro compõe um poema em galego, mostrando seu movimento de uma língua para outra; o perambular *entre* histórias literárias, quando apresenta o motivo da *queda* a partir de Dante ou da *navegação* com base em Fernando Pessoa. Tanto no primeiro exemplo como no segundo, a manipulação da *memoria ajena* aparece como forma de refinamento de obras: “La figura de la memoria ajena es para Borges el núcleo que permite entrar en el enigma de la identidad y de la cultura propia, de la repetición y

de la herencia. La memoria tiene la estructura de una cita, es una cita que no tiene fin, una frase que se escribe en el nombre de otro y que no se puede olvidar” (PIGLIA, 1991, p. 64). Infere-se dessas reflexões o traço da repetição com diferença. Em se tratando de obras literárias, não é possível igualar as composições escritas de um autor e outro. A tentativa de compor uma cópia exata seria fadada ao fracasso, como assinala a ironia em Pierre Menard.⁸ Instalar a diferença na repetição diz respeito ao trabalho com a tradição. O escritor não a ignora quando não a reproduz. Ele trabalha laboriosamente sobre a herança, de modo que ela não seja deturpada, mas incorporada – *traduzida*, na perspectiva de Ricardo Piglia – à sua obra. Uma vez retirada do contexto original, ela migra como uma citação, tal como faz Luiz Bacellar ao citar os versos de Fernando Pessoa para dizer do seu “começo” literário. A memória é esse mecanismo capaz de conexões livres, as quais costumam os vários tecidos *alheios* que compõem seu conteúdo.

A *dialética criadora* da biblioteca e a *mirada estrábica* do escritor são dois pressupostos que possuem algo que lhes é afim: a memória, considerada ponto de partida, sendo base da criação, e de chegada, sendo produto do trabalho. Ela se encontra na urdidura da obra, o que explica a ideia radial com que os temas nela se desenvolvem. Se a memória sugere caminhos que se espalham, ela o faz para puxar esses fios e indicar que o laço aponta para sua origem, contemplada fora do sentido teleológico, quando, na realidade, ela se evidencia em formato de rede. A imagem da *flor* é uma maneira de traduzir poeticamente a trama radial dessa memória, evidenciando pela duplicidade do olhar o modo como ela se comporta. Abaixo destaca-se:

O poema é funcional
 como nuvens peçadas;

como o ovo branco
 dentro do breve
 pássaro branco
 engastado no azul
 como um lírio
 desabrochando – lúcido
 mistério – sobre fezes

(o leve peso
 do casto voo
 da asa furtiva,

sutil mecânica
 do esforço frágil
 de flor se abrindo):

lua diurna
 fria corola

⁸ Ver o conto de Jorge Luis Borges intitulado “Pierre Menard, autor del Quijote”, retirado do mesmo livro que “La Biblioteca de Babel”, *Ficciones*. Cf. BORGES, 1996, pp. 444-450.

da manhã futura
dentro do tempo.

(BACELLAR, 2011, p. 107)

O poema intitula-se “Poética” e é dedicado a João Cabral de Melo Neto. O título sugere um texto em que são apresentados os fundamentos da arte de escrever, prática metalinguística recorrente na poesia do poeta pernambucano. Sob o argumento conciso da funcionalidade, ele se desenvolve de acordo com um princípio de economia em três comparações consecutivas.

Logo de início chama a atenção a qualificação “funcional” com que o poeta *escolhe* caracterizar o poema. A primeira das comparações traz um símbolo tradicionalmente utilizado para falar de abstrações (as noções de ideia, fugacidade, de um mundo etéreo, por exemplo, convocam o campo semântico da altura, o que deságua na intangibilidade). A diferença é que essa nuvem possui densidade e está carregada, o que impede que se veja através dela. Luiz Bacellar confere traços de materialidade ao que seria convencionalmente imaterial, fazendo uma transformação do símbolo quando o desloca para o seu poema. Ao realizar essa conversão, põe em xeque a própria ideia de funcionalidade do poema contida em seu argumento inicial. Essa proposta contraditória sugere um impasse: se o poema apresentar uma “serventia”, um “uso”, será o de uma abstração, de um hermetismo cuja matéria é impossível decifrar. Essa contradição que o símbolo encerra problematiza a condição do tipo de poesia que a nuvem representa e, ao mesmo tempo, não cede ao polo oposto, a uma poesia ornamental.

A segunda comparação corrobora o problema e insere novo impasse lógico. Instala-se uma dúvida a respeito da função de um “ovo” porvir. Ela se acentua quando o sujeito poético informa que tal “pássaro”, que contém o “ovo”, ainda aparece à distância, preso à extremidade (novamente o campo semântico do distanciamento). Ao que parece, o poema replica a questão do primeiro ao segundo símbolo, dispondo-os como antagônicos. Tomando por base a duplicação da impossibilidade de acesso, pois o “ovo” é a representação da poesia sólida oposta à nuvem, percorre-se o raciocínio de que a poesia da “impossibilidade” seria aquela cujo valor sequer teria sentido, pois ele seria esvaziado em si mesmo, tal como pensar se a origem seria o ovo ou o pássaro – impasse circular e sem solução.

Convém, para o momento, fazer uma advertência e sondar o modo como o poeta em questão se posiciona diante da poesia cabralina. Realizar uma operação consciente do verso⁹ não abole da poesia de Luiz Bacellar o poder imagético da palavra. Nesse ponto, o amazonense demonstra ter feito uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto, o qual se dedicou anteriormente ao exame do mesmo elemento no poema “O ovo de galinha”. Para o autor pernambucano, o “ovo” é o ponto de partida para uma investigação atenta. Como seu objeto de análise, mostra a “integridade / de uma coisa num bloco” (MELO NETO, 1999, p. 302); além disso, “Sem possuir um dentro e um fora, / tal como as pedras, sem miolo: é só miolo” (ibidem). No primeiro caso, há características que impossibilitam a decomposição; no segundo, a negação e a comparação mantêm-lhe a unidade. O poeta esquadrinha o “ovo” progressivamente, e a “a mão que o sopesa descobre / que nele há algo suspeito:” (ibidem). O que inicia em uma avaliação sobre a matéria física ultrapassa-a, na medida em que se infere dela uma suspeita.

⁹Tal gesto foi assinalado primeiramente no parecer do Prêmio de Poesia Olavo Bilac, de 1959: “[...] 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. [...]” (BACELLAR, 2011, p. 143).

Desse modo, o texto perfaz um caminho da concretude à abstração, para, em seguida, retornar à materialidade do “ovo”, investigá-lo uma vez mais e seguir novamente ao abstrato em movimento circular.¹⁰

Duas abstrações são destacadas. Na primeira delas, o poeta procura confirmar uma hipótese sobre “ovo”, ou seja, que ele não é “inanimado, frio, goro” (idem, p. 303), mas que, ao ser “um peso morno, tímido”, também é “um peso que é vivo e não morto.” (ibidem). No poema, a matéria é transformada simbolicamente no início da vida, e, nessa circunstância, o símbolo central do texto orienta-se ao futuro, direcionando-se para um tempo que não se pode precisar. A segunda abstração reside no momento em que o “ovo” se desprende da individualidade inicial para sinalizar um pensamento mais amplo, atento ao efeito de sua presença, conforme aponta João Cabral:

A presença de qualquer ovo,
até se a mão não lhe faz nada,
possui o dom provocar
certa reserva em qualquer sala.

(MELO NETO, 1999, p. 303)

O “ovo” afeta aqueles que o observam tal como o faz com o poeta. Ele suscita o contexto de circunspeção. O campo semântico das partes finais do texto cabralino é composto pela ideia de uma espera de algo latente – “a que se sente ante um resolver / e não se sente ante uma bala” (MELO NETO, 1999, p. 303). Ela corresponde à expectativa de um despertar que ainda não aconteceu ou, ainda, do disparo que não foi dado. Esse quadro conserva uma tensão que se circunscreve no presente e transforma-o em um tempo alargado. Para Benedito Nunes, “a forma abstrata corresponde a um novo grau de objetualidade, que se religa ao concreto e ao sensível, permitindo apreendê-los de maneira renovada” (NUNES, 1974, p. 130). Essa renovação é o que qualifica o poético e, por sua vez, é a lição que Luiz Bacellar retira da poesia de João Cabral.

Retornando à “Poética”, encontra-se na interpretação do autor amazonense o resultado de uma leitura atenta aos detalhes, à composição, aos efeitos e aos usos das imagens. Ele desdobra o núcleo da composição cabralina para seu texto, renovando o símbolo e posicionando-se diante da tradição literária. A mesma imagem do “ovo” arquiteta um *mise en abyme* que atinge noções de espaço e tempo em seu poema: o “ovo” no interior do “pássaro” no interior do “azul”. A plasticidade da imagem sugere um efeito de uma pintura sob a forma desse enquadramento especular, cuja extensão vai do externo ao interno. Trata-se também de um modo de tecer uma crítica à poesia racional, que toma o objeto e o faz alheio a qualquer substrato emocional. Isso quer dizer que a imagem, quando envolvida pela moldura, compõe

¹⁰Esse trajeto do pensamento no poema de João Cabral de Melo Neto foi percebido primeiramente por Benedito Nunes e descrito nos seguintes termos: “A descrição do objeto é circular. Ela vai do nível de concretude ao de abstração, da percepção sensível à forma essencial, para, num movimento de retorno, apegar-se ao mais palpável e visível, de onde novamente subirá ao abstrato” (NUNES, 1974, pp. 129-130). Com isso, o crítico paraense acredita que a poesia de Cabral confere um novo grau aos objetos, pois apreende-os de forma renovada. Nota-se no poema de Luiz Bacellar uma dinâmica semelhante, posto que o poeta também examina o “ovo” e dele retira um modo de pensar o fenômeno poético.

um espaço recortado e tão distante da realidade quanto aquele elaborado pela poesia hermética. Outro produto dessa quadratura diz respeito ao tempo: se o período de vida do “pássaro” é “breve”, o do “ovo” também o é. A brevidade corrobora sua rápida supressão e contrasta com o céu (a vida do pássaro é diminuta; o céu “azul”, imenso). Com esse jogo sobre a extensão da vida desse tipo de poesia, nota-se que ela também estaria fadada ao término.

As “nuvens”, o “ovo” e o “lírio” possuem certo conteúdo e guardam uma expectativa (da chuva como dissolução do hermetismo; da abertura como direcionamento ao mundo para além dos objetos físicos; e da contemplação da poesia que nasce de solo inesperado). Significa dizer que o sujeito poético de Luiz Bacellar também se instala no tempo da espera. Oriundo da palavra latina *sperare*, “esperar” é pôr-se em disposição para algo; estar de prontidão para atender; ou, ainda, pode indicar um tempo de meditação. Trata-se de um interstício temporal, cujo alongamento pode ou não intensificar as emoções. Derivando a palavra “esperança”, joga com a ideia por vezes messiânica de crença, de ter fé, o que se desdobra no cultivo da paciência e na lida com a demora. O poeta é consciente dos projetos que os dois primeiros ideais portam. Cabe a ele encontrar a própria dicção.

A “poética” de Luiz Bacellar denota o trabalho primoroso com o verso, o que não tolhe a emoção como efeito. O desabrochar do “lírio” extrai do tema da metamorfose o momento preciso da descoberta, o *kairós* afeito à poesia drummondiana. Sabe-se que a metamorfose indica um processo, ou seja, o *continuum* da transformação. Como se fosse possível tornar estático o instante, o sujeito poético congela a imagem dessa *flor*. Encara-se tal momento a partir da duplicidade clareza-obnubilação do pensamento. O contraste em “lúcido / mistério” preenche o “lírio”, ao passo que do estreme pode nascer a beleza. O poeta medita sobre a poesia-nuvem e a poesia-ovo, avaliando estilos, efeitos e limites. Então lança uma proposta que as ultrapassa. O tema das “fezes” não só alimenta a poesia que nasce, mas também é o espaço inusitado para o cultivo; a *flor* é o elemento “novo”, diferenciado. No presente caso, o problema da funcionalidade também não se resolve. Nascida de temas baixos – “no mato”, como simbolizado na seção “Variações sobre um prólogo” do mesmo livro –, a beleza da poesia não cede ao utilitarismo. Ela surge como jogos de tentativa e erro, acomodando diferenças de estilo, conforme sugerem as imagens da terceira estrofe.

O uso do parêntesis na terceira e na quarta estrofes também sugere a concentração das imagens do poema, no entanto, o sujeito poético, que antes apresentava os elementos separadamente, funde-os sintaticamente. Não há mais separação entre leveza e “peso”, entre força e fragilidade. As ideias antitéticas compõem dois paradigmas que se cruzam: a verticalidade do voo e a horizontalidade das pétalas que se abrem. Do plano sintático ao imagético, o poema funde “pássaro” e “flor”, logo, também o que excede o tempo pelo recorte exato.

Da “lua diurna”, que surge antes da noite total; da “fria corola”, que se abre antes do calor do dia, o poema enuncia a ideia de anterioridade, a qual dá sinais do que aparece como presságio. E o mais curioso: usa de elementos da natureza sem lhes atribuir adjetivações que inclinariam o poema a certa tradição confessional ou sentimentalista. Trata-se da reposição da ideia de forma junto à de interioridade, diluindo polos e iluminando nuances apagadas com a cristalização da tradição que as compreendeu separadamente. Com isso, acredita-se que Luiz Bacellar apresente um modo de fazer poesia que dialogue com o autor de *Psicologia da composição*, sem anular o traço da espontaneidade (esse se mostra mais latente em poemas que tematizam a memória). Em “Poética” é encontrada a presença do autor de *Serial*. A dedicatória

determina mais uma estrela a ser seguida e menos uma pequena anotação. Ela sinaliza o gesto de leitura com o qual foi iniciada esta discussão, além de revelar um dos nomes de sua biblioteca.

Luiz Bacellar é um poeta que trabalha com tradições. Para tanto, o pressuposto da *dialética criadora* é colocado em evidência, de sorte a engendrar o poema de forma crítica. Isto posto, pode, como João Cabral, elaborar sua própria arte poética. Sabendo dos empecilhos que as tradições neoparnasiana e neossymbolista da época não resolveram, propõe o seu poema como ponto de equilíbrio, mas também de superação. A julgar pelo passadismo que perdurou durante os anos de 1950 na poesia produzida no Amazonas, Luiz Bacellar mostra-se escritor inovador para sua época.¹¹ Justapor “valores arquitetônicos” e “valores dramáticos” (BACELLAR, 2011, p. 143) é um modo de reverter o privilégio da forma e do conteúdo simultaneamente, alcançando um equilíbrio.

Os livros, como os objetos de uma coleção, estão livres das premissas da objetividade e da funcionalidade. Para Walter Benjamin, “[...] o maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 228). Nesse sentido, tanto o colecionador quanto o poeta demarcam um território no interior do espaço a eles reservado. Sabe-se que esse não é um lugar rígido. É possível que o colecionador de livros absorva títulos díspares para sua coleção. Ele elenca um critério com o qual possa envolver os livros em seu *círculo mágico*. O colecionador observa o seu mundo e sonda o que pode incluir nele, visando tanto à coesão interna quanto ao desejo de expansão. A unidade da coleção é construída pelo mesmo raciocínio em rede com que se vem observando a poesia de Luiz Bacellar. É uma forma de adesão ao eixo do tempo próprio à coleção.

No presente caso, um dos textos de “Poemas dedicados”, intitulado “Soneto para Charles Chaplin”, não fala de um poeta, mas da presença da ideia de uma modernidade por meio de uma figura humana. Considerando o segundo pressuposto desta análise – a *mirada estrábica* –, a presença de Charles Chaplin configurará o procedimento de tradução. Luiz Bacellar apropria-se dessa figura e converte-a em assunto de poesia, isto é, em peça de sua coleção escrita. Para tanto, aciona um dispositivo poético utilizado também em “A Dante” e “Treno para Rainer Maria Rilke” como *leitmotiv* de seus “Poemas dedicados”. A *flor*, então, reaparece:

Entre lágrimas e riso a rosa nasce,
funda-se o mito. Se desfolha agora
entre enleio e ternura. E se incorpora
ao povo, a todos nós. A obscura face

se faz clara nos giros da fugace
dança: entre gesto e gesto comemora
nova inscrição no anúncio dessa aurora

¹¹ A respeito do movimento do Clube da Madrugada, do qual Luiz Bacellar é um dos fundadores, Luciane Viana Barros Páscoa registra: “Ligado à literatura da Geração de 45 e impregnado de todas as aspirações políticas do pós-guerra, o Clube da Madrugada tinha como propósito transformar o estilo da produção literária local. Com isso, buscava coesão com outras tendências literárias que predominavam em outros lugares. [...]” (PÁSCOA, 2011, p. 95). Nesse sentido, *Frauta de barro* pode ser lido como um sinal da nova poesia que nascia no Amazonas no contexto daquela geração.

de que és prenúncio, embora a condenasse

o desamor do mundo. (Tão remoto
é o plano ao qual nos leva nessa fuga
que o próprio sonho nos parece ignoto!)

Se o teu poder de riso nos subjuga,
o teu poder de lágrima, por fundo,
se faz em claridade. E lava o mundo.

(BACELLAR, 2011, p. 112)

O poema tem como argumento a formação de uma síntese com base na relação entre o espectador e a atuação de Charles Chaplin. Quando “riso” e “lágrimas” se tornam indivisíveis na plateia ou, ainda, quando a encenação sugere sentimentos ambíguos no espectador, “nasce” a rosa, símbolo que prepara a fundação do mito. O símbolo não é mais um reflexo convencional de um ideal de beleza. Ele comporta ideias que se afastam, à medida que concentra delicadeza e dor simultaneamente. A retórica do oxímoro aparece enquanto o poeta unifica as diferenças no mesmo elemento. De acordo com Ricardo Reali Taurisano, ao “[...] unir ou vincular os termos A e B pela inserção dum novo termo, um oxímoro de tipo AB, não implica a igualdade entre A e B, que permanecem radicalmente distintos, enquanto A e B, do contrário AB não seria um oxímoro” (TAURISANO, 2014, p. 52). Ora, o que acontece por vezes na obra de Luiz Bacellar é a conjugação de diferenças. Seus poemas, a exemplo de “Soneto para Charles Chaplin”, trazem tensões produtoras de novas formas e sentidos. Com efeito, aquele elemento novo transborda a prossecução temporal com a força daquilo que transcende às épocas (o mito); do vigor à morte, a “rosa” adensa novo antagonismo, fazendo convergir o que antes seriam linhas paralelas: a confusão, que deixaria o espectador atordoado (o “enleio”), e a sensação de afago momentâneo, oriunda do desenvolvimento da cena (a “ternura”). É nessa ambivalência que o poeta encontra um recurso criativo para compor a identificação entre Carlitos, a personagem de Charles Chaplin, e o público.

O texto apresenta o efeito da encenação sobre os espectadores. Conduzi-los a sentir ou não sentir emoções é o trabalho efetivo do poeta. Aristóteles previu essa modificação das paixões humanas: “as paixões são todos aqueles sentimentos que, causando mudança nas pessoas, fazem variar seus julgamentos, e são seguidos de tristeza e prazer, como a cólera, a piedade, o temor e todas as outras paixões análogas, assim como seus contrários. [...]” (ARISTÓTELES, 2000, p. 5). Depreende-se de Aristóteles que as *paixões* são sentimentos que *afetam* e, por isso, *modificam* as pessoas. Elas alteram sua faculdade de discernimento, isto é, interferem na racionalidade. Porém não basta despertar os afetos. É necessário guiá-los a certo estado afetivo. O poema é produto da relação entre razão e afeto. E age sobre os dois elementos, de sorte que nenhum impere sobre o outro.

Há um eco pessoano na escrita de Luiz Bacellar. Ele emula a estratégia encontrada no poema “Ulisses”, de *Mensagem*: o oxímoro.¹² Trata-se do texto em que o poeta português

¹²“O mito é o nada que é tudo. / O mesmo sol que abre os céus / É um mito brilhante e mudo – / O corpo morto de Deus, / Vivo e desnudo. // Este, que aqui aportou, / Foi por não ser existindo. / Sem existir nos bastou. / Por

explicita a importância do mito para a civilização. A partir do jogo de contradições, demonstra que a existência do mito transcende a razão humana, sem que com isso recaia em campo obsoleto. O mito *funda* a comunidade, independentemente de sua imaterialização; ele *fecunda* seu imaginário, tornando-a coesa. Como em Pessoa, um novo mito é fundado. “Soneto para Charles Chaplin” transcontextualiza as propriedades dessa “rosa” no mito, representado pela figura humana. O texto, assim, apresenta suas características: a “face” é “obscura” e “clara”; a “dança”, porém, ajusta essas qualificações, encadeando-as. Traçando uma trajetória em que se consubstanciam “rosa”, “mito” e Chaplin, essa dança poética se lança ao público com um objetivo consciente e determinado: *incorporar-se* à memória coletiva do mundo. Assim, por meio da representação, o ator funciona como avatar do mundo moderno, ressaltando suas ambivalências.

A concatenação das contradições encena passos de uma coreografia expressa também por meio de um “desarranjo” entre forma e sentido. A forma do poema produz um ritmo harmonizado, em que pese o rigor sobre o verso (inclusive: o poeta escolhe um arcaísmo, a fim de manter as sílabas e a rima exatas no quinto verso). Soma-se a isso o *enjambement*, cuja atuação sintático-semântica solicita a continuidade da leitura da primeira a terceira estrofes, apesar da descontinuidade visual produzida na página. Embora esses elementos formais construam a coesão do texto, isso não significa que não contrastem com suas imagens. Eles não coincidem com a dramatização desconcertada da personagem. Esse é um modo de revelar a fundação do próprio fazer poético. A *flor* metamorfoseia-se em Chaplin, ilustrando também a nova condição do poeta, como apontam os versos “nova inscrição no anúncio dessa aurora / de que és prenúncio”.

É assim que o poema problematiza uma contradição ética e histórica. O tempo de “fezes” – retomando “Poética” – fomenta o nascimento da poesia que *flor* e Chaplin representam. Sem ele, o sujeito poético não teria os fundamentos dos quais poderia partir, isto é, construir seu próprio *ethos*. No entanto, o poeta não é a “aurora”. É apenas seu prelúdio. A imagem da aurora convencionalmente traduz um intervalo entre um tempo sombrio e o raiar de um novo dia; conclama o campo simbólico da esperança e da mudança com ares amistosos. O que se vê no poema de Luiz Bacellar, na verdade, é o poeta como anterioridade de um porvir. Significa dizer que ele opera uma ruptura e, dentro dessa disjunção, aparece como falha. Com efeito, ele mostra eticamente um desajuste em relação ao presente. Trata-se do produto de sua sondagem sobre o tempo. Ele pondera, avalia e responde ao tempo em que habita. Sua resposta, porém, não necessariamente ratifica as marcas do contemporâneo, mas o excede.

Giorgio Agamben investiga a relação entre o poeta e o tempo. Ele considera o contemporâneo uma dissociação, uma intempestividade. O poeta que escreve sobre seu tempo, se o faz com os olhos colados nele, assume a simbiose com um tempo que o engole. Será necessário que o poeta se afaste do próprio tempo, para que o veja com certa distância. Não há identidade entre poeta e tempo, mas diferença, inatualidade, anacronismo, como escreve o filósofo italiano.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente,

não ter vindo foi vindo / E nos criou. // Assim a lenda se escorre / A entrar na realidade, / E a fecundá-la decorre. / Em baixo, a vida, metade / De nada, morre.” (PESSOA, 1972, p. 25)

essa é a relação com tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

A dinâmica de calibragem das lentes com que se observa o tempo coloca o poeta em estado de atenção. Ceder à força das marcas do tempo levaria a modismos e datações. Para não recair nisso, Luiz Bacellar não apenas olha para seus contemporâneos regionais. Poderia se dizer que escreve “levantando a cabeça”, o que quer traduzir o olhar atento para o que está fora do Amazonas e do Brasil, de modo que não subsume sua escrita nem no círculo do Clube da Madrugada nem nas manifestações que ocorrem simultaneamente no Rio de Janeiro dos anos 50. A efetivação do *anacronismo* acontece em decorrência do desajuste de estilos em seus livros. Há certa flexibilidade da forma em “Poética”. A forma fixa, porém, aparece ladeada a ele no soneto em análise. E isso demanda uma advertência: o que suscitaria o pensamento binário, por terem sido analisados apenas dois poemas, não se esgota na dualidade. Se, para Walter Benjamin, a existência do colecionador “[...] é uma tensão dialética entre os polos da ordem e da desordem” (BENJAMIN, 1987, p. 228), em “Soneto para Charles Chaplin” isso não só se manifesta pela imagem da *flor* e da dança, mas se desdobra para a obra. Amplifica-se quando se considera que cada texto de “Poemas dedicados” segue uma tradição diferente e, dentro deles, como se vê, outras presenças emergem, multiplicando-se com outros registros encontrados na obra. A figura de Chaplin em dança canhestra traduz, então, a relação tempo-poeta, pois ele faz coabitar anacronicamente vários tempos nesse presente, que é a obra. No entanto, esse tempo não está no agora de uma sequencialidade. Para fugir dele, cinde-o, alcançando o tempo do mito, da eternidade.

No poema, o espectador está em estado de suspensão. Tem-se uma forma de exhibir a quebra da sequência sintática do tempo, apelando para a fuga operada pela arte. Alfredo Bosi compreende que “as formações simbólicas (cantos, poemas, danças) e todas as manifestações litúrgicas desenrolam-se em um tempo existencialmente pleno” (BOSI, 1992, p. 26). Também considera que elas aplicam sobre o tempo uma *reversibilidade* capaz de lançar o sujeito para fora dessa modalidade cronológica (ibidem). A plenitude de que fala o crítico brasileiro encontra paralelo com o *remoto plano* do poema, o qual seria mais distante que a própria esfera onírica. A suspensão, entretanto, não tem extensa durabilidade. A última estrofe recupera o oxímoro inicial e confirma na hipótese o domínio das paixões. O “poder de riso” está para a subjugação assim como o “poder de lágrimas” para fazer nascer a claridade da consciência, instigar à reflexão. O poeta faz um cruzamento espelhado dessas contradições. O “riso”, então, terá uma força mutiladora, ao passo que as lágrimas trarão o ponto final da tensão sentida.

Em “Poemas dedicados”, Luiz Bacellar não estabelece diálogos apenas entre textos. Os próprios materiais escritos são ultrapassados, a exemplo de Chaplin, transformado em imagem do interior da coleção de poemas. Isso significa que a obra não se fecha em si mesma, mas constantemente se lança para fora, como se buscasse mais coisas para salvar. Luiz Bacellar está afinado a T. S. Eliot, sendo consciente de que um poeta não adquire valor sozinho e que só o alcançará mediante a iluminação dos autores mortos. Todavia não deve se ajustar ao passado imediatamente anterior, muito menos considerá-lo uma massa informe, a qual determinaria toda sua escrita. As obras dos poetas mortos interessarão à medida que puderem

ser utilizadas como instâncias legitimadoras do presente e que puderem rasgá-lo em direção à prática de uma nova escrita. Não gratuitamente o autor brasileiro dedica poemas para poetas vivos e para poetas mortos. Desse modo, insere sua escrita como prática transformadora tanto do passado como do presente.

Acredita-se, por fim, que a concepção de *biblioteca* de Luiz Bacellar sinaliza uma parte da dinâmica de seu processo criativo. Apesar de este trabalho se tratar de uma amostra de sua poesia, notam-se várias referências em toda obra. Mesmo que sejam apuradas pelo escritor, causam impacto no leitor desavisado. Luiz Bacellar dispõe os diversos títulos como se estivessem todos diante de seus olhos, em sua estante. Aqueles que esperam encontrar em seus livros um ponto de identificação pela experiência humana, o qual estabeleceria um elo entre leitor e poeta, não o fará em todos os seus poemas. Há textos mais líricos, o que torna essa identificação possível. Outros extrapolam as barreiras do gênero, tornando-se narrativos. Em todos eles, porém, há um traço comum: a memória literária. O leitor é convocado a partilhar do mesmo repertório de leitura. O exemplo mais proeminente disso está em “Poemas dedicados”. No entanto, se isso mostra o refinado trabalho de sintonia com o que acontece na produção literária na década de 1950, não esconde a construção de uma comunidade seleta de leitores.

A partir disso, é possível encerrar com uma reflexão. O manuseio da memória literária destacou Luiz Bacellar à época do Clube da Madrugada e ainda o destaca. É certo que uma leitura da obra pode ser feita sem o conhecimento de suas bases. Todavia a experiência de leitura não é a mesma sem a consciência de sua bagagem literária. Um dado importante é que a última edição – diplomática – de *Frauta de barro* contém, além das rubricas do escritor, uma série de notas que visam ao esclarecimento do texto, indicando exatamente quem são e de onde são seus autores de base. Logo, do ponto de vista da crítica literária, o eruditismo de Luiz Bacellar desperta o interesse pela leitura de certo público letrado – o que fala dos objetivos do autor para a obra.

referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 57-73.

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Tradução de Michel Meyer. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

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

BACELLAR, Luiz. Leituras e formação literária. In: *Quarteto: obra reunida*. Manaus: Valer, 1998, pp. 277-278.

BACELLAR, Luiz. *Sol de feira*. 6. ed. Manaus: Valer, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas Vol. II)

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas* – Tomo I. Buenos Aires: Emecé Editores, 1996.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, 1992, pp. 19-32.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, pp. 37-62.

JACOB, Christian. Prefácio. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Orgs.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Tradução de Marcela Mortara. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008, p. 9-17.

JACOB, Christian. Ler para escrever: navegações alexandrinas. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Orgs.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Tradução de Marcela Mortara. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008, pp. 45-73.

LEÃO, Allison. Reedição, repetição e diferença em *Fruta de barro*. In: MOURA, Fadul; SERAFIM, Yasmin; OLIVEIRA, Rita Barbosa de. (Orgs.). *Amazônia em perspectivas: cultura, poesia, arte*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2017, pp. 14-31.

MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1999.

NUNES, Benedito. *Poetas do Brasil 1: João Cabral de Melo Neto*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

PÁSCOA, Luciane. *As artes plásticas no Amazonas: o Clube da Madrugada*. Manaus: Valer, 2011.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. 10. ed. Lisboa: Ática, 1972.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. *Anais do 2º Congresso ABRALIC: literatura e memória cultural*. Vol. 1 Belo Horizonte: ABRALIC, 1991, pp. 60-66.

TAURISANO, Ricardo Reali. *O enigma do espelho: a retórica do silêncio nas Confissões de Agostinho de Hipona*. São Paulo, 2014. 387 ff. Tese (Doutorado em Filosofia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.