

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

IMAGENS POÉTICAS DO TEMPO E MEMÓRIA EM LINDOLF BELL

CASCADEL - PR
2009

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - UNIOESTE
CENTRO DE EDUCAÇÃO COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LINGUAGEM E SOCIEDADE

IMAGENS POÉTICAS DO TEMPO E MEMÓRIA EM LINDOLF BELL

CASCADEL - PR
2009

ROSANA SALETE PICCININN

IMAGENS POÉTICAS DO TEMPO E MEMÓRIA EM LINDOLF BELL

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, área de concentração Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz.

**CASCADEL – PR
2009**

IMAGENS POÉTICAS DO TEMPO E MEMÓRIA EM LINDOLF BELL

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de mestrado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, em 10 de dezembro de 2009.

Prof^ª. Dr^ª. Aparecida Feola Sella (UNIOESTE)
Coordenadora

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos Professores:

Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Gonçalves Lima (UCG)
Membro Convidado

Prof. Dr. Acir Dias da Silva (UNIOESTE)
Membro Efetivo

Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)
Orientador

Cascavel, 11 de dezembro de 2009.

Dedico este trabalho ao Senhor Deus, por mostra-me o caminho adequado de tudo que construo.
Aos Meus Familiares, pelo carinho, compreensão e tudo que representam na vida que compartilhamos.
Ao eminente Professor Dr. Antonio Donizeti da Cruz, pelas palavras sábias e seguras.

AGRADECIMENTOS

Durante a nossa vida conhecemos pessoas que vêm e que ficam, outras que, vêm e passam. Existem aquelas que, vêm, ficam e depois de algum tempo se vão. Mas existem aquelas que vêm e se vão com uma enorme vontade de ficar (Charles Chaplin).

Por isso, agradeço,

A Deus, que com sua bondade sempre me iluminou em todas as jornadas.

À Domicilia Ziger Picininn, mãe e amiga, pela sua determinação e força invejável que sempre me conduziu.

À minha irmã Roseli Angelina Picininn, que me incentivou pelo sucesso deste trabalho, acompanhando-me em todos os momentos. Pela força e coragem recebida, que nossa amizade e união seja sempre abençoada por Deus e, como sempre afirmamos, devemos aos nossos pais esse elo tão forte e verdadeiro: “o amor” que nos une tanto nas horas alegres como nas horas difíceis.

Ao Cleomar Antônio Cadó, meu noivo, cujo afeto tem servido como sustentáculo seguro.

À Laura Gasperin, cuja presença faz qualquer sacrifício valer a pena, e cujo amor tem tornado mais suave a vida.

Ao Antonio Donizeti da Cruz, pela sabedoria, incentivo, atenção e, principalmente, pela confiança em meu trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, área de Concentração em Linguagem e Sociedade, da Unioeste, pelo saber construído no decorrer das aulas do mestrado.

A todos os amigos, que por meio de incentivos, contribuíram para que mais esta etapa fosse vencida.

Legado

*Deixarei por herança
não o poema
mas o corpo do poema
aberto aos quatro ventos*

*Pois todo poema
é verde e maduro,
em areia movediça
de angústia, solidão
onde me debato
ainda que finja o contrário
em busca da verdade
e seu chão*

*Deixarei por herança
não o poema
mas o corpo repartido
na viagem inconclusa*

*Pois todo poema maduro
é um verde poema
e, mesmo acabado,
se estriba na inconclusão
claro, sem esquecer,
a estratégia da paixão.
(Lindolf Bell, *As Vivências Elementares*, 1980)*

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo construir considerações a respeito dos temas imagens poéticas do tempo e da memória lírica do poeta catarinense Lindolf Bell. A escolha pelas obras de Bell justifica-se pela relevância da obra do autor no quadro mais amplo da literatura no estado de Santa Catarina e no Brasil, bem como do reconhecimento que seu trabalho atingiu no exterior, apesar de continuar pouco conhecida nos meios acadêmicos. O referencial teórico abrange os temas das imagens poéticas do tempo e da memória, englobando, também, temas correspondentes, como é o caso da recorrência à mitologia, as recordações da infância, e a relação entre a construção poética e a rememoração, temas que também são abordados no texto. Dá-se atenção ao tema do tempo e da memória porque este é um tema recorrente na literatura de todos os tempos. A dissertação apresenta-se composta por três capítulos, sendo que, no primeiro, é exposta a trajetória social e poética de Lindolf Bell, os movimentos que o mesmo liderou, bem como aos demais movimentos em voga na época. No segundo capítulo, desenvolve-se a memória lírica e social na poética de Lindolf Bell e o papel da poesia em nossa sociedade. No terceiro capítulo, por sua vez, é analisado o imaginário e a memória, buscando demonstrar a influência da memória no fazer poético de Bell, a partir dos mitemas presentes nos poemas e por meio das imagens e símbolos utilizados na construção poética, salientando que a retomada dos mitos antigos apresenta-se como uma forma de rememoração do passado. Visa-se, ainda, observar como o tema da memória, na lírica Belliana, encontra-se ligado à representação simbólica, ou seja, a influência que a memória exerce sobre as imagens e símbolos, dos quais o poeta se utiliza. A presente pesquisa bibliográfica está embasada na Teoria do imaginário, na Crítica e na Fenomenologia, amparando-se na perspectiva teórica de autores como Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Octavio Paz, Maurice Halbwachs, Eclea Bosi e Alfredo Bosi, Bérigson, Halbwachs, Pollak, Paul Ricoeur, e outros.

PALAVRAS-CHAVE: Tempo; memória; Lindolf Bell.

ABSTRACT

This present work has like objective to built considerations about the subjects poetic imagens of the time and lyric memory of Catarinense poet Lindolf Bell. The choise by Bell's work justify the relevance of the author's work in the wider board of the literature in the state of Santa Catarina and in Brazil, well as the recognition that his work reached in abroad, in spite to continue little unknown in the university means. The referencial theoretical the subjects of poetic imagens of the time and memory, including, also, correlatives subjects, how is the case of the recurrence at the mythology, the childhood remembrances, and the relation between the poetic construction and the remembrance, subjects that also are approached in the text. It gives attention at the subject of the time and memory because this is a subject recurrent in the literature of all times. The dissertation shows composed by three chapters, being that, in the first, is exposed the social and poetic trajectory from Lindolf Bell, the movements that himself leaded, well as at the other movements in vogue in the period. In the second chapter, observes the lyric and social memory in the poetic of Lindolf Bell and the paper of the poetry in our society. In the third chapter, is analyzed the imaginary and the memory, searching to demonstrate the influence of memory in the poetic doing of Bell, having the myths present in the poems and by the images and symbols used in the poetic building, pointing out that the reconquest of the ancient myths present as a form of last remembrance. It is aimed, still, to observe how the memory theme, in the Bell's lyric, it finds joined at the symbol representation, in other words, the influence that the memory exercises over the images and symbols, which the poet uses. The present bibliographical research is basis in the imaginary Theory, in the Critic and in the Phenomenology, sheltering in the theoretical perspective of authors like Mircea Eliade, Gaston Bachelard, Gilbert Durand, Octavio Paz, Maurice Halbwachs, Eclea Bosi and Alfredo Bosi, Bergson, Halbwachs, Pollak, Paul Ricoeur, and others.

KEY WORDS: Time; memory; Lindolf Bell.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – TRAJETÓRIA SOCIAL E POÉTICA DE LINDOLF BELL	7
1.1 A CATEQUESE POÉTICA DE LINDOLF BELL	7
1.1.1 A Catequese Poética	10
1.1.2 O poeta e seu fazer poético	16
1.1.3 O poeta, sua arte, sua época	18
1.2 MOVIMENTOS E EXPERIÊNCIAS VANGUARDISTAS DOS ANOS 60 E 70	24
1.2.1 Conceituando Vanguarda	25
1.2.2 Poesia Práxis	26
1.2.3 Violão de Rua	27
1.2.4 Tropicalismo	30
1.2.5 Poema Marginal	34
CAPÍTULO II – MEMÓRIA LÍRICA E SOCIAL	38
2.1 POESIA E MEMÓRIA: UMA LEITURA DE <i>O CÓDIGO DAS ÁGUAS</i>	38
2.1.1 “Procuro a palavra palavra”	42
2.1.2 Reviver a Infância	46
2.1.3 “O Ribeirão da Infância	48
2.2 “DEBAIXO DA MEMÓRIA DOS DIAS”	51
2.3 POESIA, SOCIEDADE E TEMPO	61
CAPÍTULO III – IMAGENS POÉTICAS, IMAGINÁRIO E MEMÓRIA	66
3.1 O SENTIDO DA IMAGEM NA POESIA	66
3.1.1 Espelho: a imagem/ miragem do poeta	72
3.1.2 O espelho: deforma a imagem	75
3.1.3 O mito – uma evocação	78
3.2 REGIME DIURNO E NOTURNO DAS IMAGENS	83
3.2.1 O poeta e sua criação	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97
ANEXO I - Entrevista	101

INTRODUÇÃO

O interesse pela poesia de Lindolf Bell surgiu, inicialmente, pela leitura do livro *O Código das Águas*, publicado em 1984, volume que reúne alguns dos poemas do poeta. Nasceu, assim, uma afinidade com seus poemas, principalmente em relação à preocupação do autor com a condição do ser humano no mundo, e com a própria condição do poeta, sempre em busca de palavras que pudessem expressar suas inquietações que são, também, relativas à condição humana através dos tempos.

Natural de Timbó (1938) (município com fortes raízes da cultura européia germânica e italiana), localizado no médio Vale do Itajaí, em Santa Catarina, Bell foi o líder do Movimento Catequese Poética na década de 60, o qual permitiu a milhares de pessoas o acesso à poesia e à arte. Seu trabalho foi reconhecido nacional e internacionalmente. Embora o autor tenha tido uma passagem marcante pela literatura, o estudo de suas obras literárias ainda não foi um objetivo de um estudo acadêmico. Dessa forma, objetiva-se com este trabalho, investigar a trajetória pessoal e intelectual de Bell, bem como registrar a relevância da obra deste escritor catarinense contemporâneo, uma vez que esta é a primeira dissertação de mestrado sobre a poesia e obra do autor.

Lindolf Bell, seguindo seus impulsos, rompeu as amarras que prendiam a poesia, tornando e exigindo o contato direto com o leitor durante a propagação da catequese poética. Bell também difundiu suas idéias através de painéis-poemas, poemas adesivos e corpoemas¹.

Após difundir seu movimento pelo Brasil e exterior, fixou moradia na cidade de Blumenau, onde, juntamente com a esposa Elke Hering e os amigos Péricles e Arminda Prade, criou a Açu-Açu (primeira galeria de artes do Estado de Santa Catarina). Além destas

¹ Em 1973 Lindolf Bell lançou os corpoemas, camisetas-poema em escala industrial, ou seja, poemas gravados em camisetas. As camisetas com poemas ou fragmentos de poemas tiveram várias edições (em 1975 e 1977 em diante). Em parceria com a Malwee, os corpoemas conciliavam poesia às imagens de Lair Leoni Bernardoni (edição dos anos 90), e às pinturas de Lygia Helena R. Neves, chegando a trazer versos em português, inglês, espanhol, francês, italiano e alemão.

atividades, Bell também foi professor, crítico de artes, conselheiro estadual da cultura do Estado de Santa Catarina e *marchand* (promotor de eventos relacionados à arte).

Torna-se, assim, quase impossível não relacionar a tensão entre o dia a dia do escritor e o apego ao sublime das palavras e das significações para exprimir seus desejos. Lindolf persegue as palavras e aqui parece estar uma chave de interpretação para compreender sua poética: a poesia existe enquanto realização material através das palavras. É a palavra o elemento material que o poeta busca para alcançar seu objetivo artístico, estético e conceitual. É ela que dá vida à poesia. Os fatos passam, os temas esquecem a si mesmos. As palavras ficam. São elas que vão significar. A intenção do poeta não aparece, e se aparece é através das palavras que estão lá no poema, não as que o poeta talvez gostasse de ter usado. Para o poeta,

[...] a experiência não é autêntica em si, mas na medida em que pode ser refeita no universo do verbo. A idéia só existe como palavras, porque só recebe vida, isto é, significado, graças à escolha de uma palavra que a designa e à posição desta na estrutura do poema. O trabalho poético produz uma espécie de volta ou refluxo da palavra sobre a idéia, que então ganha uma segunda natureza, uma segunda inteligibilidade (CÂNDIDO, 1977, p. 117-178).

O ofício do poeta é redescobrir a palavra, como o poeta afirma em *As Vivências Elementares*, “procuro a palavra-palavra a palavra fóssil, a palavra antes da palavra” (BELL, 1980, p. 25). Bell amava a terra e tudo o que dela advinha. Mergulhando no drama da humanidade; a sua poesia mantinha-se vibrante. Para o autor, “Esse impulso rumo às origens nos torna mais sensíveis e profundos” (BELL, 1980, p. 25). Tratava sempre da vida, da terra, da infância, do destino, da solidão, do efêmero, do transcendente, do sonho e da esperança.

Tal caráter está não só na linguagem - que muitas vezes não tem os elementos considerados óbvios para a poesia -, mas também pode ser encontrado na maneira deslocada “como se relaciona com o seu mundo” (FCC², 1990, p. 24), o que pode ser justificado pela sua origem, pois é um homem de origem rural. Os pais do poeta eram lavradores, porém, com um grande sentimento e conhecimento de mundo, o que definitivamente ficou enraizado em sua

² Fundação Catarinense de Cultura.

vida e obras. Foi de seus pais que herdou a clareza dos poemas, que mesmo produzidos na no meio urbano, conservaram elementos da vida agrária. Lindolf Bell cresceu na paisagem da germânica Timbó, onde educou-se para a poesia no vocabulário das coisas mais cotidianas: o portão da casa, o pomar, a carroça, o pão caseiro, o rancho, a horta, o amor, a esperança. De sua casa da infância – agora museu Casa do Poeta Lindolf Bell –, partiria para o Rio de Janeiro em 1958, quando serviu nas Forças Armadas da então Capital Federal. No mesmo ano, descobriu sua vocação de intérprete ao declamar um poema no Juramento à Bandeira, para surpresa e fascínio do público.

A maneira de interagir das pessoas através da família e nos grupos sociais por meio das conversas, histórias, as lendas e os casos eram uma forma de comunicação voltada para todo o grupo, seja este familiar ou religioso. Assim, a linguagem deixou de ser uma expressão de autenticidade para se tornar predominantemente um meio de dominação do homem sobre o homem, e a poesia é o único meio pelo qual o poeta lírico não oprime e não é oprimido. Enfatizando esse processo, Adorno declara: “[...] em todo poema lírico a relação histórica do sujeito à objetividade, do indivíduo à sociedade, precisa ter encontrado sua materialização no elemento do espírito subjetivo, reverberando sobre si mesmo” (2003, p. 71).

Biografia, aspectos temporais e de memória misturam-se nas poesias de Lindolf Bell, os quais não admitem rótulos. Octavio Paz, crítico e poeta mexicano, é um dos escritores contemporâneos que desenvolveu fecundas idéias sobre esse tema. Em *O arco e a lira*, Paz considera que “o poeta moderno não fala a linguagem da sociedade nem comunga com os valores da atual situação. A poesia do nosso tempo não pode escapar da solidão e da rebelião, a não ser através de uma mudança da sociedade e do próprio homem” (1982, p. 68).

Este raciocínio talvez explique porque o poeta já não pode fazer dos seus versos uma aproximação com a natureza. Resta a ele, através de suas palavras, ou com humor, fazer uma poesia que seja de resistência. Com a firme intenção de resistir à massificação, ele insiste em

falar dos valores fundamentais do ser humano: o amor e a solidariedade. Dessa forma, faz-se necessário estudar as obras e a trajetória literária de Lindolf Bell, pois a poesia fornece ao leitor as demandas do imaginário, as possibilidades de criar uma ação e de transformar a imaginação. O próprio poeta, em uma entrevista à Fundação Cultural Catarinense (1990), mostra a necessidade de preservação da memória e da história, proferindo as seguintes palavras:

Não podemos jogar fora as raízes - elas nos preservam e elas se preservam conosco, na memória ou dentro da terra, seja onde for, mas elas também nos projetam porque, à medida que elas se preservam na terra, elas crescem fazem a gente crescer, como uma árvore (BELL, 1990, p.24).

Dentre as poéticas contemporâneas, a escolha da obra de Lindolf Bell como objeto deste trabalho deve-se à intenção de estudar os aspectos da trajetória pessoal e intelectual do autor, o movimento que liderou, bem como os demais movimentos em voga na época. Tem-se por finalidade também, examinar a poesia, o tempo e a memória na obra do autor, aproximando-os ao cotidiano, bem como o papel da memória nas ações afirmativas, as representações ligadas ao tempo passado, às histórias de vida e ao estudo do texto poético.

Objetiva-se, ainda, pesquisar o tema da poesia de acordo com a teoria de alguns autores e verificar como estes teorizam sobre a criação poética, o fazer poético do poeta e as possíveis influências exteriores que podem reger sua composição, é um dos objetivos específicos desta pesquisa; fundamentado em autores como: Octavio Paz, Alfredo Bosi, Jorge Luis Borges, e outros.

Pretende-se, com este trabalho de pesquisa, estudar as imagens do tempo e da memória na obra poética do escritor catarinense Lindolf Bell. Serão analisados poemas de Bell, tendo em vista apresentar e divulgar os poemas desse escritor. O corpus da pesquisa é composto pelas obras poéticas de Bell, produzidas entre 1964 e 1994, compreendendo os seguintes títulos: *Os Ciclos* (1964), *Convocação* (1965), *A Tarefa* (1966), *Antologia Poética de Lindolf*

Bell (1967), *Antologia da Catequese Poética* (1968), *As Annamárias* (1971), *Incorporação* (1974), *As Vivências Elementares* (1980), *O Código das Águas* (1984), *Iconographia* (1993), *Pré-textos para um fio de esperança* (1994) e *Réquiem* (1994).

Analisar-se-á o tema da memória e do tempo, a influência que as recordações do poeta podem ter sobre os poemas e como o imaginário poético está além das ações comuns do cotidiano. Os autores utilizados para a análise deste tema serão: Ecléa Bosi, Alfredo Bosi, Gilbert Durand e Gaston Bachelard. Aspira-se, também, estudar o Movimento Catequese Poética de Lindolf Bell, tendo em vista a denominação de Catequese Poética, suas raízes e sua história.

A pesquisa é bibliográfica com fundamentação teórica em autores como Octavio Paz, Gilbert Durand, Bergson, Ecléa Bosi, Pollak, Paul Ricoeur, e outros. O método de pesquisa científico está embasado na Crítica, na Fenomenologia e na Teoria do Imaginário.

A dissertação apresenta-se composta por três capítulos, sendo que no primeiro será exposto a Trajetória Social e Poética de Lindolf Bell, tem-se como propósito ater-se aos aspectos da trajetória pessoal e intelectual de Bell, os movimentos que o mesmo liderou, bem como aos demais movimentos em voga na época.

No segundo capítulo, desenvolver-se-á a partir da análise dos poemas de Bell em que se notam os temas propostos para o estudo, isto é, da Memória Lírica e Social, especificamente observando a relação estabelecida entre o ato de rememorar e as reflexões sobre as realidades subjetivas, que fazem parte da existência de todos os seres humanos, bem como o papel da poesia em nossa sociedade. Este estudo ocorrerá mediante as perspectivas teóricas de Alfredo Bosi, Ecléa Bosi, Octavio Paz, Jorge Luiz Borges, Henry Bergson, entre outros.

No terceiro capítulo, por sua vez, serão analisados poemas em que se nota a presença de mitos, imagens e símbolos, buscando demonstrar a influência da memória mítica do fazer poético deste autor, a partir dos mitos presentes nos poemas, bem como por meio das imagens e símbolos utilizados na construção poética, salientando que também a retomada dos mitos antigos apresenta-se como uma forma de rememoração do passado. Visa-se, ainda, observar como o tema memória, na lírica belliana, encontra-se ligado à representação simbólica, ou seja, a influência que a memória exerce sobre as imagens e símbolos. Este estudo far-se-á a partir das obras de Bachelard, Gilbert Durand e outros teóricos, relativos à composição do imaginário.

Optou-se por esta abordagem teórica metodológica com o objetivo de analisar a obra poética de Lindolf Bell, inserida na modernidade, que, obviamente, não se reduz a uma única temática. Evidencia-se que, temáticas como o imaginário, a memória e o tempo serão abordados em todos os capítulos, por crer-se que pautam a expressão artística dos tempos, logo, reduzi-las a um único capítulo ou a uma única abordagem poderia tornar-se um trabalho menos significativo, dada a opção metodológica.

CAPÍTULO I

TRAJETÓRIA SOCIAL E POÉTICA DE LINDOLF BELL

1.1 A CATEQUESE POÉTICA DE LINDOLF BELL

Lindolf Bell em *O Código das Águas* diz no primeiro poema “Procuro a palavra palavra./ Esta que me antecede /e se antecede na aurora/ e na origem do homem/”, (1984, p. 17). Essa investigação da palavra original – dessa palavra que antecederia a existência humana, porque a funda e recria – acompanhou o poeta desde quando, ainda criança ouvia o pai tocar melodias ancestrais no bandoneón³ e via a mãe recitar longos trechos da Bíblia em alemão. Essa vivência da oralização do texto bíblico moldou o talento do poeta Bell para comunicar a poesia para além do papel impresso, alcançando a multidão.

Nesta perspectiva, Lindolf Bell, em entrevista à Fundação Catarinense de Cultura para a série Escritores Catarinenses (1990, p. 24), comenta:

[...] quando meu pai tocava, nos finais de tarde, o seu bandoneón, e exercia nisso a sua solidão e o seu sentimento, como uma forma de estar em contato consigo mesmo, esta é uma imagem que ficou em mim, é um som que ficou em mim. Como ficaram em mim os poemas que minha mãe, filha de russos brancos, dizia nas festas de aniversário, nas noites de Natal, nos dias de Páscoa, nos casamentos. Eram poemas que ela aprendeu com os pais. E isso é uma imagem para mim também, a imagem de alguém que não era só a minha mãe, era também uma guerreira, uma guerreira lírica, uma doce guerreira que tinha a coragem de se levantar e dizer poemas.

Poeta desde a infância, Bell procurou colocar sua capacidade criativa e criadora a serviço da coletividade, usando dela e usando da arte para chegar ao homem, ciente de que, por menor que seja o círculo de atuação da pessoa, ela pode e deve atuar, sair em busca de

³ O bandoneón é um instrumento musical de palhetas livres, semelhante a uma concertina, utilizado principalmente na Argentina, onde é o principal instrumento da orquestra de tango.

uma forma de contribuir. Possuía traços de cultura que, embora raros, dispersos e em processo de desaparecimento, ainda aparecem na atual população de sua terra natal, como “o gosto pelo canto, as bandinhas, as festas religiosas, sociedades esportivas, os serões familiares, a facilidade de relacionamento seja com os da terra, seja com os de fora dela”⁴.

Em seus poemas o poeta utilizava-se do vocabulário das coisas mais cotidianas, como o portão da casa, o pomar, a carroça, o pão caseiro, o rancho, a horta, o amor e a esperança. A atitude poética do autor está permeada de ritos de recordação e laços que revelam raízes e origens sociais:

O homem é uma árvore que abriga amores, lembranças, outros seres, uma árvore que dá sombra e luz, e é pra isso que a gente nasceu, fundamentalmente. Isso eu aprendi, é claro, convivendo com meus pais e também com os vizinhos, que tinham maneiras semelhantes de viver e conviver, maneiras simples, mas definitivas (Fundação Catarinense de Cultura, 1990, p.02).

Os relatos de Bell, e mais especificamente, suas poesias estão repletas de significados de memória. Revelam não só a interpretação de fatos ocorridos no passado como também abrem caminhos para que possamos entender a época em que viveu e como se davam as relações familiares no seu tempo. Além dos laços afetivos, o poeta conquistou o coração de multidões de anônimos pelas ruas. Estudantes sedentos de cultura e denúncia puderam vibrar com as apresentações do poeta, que liderou um movimento inédito, denominado de Catequese Poética, cujo principal objetivo era levar a poesia, por meio do próprio autor, para o povo. Essa foi a origem da Catequese Poética⁵. O auge da convocação de Bell à Catequese Poética foi na década de 60, em São Paulo. Junto com o poeta Rubens Jardim formou um grupo de

⁴ Revista de Cultura Vozes, Petrópolis, RJ, nº 9, set. de 1969.

⁵ A Catequese Poética é um manifesto artístico, que promove a cultura e dá acesso aos bens artísticos e culturais a todas as classes sociais, em espaços públicos, permitindo às pessoas o acesso à poesia, à arte.

jovens idealistas. “Eles foram às ruas levar a poesia ao povo, convocá-lo. Antes deles, a arte estava restrita à chamada elite intelectual” (TONCSAK, 1978, p. 46).

Como o poeta declarou no “Poema do Mandarilho” – “menor que meu sonho/ não posso ser” – nesta época, 1962, Lindolf Bell estava em São Paulo, onde conheceu Lygia Fagundes Telles e Cecília Meirelles e o seu primeiro editor, Massao Ohno. *Os póstumos e as profecias* é o seu primeiro volume de poemas, lançado no mesmo ano, logo na primeira parte – Os póstumos – reverencia João da Cruz e Souza, o poeta também catarinense considerado o máximo do Simbolismo em Língua Portuguesa. Nesta época Bell cursava dramaturgia na Escola de Arte Dramática e, em 1963, recebeu como revelação literária, o prêmio Governador do Estado de São Paulo. No dizer do escritor Dennis Radünz (1994), em 1964, ano do golpe militar, Lindolf Bell ganhou projeção nacional ao declamar poemas no Viaduto do Chá e em praças, boates, escolas e fábricas de São Paulo e do Rio, no movimento que passou a ser denominado Catequese Poética. Nenhum texto, no entanto, inventariava tanto aquela época terrível do Brasil sob o regime militar, como o monólogo “O poema das crianças traídas”, no qual Bell diz:

Eu vim da geração das crianças traídas. /Eu vim de um montão de coisas destroçadas. /Eu tentei unir células e nervos, mas o rebanho morreu./ (...) Eu ostentei minha loucura erudita./Eu manterei meu ódio a todos os cetros, cifras, tiranos e exércitos/ (...) Mas eu farei exceções a todos aqueles que souberem amar. (Antologia da Catequese Poética, 1968, p. 35).

Na acepção de Radünz, 1964 foi um ano histórico para a Literatura Catarinense, pois a figura do poeta sulino de feições européias ilustrou inúmeras revistas que apontavam Bell como um renovador da expressão poética, não somente pela linguagem, mas também pela excepcional oralização de seus textos.

O autor Bell, desde o início de sua carreira, sempre teve uma notável recepção dos escritores da literatura, entre eles a escritora Lygia Fagundes Telles, que em 1º de abril de 1962, no jornal “Correio Paulistano” teceu o seguinte comentário a respeito de Bell: “Na época atual, em que os poetas geralmente escondem em jogo de palavras, ou em malabarismos intelectuais, o melhor que eles podem dar, isto é, a autenticidade, é uma satisfação para nós ler um livro como o de Lindolf Bell; lírico, de inspiração verdadeira e nobre” (TONCZAK, 1978, p. 67).

Em 1963 Bell escreveu a obra “Cartas a um irmão estranho” e conquistou o prêmio “Estímulo da Poesia”, conferido pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo. No mesmo ano, no dia 04 de agosto, Carlos Drummond de Andrade, em carta ao poeta, expressou-se da seguinte forma a respeito de sua obra “Os Ciclos”:

[...] não sou juiz literário, não meço nem avalio a obra alheia, mas debruço-me interessado e fervoroso sobre o que se faz no meu tempo e, nesse sentido, seus versos me despertaram uma grande simpatia, pois são realmente vivos, inquietos, denunciadores de um eu dramático e vigilante (Casa do Poeta – Timbó – SC).

O sentido de “missão do poético” já se instalara na época no jovem poeta. Drummond apreendeu o poético de Lindolf Bell: inquietação, denúncia, missão de vigia de uma época, base em que se fundamentou a Catequese Poética que surgiu no ano seguinte.

1.1.1 A Catequese Poética

Nos anos 60 a poesia brasileira estava se vestindo com grafismos e possibilidades visuais, mas a idéia básica do poema para Bell sempre permaneceu:

por mais gráfico que o poema seja e ainda que ele seja totalmente gráfico e ainda que você só o leia com os olhos, o som no poema é essencial. Mesmo quando você o lê em silêncio, há nele um som que só você percebe na sua leitura silenciosa (Fundação Catarinense de Cultura, 1990. p. 24).

Muitos anos depois o poeta timboense passou a se valer deste procedimento na Catequese Poética. Os poemas ditos por sua mãe, conforme observação anterior, eram uma imagem sonora, eles transmitiram esse profundo arraigamento, essa profunda necessidade de preservar uma idéia de oralidade dentro do poema. Lindolf Bell expandiu vigorosamente os contornos da poesia, da arte brasileira, iniciando o movimento da Catequese Poética em maio de 1964.

A Catequese Poética foi inaugurada oficialmente em 18 de maio de 1964, na extinta Boate “Ela, Cravo e Canela”, teve um tempo longo de permanência no noticiário jornalístico, movimentando o cenário estético não só de São Paulo e Rio, Belo Horizonte e Curitiba, Salvador e Vitória, Manaus e Recife, como também o interior de São Paulo: São José do Rio Preto, Assis, Sorocaba e outros. Na época, a Catequese Poética foi comparada à Semana de Arte Moderna de 1922, pois teve um tempo de “efervescência” muito maior. Se a Semana durou de seis a oito meses, a Catequese persistiu de dois a três anos. O Movimento Catequese Poética não foi considerado na época como um movimento de contestação, demolição e/ou revolta, mas um movimento de denúncia, de conscientização da crise de comunicação entre produtor/receptor.

Dizia o poeta em seu livro de poemas “*Convocação*”: “[...] e o poeta vai à praça/ levando um povo pelas mãos/ e no coração grande vontade de amar”. (BELL, 1965, p.18). A Catequese Poética nasceu no momento crítico e fragilizado de 1964, quando a liberdade de expressão sofria restrições. Desta forma, a poesia cresce como um movimento não de demolição ou revolta como foram vistos os Movimentos das Vanguardas Artísticas Européias, mas como um movimento de denúncia e de conscientização. Nesta época, a poesia torna-se desejo de denúncia participante em relação ao homem e seus direitos como pessoa humana. Ela conquistou as ruas, praças, estádios, boates, escolas e fábricas. Bell defendia, por meio de

seus poemas, a garantia da prática e da reflexão sobre a arte e a cultura como expressão do direito fundamental do homem em busca da própria felicidade. De acordo com Bell, em *Convocação*,

[...] ir às praças e às ruas para que o canto da poesia sobreviva, é preciso rejeitar a rendição, lutar por novos amanhãs, onde a ternura e o amor não se submeteram [...] O único compromisso do poeta é sua geração e o canto não conformista da vida (BELL, 1965, p. 19).

A Catequese Poética mostrou aos artistas, em geral, a possibilidade de comunicação com o público, seja qual for o campo artístico: literatura, pintura, escultura, música, teatro, possibilitando-os assumir uma posição de liderança e de pôr em prática os propósitos do movimento.

Conforme Péricles Prade, em um artigo intitulado *Catequese Poética*⁶, os propósitos do grupo eram

[...] difusão dinâmica do poema a ser distribuído a todos os lugares; entender a esperança, acreditando e trabalhando por ela; crença nos compromissos e temas de ação; desentranhamento do poema e seu ressurgimento no quadro social, colocando-o frente a frente a um público consumidor; arte não dissociada do sistema social; a revalorização do poético; o lugar do poema é onde possa inquietar, já que ninguém faz o poema por mero exercício verbal; o poeta deve projetar o poema, visto ser ele um dilema; usar todos os instrumentos da corrente poema-consumidor: livro, projetor, televisor e outros sujeitos à lei do acaso; ser o poeta o próprio instrumento de comunicação do poema; o lugar do poema são todos os meios de comunicação; o lugar do poeta é todo lugar onde possa inaugurar (TONCSAK, 1978, p. 31).

Todos esses propósitos Lindolf Bell e/ou membros do Grupo ostentaram em entrevistas e declarações, e Bell, particularmente, tornou-se o maior propagador desses propósitos através de sua atuação com o grupo. Junto aos propósitos da Catequese Poética,

⁶ Artigo de Péricles Prade sob o título *Catequese Poética*, em “O Estado”, de Florianópolis em 22.08.1969, onde faz, além de considerações sobre Lindolf Bell e a Catequese Poética, um resumo dos propósitos do Grupo.

Lindolf Bell e seus companheiros mantinham um plano de ação, sendo que os pontos básicos suscitados foram

1- Não acreditar em torre-de-marfim; 2- Poesia é filtração vital; 3 – Combater os “igrejismos” e não acreditar em “donos da poesia nacional”; 4 – O produto poético deve ser levado ao consumidor através de todos os meios possíveis; 5 – O poeta deve ser o instrumento da revelação do poético em cada homem; 6 – O poeta deve atuar de peito aberto, ombro a ombro com a geração e, sobretudo fiel às solicitações de seu mundo interior (BELL, 1968, p.188).

Em pesquisa à Casa do Poeta, em Timbó, Santa Catarina, no mês de fevereiro de 2009, pôde-se constatar a história de vida do poeta Lindolf Bell. O Centro de Memória possui documentação a respeito de sua trajetória nos meios acadêmicos, bem como nos diversos ramos da arte. O contato com a documentação/escrituração do poeta, possibilitou, com maior clareza, o entendimento do desenvolvimento das atividades do mesmo através dos tempos. Para preservar o acervo do poeta foi criado o CMLB⁷, que possui em seu acervo documental a trajetória de vida pessoal e profissional do escritor.

Teve-se contato, também, com o Espaço Arte Praça do Poeta Lindolf Bell, que é composto por obras de artistas renomados⁸, que têm como objetivo integrar, através do tempo e do espaço, o passado, o presente e o futuro, elevando ainda mais a poesia a um estado atemporal.

Durante a pesquisa, encontrou-se uma afirmação concedida em uma entrevista⁹ a respeito dos propósitos e a ação poética do Grupo Catequese Poética. As palavras mostram uma extraordinária coerência nas suas convicções estético-filosóficas, possibilitando uma

⁷ Centro de Memória Lindolf Bell.

⁸ César Otacílio, Elke Hering, Lygia R. Neves, Pita Camargo, Jayme Reis, Paulo Greuel e Lindolf Bell.

⁹ Afirmação inserida na entrevista concedida à Maria Joanna Tonczak, em 26 de outubro de 1971.

conceituação básica da própria Catequese Poética: “A distribuição da poesia, intenção básica da Catequese Poética, sempre foi proposta em termos de transmissões sem concessões”.

A Catequese Poética foi muitas vezes denominada por comentaristas, entrevistadores ou colunistas como “catequese popular”. Cassiano Ricardo, em seu livro *Viagem no Tempo e no Espaço (Memórias)*, utiliza-se dessas palavras para referir-se ao movimento: “[...] de um livro de Lindolf Bell, o inventor da “catequese lírica” – desenvolvida com muito grado junto às escolas ou em conferências, tanto na Capital como no interior” (1970, p. 247).

Maria Joanna Tonczak em entrevista com Bell, feita em 10 de outubro de 1970, questionou Bell a respeito do porquê a denominação Catequese Poética adotada pelo grupo. O poeta com sábias palavras disse

Olha, primeiro, a palavra catequética se prende ao significado da própria palavra poeta. Você sabe que poeta deriva de profeta e o profeta sempre teve uma missão de denúncia, sempre teve uma missão de vigia de sua sociedade, de seu rebanho. [...] porque a gente conscientemente se propôs levar poesia para maior número de pessoas possível, baseando-se no fato de que as pessoas não podem amar o que não conhecem. A rejeição da poesia, por desconhecimento, é um dos maiores males brasileiros.

Bell, na sua trajetória de “missionário” da poesia e no seu afã de divulgar o movimento da Catequese Poética, levou-a inclusive, ao exterior, pessoalmente, como no caso dos Estados Unidos, ou através de poetas estrangeiros, seus amigos e/ou admiradores, como no caso de Angola, Itália e Austrália. Na Itália, na “Antologia Ítalo-Latino-Americana Nº 1”, Bell figura ao lado de outros poetas do Movimento Catequese Poética, sob o título “Poesia Del Brasile D’oggi”. Aos Estados Unidos, Lindolf Bell levou não só a poesia brasileira como o Movimento de Catequese Poética. *The Daily Lowan*, de Iowa City de 8 de maio de 1969, assim grafou numa coluna assinada por Joyce Gustafson, com o título “Brazilian Carries Poetry to People”: Brazil’s Lindolf Bell, reciting poetry and eating grapes, stretched out a new

movement, “Catequese Poética”, in which poetry is recited in all places it a “dialogue about poetry”.

Conforme Maria Joana Tonczak, também o jornal *The Cedar rapids Gazette*, de 4 de junho de 1969, no segundo caderno, jornal de *Lowa City*, fala das experiências de Lindolf Bell no Museu de Arte Contemporânea de Chicago:

Lindolf Bell, a poet from Brazil, leans on The Bomb, one of the props of the “poetical experiment”. He will conduct at the Museum of Contemporary Art in Chicago June 8. [...] An experiment devised as part a campaign to bring poetry to the people will be conducted by Lindolf Bell and Elke bell of Brazil at the Museum of Contemporary Arte in Chicago Sunday. [...] In Brazil, Bell funded a movement he calls Poetic Catechesis (Catequese Poética) dedicated to bringing poetry to the public instead of relying solely on the other poets for an audience (1978, p. 64)¹⁰.

É relevante lembrar também de que, com o álbum *Pré-textos para o fio de esperança* (1994), obra traduzida para o inglês, espanhol, belga e italiano, Bell representou o Brasil no “Festival de Poesia Falada”, de Medellín, Colômbia, em 1996, bem como do “Festival Del Sol”, em Cuba, em 1997. Foram tempos de grande reconhecimento de sua carreira artística.

O Grupo Catequese Poética assumiu uma atitude de “missão artística” em relação à propagação e o consumo da arte. O que realmente os empolgou foi o contato do povo com a obra de arte. O sentido de “missão artística” dos poetas de Catequese pode-se observar através das manifestações e declarações dos seus principais membros: Luiz Carlos Mattos, na abertura da *Antologia Catequese Poética Nº 1* (1968, p.8) diz “acreditamos nos termos de compromisso, nos termos de ação [...] preferimos trabalhar para difundir nosso trabalho, porque nós obruamos sobre nossa própria obra, nossa obra não é estática nem estéril”.

¹⁰ Lindolf Bell, um poeta brasileiro, utiliza-se Da Bomba, como um recurso da “poesia experimental”. Ele conduzirá ao Museu de Arte Contemporânea, em Chicago, em 08 de junho [...] um experimento dividido como parte de uma campanha para trazer a poesia para as pessoas, será conduzida por Lindolf Bell e Elke Bell do Brasil até o Museu de Arte Contemporâneo em Chicago, no domingo. [...] No Brasil, Bell fundou um movimento que ele chamou de Catequese Poética, dedicada a levar poesia instantânea para o público.

Rubens Jardim, outro membro do Grupo Catequese Poética, destaca que a Catequese não aceitava as “fórmulas do comportamento livresco e do poeta-livro (impresso, expresso e oprimido)” (TONCZAK, 1978, p. 57), e afirma que o objetivo da mesma é fazer o poeta ressurgir na sociedade: “arrancamos o poeta do livro-cabeceira-estante-mofada e colocamos frente a frente a um público” (TONCZAK, 1978, p. 57).

Iracy Gentili, outra participante do Grupo, ressalta a necessidade de levar o poema até as pessoas e demonstrar que o mesmo é uma forma de manifesto, mas para isso precisa ser consumido. Ela afirma:

“[...] é preciso tentar destruir o preconceito contra o poema. Não é suficiente que o poeta tenha coragem de repudiar certos acomodamentos [...] não basta que denuncie este dissídio entre o amor e a vida. [...] é preciso impedir que esse grito, que esta perplexidade morra ou permaneça estéril nas páginas de livros que, provavelmente, jamais serão lidos por aqueles para quem realmente escrevi” (TONCZAK, 1978, p.58).

1.1.2 O poeta e seu fazer poético

Em uma entrevista concedida à Fundação Cultural Catarinense para a série Escritores Catarinenses, é feita a seguinte pergunta para Bell: “De que modo acontece normalmente o poema?” O poeta diz que

Acontece de vários modos. Fazer poemas é ter a capacidade de mostrar as muitas faces da alma. Eu acredito profundamente que o sentimento do mundo pode ser um estado permanente e é por essa razão que estou fazendo poemas o tempo todo. Eles acontecem em qualquer espaço e em qualquer momento. Posso estar aqui no sítio, como estamos agora ou trabalhando numa exposição de arte, ou viajando de avião ou de automóvel. Penso que o que provoca a necessidade de fazer o poema é o repentino contato com um horizonte invisível da alma do mundo. Quando a alma do mundo e a alma ao criador encontram um momento de sintonia, a necessidade de fazer o poema acontece (BELL, 1990).

Ao fazer uma reflexão das palavras de Bell, percebe-se que o mesmo evidencia que o poema acontece “Quando a alma do mundo e a alma ao criador encontram um momento de sintonia, a necessidade de fazer o poema acontece”, demonstrando que a construção poética acontece em um momento mágico, em que todas as coisas fluem de forma harmônica. Bell, na entrevista, menciona o vocábulo “criador”, referindo-se ao mito da criação. Quando o Deus cristão é apresentado como um artista, sendo que, ao criar o homem à sua imagem e semelhança, também lhe outorgou o direito de criar, isto é, tornou-se artista. Percebe-se a visão de que a inspiração está no exterior do poeta, algo concebido a este por Deus. Parece imperar na entrevista, a imagem do poeta inspirado, apresentada por Mikel Dufrenne (1969), segundo a qual haveria algo mais entre o poeta e a poesia, isto é, haveria potências exteriores que o animariam, possibilitando uma espécie de transcendência, transformando-o em poeta.

Rubens Jardim, amigo de Bell e escritor da Catequese Poética, diz que diante de um poeta é difícil controlar a vontade de saber como se dá o nascimento da poesia. E questiona: “Que mecanismos da mente ou da alma ativam o processo da criação?” A se referir à poesia, de forma geral, Rubens Jardim tece a seguinte opinião: “A poesia brota, ela surge. Eu acho muito maluco, mas pelo que já vi em geral, mesmo quem escreve um dodecassílabo passa pelo fenômeno. Não existe isso de eu vou escrever tal coisa” [...] (FRANCINE, 2005, p. 83).

Nesse sentido, o poeta Rubens Jardim salienta que há certo ruído estranho no ato de criação, que o mesmo é um ato de transgressão, é a desconformidade com algo. Enfatiza que escrever é se entregar a um ato de nascimento, pois todo nascimento é afirmação da vida, de algo que podemos ser portadores, mas nos escapa, nos ultrapassa.

Nas palavras de Octavio Paz (1991, p. 98), a poesia é “tempo revelado”, ou seja, “enigmática transparência”. Já o poema é um “ser social”. O autor observa que toda sociedade tem sua “imagem do mundo”, que se insere na “estrutura inconsciente da sociedade”, por

estar sustentada por uma concepção particular de tempo. Por meio da imaginação, a sociedade produz imagens e acredita nelas, uma vez que “todos os grandes projetos da história humana são obras da imaginação, encarnada nos atos dos homens” (PAZ, 1991, p. 119).

Bosi afirmou a respeito da poesia:

Roubada do lugar comum, a palavra nasce atemporal, enfeitiçada. Fruto da inspiração estética da alma do poeta, torna-se arte. (...) daquelas em que a ruptura com a percepção cega do presente levou a palavra a escrever o passado mítico, os subterrâneos do sonho ou a imagem do futuro (BOSI, 2000, p. 227).

O passado configura-se não como uma volta ao que poderia ser chamado de espaço de plenitude, mas ao que restou dos acontecimentos. Para o poeta, resgatar momentos cintilantes do passado é uma luta pela substância própria da poesia, não é, portanto, uma simples volta ao passado, mas uma contribuição para o presente. O poeta como tradutor de seu passado, por meio da poesia, parece possível recorrer ao texto “A tarefa de tradutor”, no qual Benjamin afirma:

Assim como os cacos de um vaso, para poderem ser recompostos, devem seguir-se uns aos outros nos menores detalhes, mas sem igualar, a tradução deve, ao invés, de procurar assemelhar-se ao sentido original, ir configurando, em sua própria língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso (BENJAMIN, 2002, p. 201).

Assim, o valor da criação poética depende de seu afastamento das convenções tradicionais. Com a poesia, pode-se experimentar uma sensação de deslocamento temporal, uma tentativa de encontrar uma linguagem que contempla somente o que existe na fratura, nos resquícios de um tempo.

1.1.3 O poeta, sua arte, sua época

Bell sempre recebeu muitas manifestações de apreço e incentivo por parte dos escritores e da crítica especializada durante sua carreira em vida e mesmo postumamente, as quais se tornaram recordações de vida do autor. Dentre elas da jornalista Néri Pedroso:

Todo dia é tempo de lembrar Lindolf Bell (1938/1998), o poeta nascido em Timbó, mentor da Catequese Poética, movimento de vanguarda nascido em maio de 1964 que levou poesia para estádios, ruas, escadarias, salas bares e escolas (FRANCINE, 2005, p. 61).

Rubens Jardim conta que Bell foi pioneiro na ação de descentralizar a arte, dizendo poesias nas praças, nos viadutos, nas escadarias e portas de universidades. O contato dele com as pessoas sempre foi de respeito e ternura. Conforme Jardim, “Ele olhava meu filho Thiago, criança, e não o tratava como as crianças são tratadas pela maioria dos adultos. O tratava com dignidade que todo ser humano merece, em qualquer fase da vida” (FRANCINE, 2005, p. 73).

O grupo que transformou os espaços públicos das ruas em palco ganhou reconhecimento por meio da mídia. Mas o elemento gerador, o líder, vivia numa humilde pensão, em São Paulo, em 1960.

Das ruas o movimento partiu para intervenções nas salas de aula, com o consentimento de professores de Literatura. A Catequese foi formando núcleos em outros estados, ligando poetas irmanados. “A Catequese despertava essa coisa maluca, essa possibilidade de qualquer um participar e se voltar ao trabalho poético” (TONKZAK, 1978, p. 12).

Em 1968, o AI 5, ato institucional do governo Costa e Silva, marca a pior fase da Ditadura Militar. Bell viaja com Elke para os Estados Unidos, enquanto isso, no grupo originário, houve uma tentativa de incorporar outras mídias: outdoor, display, recursos de propaganda, tudo eclodia lá nos anos de 1960. A vaidade dos jovens acabou corroendo a base da Catequese Poética, que era reunir o povo e falar de sentimentos. Conforme as palavras de Iraci Gentili e Bell:

Fizemos uma espécie de jogral. Ao som de violão, o pessoal discutia questões de incorporar no próprio trabalho alguns elementos diferentes. Chegamos a brincar com poesia concreta, mas essa vertente era seca, árida da alma, um beco sem saída (FRANCINE, 2005, p. 81).

Bell tinha uma liderança tácita no Grupo da Catequese Poética. Era motivo de estímulo, e a ausência dele, o sentido básico, o encontro do poeta com a comunidade e a essência do movimento se perdeu. Francine relembra da viagem de Bell e comenta:

Isso eu lembro com amargura, o básico, o elementar [...] Eu procuro me desvencilhar dos pequenos sonhos burgueses escritos no tempo. Coisas que constituem o imaginário, eu prefiro sonhar com o básico e atingir este sonho (FRANCINE, 2005, p. 82).

Jardim demonstra o imaginário e centra-se nos pequenos sonhos, desde que esses sonhos tornem-se realidade. Visto que, no dizer de Bachelard, “a imagem só pode ser estudada pela imagem, sonhando as imagens tal como elas se juntam na fantasia” (2001, p. 116).

Com as providências para a viagem de Bell, em 1968, a frequência das atividades vai diminuindo. Na sua ausência o grupo tinha um recital agendado, era a primeira apresentação sem o líder. Todos os elementos do grupo confirmaram presença, mas apenas Rubens Jardim compareceu. Declamou, vendeu livros e foi triste para casa: “Senti que ali a nossa união havia acabado, Bell era o fio que ligava a todos (...)” (JARDIM apud FRANCINE, 2005, p. 82).

Lindolf Bell, como líder do Movimento Catequese Poética, levou a cultura aos espaços mais inusitados. Conforme a jornalista Neri Pedroso, em uma homenagem ao poeta, diz: “Saudade do Bell, do homem que abrigava o mundo no coração, que amava os girassóis, que via tudo como missão, encarando a palavra como uma dádiva e fazendo dela um instrumento de comunhão e solidariedade” (FRANCINE, 2005, p. 62).

O poeta timboense persegue as palavras e aqui parece estar uma chave de interpretação para compreender sua poética: a poesia existe enquanto realização material através das palavras. É a palavra o elemento material que o poeta busca para alcançar seu objetivo artístico, estético e conceitual. São as palavras que dão vida à poesia. Segundo Cândido,

a experiência não é autêntica em si, mas na medida em que pode ser refeita no universo do verbo. A idéia só existe como palavras, porque só recebe vida, isto é, significado, graças à escolha de uma palavra que a designa e posição desta na estrutura do poema. O trabalho poético produz uma espécie de volta ou refluxo da palavra sobre a idéia, que então ganha uma segunda natureza, uma segunda inteligibilidade. (CÂNDIDO, 1977, p. 117-118)

Conforme Bosi, a lírica da modernidade – iniciada, na França, por Baudelaire, o poeta das *Flores do Mal* – é aquela que se mantém lúcida perante a realidade, perante a sociedade, seja qual for o preço da lucidez. Aquela que está presa à vida e denuncia todas as suas iniquidades, todas as suas desigualdades, do ponto de vista político, social e humano, em sentido profundo, sem deixar de ser poesia, sem deixar de ser lírica.

Segundo Cândido, há uma “meditação constante e por vezes não menos angustiada sobre a poesia” (1995, p. 134). A busca do poeta por uma ordem, em face da grande desordem que tanto o atormenta, oscila nas imagens do passado e do presente. O poeta busca o passado como tentativa de ordenar a existência através dos seus laços de sangue. Por isso o reconstrói através do fluxo da memória.

Por meio da Catequese Poética, Bell realiza uma literatura participante onde as implicações sociais do mundo são por ele testemunhadas e questionadas.

O desejo de transformar o mundo, pois, é também uma esperança de promover a modificação do próprio ser, de encontrar uma desculpa para si mesmo. E talvez esta perspectiva de redenção simultânea explique a eficácia da poesia social de Drummond, na medida em que ela é um movimento coeso do ser no mundo, não um assunto, mediante o qual um vê o outro. O seu cantar se torna realmente geral porque é, ao mesmo tempo, profundamente particular (CÂNDIDO, 1995, p. 127).

O poeta, no decorrer de suas obras, pôde dissolver o seu eu e suas implicações sociais, na correnteza da linguagem. Seu retorno à fonte originária das palavras é o deixar-se fluir de sua própria experiência. Segundo Cândido (1995, p. 140), “nas mãos do poeta o lugar comum se torna revelação, graças à palavra na qual se encarnou”. Pelo jogo infinito das palavras é

que o homem Bell se orientou; o entendimento do mundo se refez no mesmo sentido em que seus versos foram engendrados; sua experiência de vida é tecida na experiência da poesia. O ser que permanece é o mesmo que se transforma com os versos. A poesia de Lindolf Bell é toda feita desse encontro de ser e linguagem. Cândido vê esse processo como um diálogo progressivo dos estados psíquicos do poeta com a construção de seus versos:

Talvez seja mais importante a transformação das inquietudes, gerando certa serenidade expressa não apenas pelo significado da mensagem, mas pela regularidade crescente da forma, a que o poeta parece tender como fator de equilíbrio na visão do mundo. Entretanto, essa serenidade é também fruto de uma aceitação do nada, da morte progressiva na existência de cada dia; da dissolução do objeto no ato poético até a negação da própria poesia. (1995, p. 143)

Lindolf Bell é um dos nomes mais representativos da poesia catarinense contemporânea, por isso levantou-se a bandeira “como uma palavra tribal” em prol de sua memória, transformando seu sonho em realidade, buscando cada vez mais fazer com que o “O lugar do poema deve ser onde possa inquietar” (*Os Ciclos*).

Bell desejava o poema onde pudesse inquietar todos os lugares. Por meio da Catequese Poética, ainda vivem no presente o lirismo de suas palavras-lâmpada e a potência da voz que impressionou o poeta Paulo Leminski: “Nunca tinha visto ninguém dizer poemas tão bem, com tanta intensidade, tanta garra, tanto domínio da voz, do gesto e do sentido” (FRANCINE, 2005, p. 82). Esse o legado de Lindolf Bell – um poeta “transitório, todavia infinito” –, conforme o próprio Bell diz no poema “Da Terra”, contido na obra *Vivências Elementares* (1980, p. 03).

A poesia belliana desenvolve o processo de percepção do passado, mas celebra o refazer-se, a mudança, a transição e o caráter transitório das coisas da e pela palavra. Conforme declara,

a leitura corrente é um verdadeiro trabalho de adivinhação, nosso espírito colhendo aqui e ali alguns traços característicos e preenchendo todo o intervalo com lembranças-imagens que, projetadas sobre o papel, substituem-

se aos caracteres realmente impressos e nos dão sua ilusão. (BERGSON, 1999, p.117)

A palavra é utilizada para evocar o passado em forma de imagem, para isso o poeta abstrai-se da ação do presente e aprende a dar valor ao cotidiano, pois é preciso querer sonhar. Segundo Bachelard são os sonhos que aproximam o homem do universo, sendo este o responsável por uma visão mágica do mundo que circunda o sujeito. O homem, na ótica de Bachelard, não demonstra a profundidade de seu ser. Todavia, o ato de um sonhador entrega-se por tempo indeterminado à contemplação e à possibilidade de sonhar, revela a este “um belo aspecto do universo, esse sonhador, um ser que se abre nele” (2001, p. 165).

Para Henri Bergson, o passado que remontamos deste modo é escorregadio, sempre a ponto de nos escapar, como se essa memória regressiva fosse contrariada pela outra memória, mais natural, cujo movimento para diante nos leva a agir e a viver.

A poesia catarinense recuperou seu teor legado por Cruz e Souza e passou a sugerir aspectos poéticos novos a partir das poesias de Lindolf Bell. É sabido, portanto, que não adianta ditar normas para o fazer literário, pois elas não restringem o campo de ação do poeta, mas ampliam, posto que, opondo-se a algumas teorias estéticas das vanguardas de 50 e 60, pressupõe a permanência do vínculo entre o poeta e o seu poema.

Exigindo, desta forma, a divulgação direta do poeta com o público, tornando-se um intermediário vivo entre o poema e o seu consumidor, a poesia realimenta-se de suas atribuições originais e desempenho social. Daí o uso de procedimentos que favorecem os efeitos acústicos e o ritmo, como a repetição e a reiteração. O convite à participação do público não se dá somente em nível fônico e visual, mas igualmente, na sugestão contida na matéria tematizada.

Nessa fase combativa da Catequese Poética, Lindolf Bell apregoava numa espécie de manifesto: “O lugar do poema é onde possa inquietar”. Em entrevista afirma:

O lugar do poema é todos os meios de comunicação. O lugar do poeta é todos os lugares. O poema não é um fruto petrificado, impossível de trincar. E compete ao poeta, mais do que nunca, mostrar sua possibilidade de consumo (FCC, 1990. p. 24).

Octavio Paz, ao tratar da poesia como forma de comunicação, ressalta que “A poesia tem vivido com todas as sociedades e tem se servido de todos os meios de comunicação que elas proporcionam [...]” (1993, p. 83). Isso ocorre quando o poeta busca formas e ritmos em consonância com a linguagem. O poeta catarinense, em suas construções poéticas sempre procurou cantar o que estava acontecendo em sua cidade, em seu estado e em seu país, pois sua função era dar forma e fazer visível a vida cotidiana.

Em relação ainda à Catequese Poética, cabe destacar que a forma como Bell a praticava não foi uma forma inovadora, pois se sabe que, no decorrer da história da literatura, as poesias sempre foram cantadas nos templos e nas praças, nos salões e nas tabernas, nos teatros e nas alcovas. Essa tradição, segundo Octavio Paz, continua viva.

A função da poesia durante os últimos séculos tem sido a de nos lembrar da existência dessas realidades; a função da poesia de amanhã não poderá ser distinta. Sua função não será a de alimentar com idéias o pensamento, e sim lembrá-lo, como agora, o que teimosamente tem esquecido [...] (PAZ, 1993, p. 144).

Quanto a Bell e sua prática poética, Salim Miguel – escritor catarinense – diz que o timboense lembrava o poeta soviético Eugene Evtuchenko¹¹, da geração dos poetas socialistas. Ambos levavam poesia às ruas, às massas. Lindolf, não só durante a Catequese Poética, mas sempre que viajava mantinha a postura catequética, dizendo seus versos por toda parte.

Viver sendo poeta não é tão doce quanto pode parecer. Lindolf Bell sentiu na pele o desprezo e a incompreensão em relação ao seu trabalho. O preconceito social refletido nos

¹¹ Eugene Evtuchenko - poeta soviético que relata as visões e anseios de uma geração que, mesmo não tendo visto de perto os horrores da guerra, tem sofrido suas dramáticas consequências; em estilo épico-lírico que lembra o de Vladímir Maiakovski, Evtuchenko polemiza o enfrentamento ao conformismo intelectual e artístico.

pensamentos de quem o considerava provinciano não abalou a inspiração, a espontaneidade e a vontade de escrever. Salim Miguel concorda com tais dificuldades e ressalta:

Já foi dito que escrever é 10% de inspiração e 90% de transpiração. Isso se percebe na poesia de Bell. A espontaneidade da poesia é trabalhada, é resultado de uma luta com a palavra. Elas se harmonizam, se unem a outras para criar aquilo que ele queria transmitir (FRANCINE, 2005, p. 86).

Em relação ao poeta, Salim Miguel diz que os poemas de Bell eram excelentes e ficavam ainda melhores quando ele os dizia, porque “sabia usar a voz, se colocar. O corpo, o rosto, a expressão dos olhos, os braços abertos. Tudo aquilo funcionava para complementar o que ele estava dizendo. Os estudantes da época simplesmente vibravam!” (MIGUEL apud FRANCINE, 2005, p. 87).

Nota-se, portanto, que o poema quando recitado assemelha-se a uma “dança” literária de palavras que misturam imagens e sons em um movimento rítmico e contínuo da linguagem. A recriação contínua e interação concordante entre as palavras, ritmos e sons dos versos provoca a redescoberta de significados inseridos nas mensagens essenciais das coisas que conta, quando descreve detalhes e coisas não vistas antes.

1.2 MOVIMENTOS E EXPERIÊNCIAS VANGUARDISTAS DOS ANOS 60 E 70

Para compreender e situar Lindolf Bell no Movimento de Catequese Poética, no Brasil, há a necessidade de um estudo dos movimentos e experiências vanguardistas dos anos 60 e 70, bem como o entendimento do momento histórico, suas implicações sócio-políticas e influências culturais.

A Literatura Brasileira, durante o Modernismo, experimentou diversas experiências de poéticas de vanguarda, seja na Semana da Arte moderna de 1922, seja em meados do século XX. Importantes movimentos vanguardistas surgiram após a Semana da Arte Moderna de 1922, bem como a idéia lançada pelos modernistas de renovar o pensamento artístico. O

Concretismo nos anos 50, o Neoconcretismo na década de 60, e seus desdobramentos nos anos seguintes consolidaram um modo de fazer arte no país.

1.2.1 Conceituando Vanguarda

O termo vanguarda, tão ligado às manifestações artísticas do começo do século XX, coloca-se também como o conceito mais adequado para situar também o debate que atravessou os anos 60. Havia uma evidência muito explícita dos próprios protagonistas deste debate, no sentido de reiteração da produção daquele momento em que a palavra vanguarda era extensamente utilizada em seus próprios textos¹².

Haroldo de Campos¹³ conceitua vanguarda como “uma movimentação de renovação permanente da linguagem, que ajuda a entender as discussões artísticas dos anos 60”. Os artistas da vanguarda brasileira dos anos 60 tinham como uma de suas estratégias poéticas o questionamento da instituição da arte, como os salões, seus júrís e regulamentos, os museus e as galerias. Este caminho de problematização, realizado em suas poéticas artísticas, era entendido dentro dos conceitos de reformulação do próprio fazer artístico. Além disso, exposições em museus, salões de arte e galerias eram deflagradoras de embates diretos da prática artística com o sistema político e social, uma vez que as instituições artísticas eram entendidas, muitas vezes, como mais uma instância de poder autoritário em vigência.

Os salões de arte representaram para Baudelaire, “o exercício e a construção do olhar moderno. A modernidade deste olhar era dada por sua recusa ao academicismo, no sentido mais amplo da fuga de padrões de pensamento e formas preestabelecidas”¹⁴.

¹² Para citar alguns exemplos de textos: “Situação da vanguarda no Brasil” – Hélio Oiticica (1966), “Por que a vanguarda brasileira é carioca” – Frederico Moraes (1966), “Opinião 65/66 – artes visuais de vanguarda” – Mário Barata (1966), “Declaração de princípios básicos de vanguarda” (1967).

¹³ Ribeiro, Marília Andrés, “Neovanguardas: Belo Horizonte, anos 60”.

¹⁴ Visto no texto “A exposição Universal de 1855” (Coelho, Teixeira - org., “A modernidade de Baudelaire”, ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1988).

1.2.2 Poesia Práxis

Depois da Semana de Arte Concreta, em 1956, vários desdobramentos surgiram a partir da Poesia Concreta, dentre eles se pode destacar as seguintes vertentes: Neoconcreto, Poema processo, Poesia Práxis, Poesia Visual, entre outros. Esses manifestos partilharam ideais comuns, como o desprendimento da forma “verso”, a valorização do espaço em que a poesia está inserida, além da expressão, predominantemente, através de signos não verbais, isto é, primavam por uma poesia de efeito mais visual do que verbal.

Neste contexto, surge na década de 60 o Poema Práxis, cujo manifesto, de Mário Chamie foi publicado no prefácio de seu livro *Lavra-Lavra*, em 1962. No manifesto, Chamie expressa o que seria a poesia concreta: “É o que organiza e monta, esteticamente, uma realidade situada, segundo três condições de ação” (CHAMIE *apud* TELES, 1989, p. 412): o ato de compor (palavra unívoca, multívoca); a área de levantamento da composição, onde é escolhida a realidade a ser abordada; e o ato de consumir, “é o ato da leitura ao nível da consciência dos leitores” (CHAMIE *apud* TELES, 1989, p. 415)

Os poetas práxis consideram a estrofe como sendo a unidade principal do poema, sem dispensar o verso discursivo, como idealizaram os poetas concretos. Aproximando dos ideais Neoconcretos, a poesia práxis também possui um lado engajado com os acontecimentos da época em que foi produzida, fato esse que é ressaltado por Franchetti (2005) “Também é constante e ostensivo o caráter ‘participante’ ou ‘social’ da Poesia Práxis, que incessantemente denuncia a desumanidade da vida moderna, do capitalismo, da exploração do operariado e do campesinato, etc”.

A principal característica da década de 60 é a contradição. Ela se expressa através de variadas e múltiplas posições em todos os campos da atividade política, econômica e cultural. Daí a perspectiva de oposição entre diferentes princípios e ideologias, que acaba se expressando numa tensão constante. De um lado, o corte com a tradição. De outro, a retomada

dessa mesma tradição. Havia, efetivamente, uma vontade de abertura para o mundo e, ao mesmo tempo, um voltar-se para dentro de si mesmo.

A Poesia-Praxis, de Mário Chamie, propõe-se a ser uma correção de rota da poesia concretista. Chamie aspira à totalização de uma dada situação social, a qual capacita a vanguarda participante como instrumento eficiente de transformação da realidade brasileira. A verdadeira revolução se faz pela Praxis e se conclui pela leitura desses poemas que são os verdadeiros agentes da transformação: "A literatura-praxis se estabelecerá, em definitivo, como fazer histórico, quando intelectuais e povo forem leitores de uma mesma linguagem" (CHAMIE, 1974, P.34). O embate de poéticas chega aqui ao apogeu: proliferam manifestos, textos teóricos, exposições didáticas sem precedentes; mas o desejo é normatizar o consumo da poesia e dirigir a leitura do poema, como fizeram as vanguardas anteriores.

O último desdobramento da vanguarda concreta é o Poema processo, lançado em 1967 e tendo como principais membros Wladimir Dias Pino, Álvaro de Sá e Moacyr Cirne¹. A poesia produzida por esse grupo é caracterizada pela pequena quantidade de palavras, ou até mesmo, a ausência delas, pois deram preferência ao uso de signos não verbais, principalmente de imagens, deixando o signo verbal numa posição secundária.

1.2.3 Violão de Rua

Este movimento de vanguarda surgiu em 1962, quando se editam os três cadernos da coleção Violão de Rua, que se opunham a todas as tendências vanguardistas anteriores, reunindo, dentre outros, a poetas como Ferreira Gullar e Moacyr Félix. Juntaram-se também ao grupo poetas de 1922, 1945 e seguintes. "Esse movimento, por razões políticas, não tem sido incluído entre os movimentos de vanguarda, nem recebido a atenção e estudo que merece" (SANT'ANNA, 1980, p. 58).

O grupo Violão de Rua primava pela liberdade evocada no sentido da utopia romântica do povo-nação, regenerador e redentor da humanidade. Nos poemas que compõem os três volumes, transparece a emoção dos poetas pelo sofrimento do próximo, a denúncia das condições de vida subumanas nas grandes cidades e, em geral, associada ao pedido do povo brasileiro para realizar sua revolução, por exemplo, seguindo as Ligas Camponesas¹⁵.

Os poetas engajados das classes médias urbanas elegiam os deserdados da terra, ainda no campo ou migrantes das cidades, como principais representantes do caráter do povo brasileiro, a lutar por melhores condições de vida no campo ou nas favelas. No poema de Fernando Mendes Viana, *Domingos Burguês em Copacabana*, destaca Heloísa Buarque de Hollanda, a solidariedade do poeta se dá em termos morais, visto que o artista do CPC¹⁶ continua vinculado à classe média e sente-se culpado em desfrutar de uma boa condição de vida.

[...]
 Na porta do edifício
 passa um rico com um presunto.
 Na porta do edifício
 dorme o mendigo adulto.

A favela é logo ali
 choro uma lágrima fácil.

Sou um burguês
 de doirada tez
 e inútil desquício.
 E moro aqui.
 (VIANA, In: HOLLANDA, 1981, p. 23)

Quase todos os poemas expressam a recusa ao poder instituído na época. Era o tempo das Ligas Camponesas, enaltecidas em vários poemas, como João Boa-Morte, de Ferreira

¹⁵ Conforme Azevêdo (1982, pág. 145), as Ligas Camponesas surgiram em 1945, após o fim do governo do presidente Getúlio Vargas (1930-1945). As primeiras formaram-se sob a direção do recém legalizado Partido Comunista Brasileiro-PCB tinha como um de seus objetivos, obterem uma maior projeção para discussões acerca da situação e das relações agrárias estabelecidas no país naquele período. Haja vista as barreiras impostas ao homem do campo ao tentar se organizar através de associações, ou expressar seus interesses, frente a um cenário em que predominava os interesses dos grandes proprietários de terras.

¹⁶ CPC – Centro Popular de Cultura.

Gullar (vol. I, p. 22-35): “Que é entrando para as ligas/ que ele derrota o patrão,/ que o caminho da vitória/ está na Revolução”.

No Violão de Rua os operários são tematizados, todavia com menor ênfase que os trabalhadores rurais. Predomina nos poemas as referências ao povo: os pobres, os homens e seres humanos miseráveis, desumanizados. Portanto, nos poemas da coleção, há uma grande preocupação em resgatar a humanidade perdida e a aspiração a um reencantamento do mundo.

Influenciado pelo clima político da época e com a ascensão de movimentos populares, o Violão de Rua expressou a utopia do povo como regenerador e redentor da humanidade, como explicita Ferreira Gullar (1965, p. 10), que aponta

duas verdades que cada vez mais vão se clarificando no coração do povo brasileiro: uma, a identificação da luta contra os imperialismos, sobretudo o norte-americano, com a luta pela nossa emancipação econômica; outra, mais funda, a da incompatibilidade essencial entre o regime capitalista e a liberdade ou construção do homem.

Percebe-se, então, que no Violão de Rua, a utopia marxista confunde-se com a utopia romântica da afirmação da identidade nacional do povo brasileiro.

Vê-se que o Violão de Rua firmou-se na história dos movimentos de arte brasileiros, manifestando-se contrário ao formalismo estético, porém politicamente favorável ao proletariado e às ligas camponesas. O poeta construía seus poemas a partir da utilização de materiais folclóricos e populares e o violão tornou-se o instrumento dos cantores populares.

O movimento tinha como traços estilísticos a utilização de todas as formas poéticas e populares, fusão da poesia com a música, ritmo popular, semelhante ao material folclórico, preocupação com a mensagem e a exploração da sonoridade do verso. Quanto à questão ideológica, o movimento vinculava-se ao CPC e propunha uma arte compromissada com seu país e sua época.

1.2.4 Tropicalismo

Nascido na esfera da canção popular, mas mantendo, em sua curta existência, amplo e produtivo diálogo com expressões de outras artes, como o cinema, a literatura e o teatro, o Tropicalismo é um dos mais significativos movimentos da agitação cultural que marca a década de 1960 no Brasil.

O tropicalismo foi o movimento artístico mais expressivo das transformações por que passava a sociedade da época. Em 1967-68, ele se destacou especialmente na música popular, com Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Capinam, Gal Costa, Torquato Neto e ainda os maestros e arranjadores Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzella, a banda de rock *Os Mutantes*, entre outros. Envolveu também artistas de diversos campos, como Hélio Oiticica, Lygia Clark e Rogério Duarte nas artes plásticas, José Celso Martinez Corrêa e o grupo do Teatro Oficina, Glauber Rocha e outros herdeiros do Cinema Novo.

O Tropicalismo propunha a arte como um fim em si mesma, independente e livre, exatamente como haviam proposto as vanguardas do início do século XX. O impacto que causa tal mudança de perspectivas é descrito na revista *Festivals*, publicada no início dos anos 80.

O Tropicalismo foi uma espécie de ruptura em relação à visão estreita da arte, que lhe atribuía o papel exclusivo de linha auxiliar do trabalho político. Afirmção de liberdade criativa e do direito à experiência, incorporando idéias e linguagens até então recusadas pelo estabelecimento artístico cultural (1980, p.14).

O movimento surgiu a partir da cultura pop e expressava uma vivência mundial moderna, urbana, universalmente alimentada por informações estéticas da indústria cultural e do poder jovem da década de sessenta. O movimento apresentou, ao mesmo tempo, uma retomada assumida e irônica do elemento cafona de nossa cultura, assumindo o caráter contestador dessa escolha. Contestação e experimentalismo são termos que aproximam a postura estética dos tropicalistas do espírito geral do pensamento, do ativismo e do comportamento dos anos sessenta. Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (1982, p.44) afirmam a respeito da cultura nacional dos anos 60:

Havia toda uma área de afinidades no campo da produção cultural, envolvendo uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais um instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades culturais, existenciais. O redimensionamento da relação com o público, a crítica à militância conscientizadora, a valorização das realidades ‘menores’ ligadas à experiência cotidiana e a recusa do ideário nacional-populista, em favor de uma brasilidade renovada (que buscava em Oswald de Andrade um ponto de referência), definem, em linhas gerais, essa nova disposição.

O Tropicalismo procurava unir uma nova linguagem da canção, da qual fazia parte uma nova forma de composição do texto a ser cantado. Essa demonstração o público brasileiro presenciou desde as apresentações de *Alegria*, *Alegria*¹⁷ e *Domingo no Parque*¹⁸, no III Festival de Música Popular Brasileira da TV Record de São Paulo, em outubro de 1967. O diferente e irreverente desempenho de Caetano Veloso e Gilberto Gil é descrita por Celso Favaretto:

Tornava-se difícil reconhecer uma postura política participante ou certo lirismo, que davam a tônica das canções da época. A novidade – o moderno de letra e arranjo –, mesmo que muito simples, foi suficiente para confundir os critérios reconhecidos pelo público e sancionados por festivais e crítica. Segundo tais critérios, que associavam a “brasilidade” das músicas dos festivais à carga de sua participação político-social, as músicas de Caetano e Gil eram ambíguas, gerando entusiasmo e desconfianças (FAVARETTO, 1996, p. 19).

Assim sendo, o movimento passou a sofrer resistências e provocou escândalos tanto nos puristas da tradição como nos segmentos identificados com a música descartável, de sucesso fácil. Esta época foi de grandes transformações não só na música, mas em todas as áreas da cultura e do pensamento, cultivava-se acesa uma polêmica que opunha experimentalismo e engajamento, participação e alienação, porém nenhum desses fatores era claramente notável no que os tropicalistas objetivavam. Observe o comentário a respeito dessa marca sofrida pelos tropicalistas:

¹⁷ Música de Caetano Veloso apresentada no III Festival de Música Popular Brasileira.

¹⁸ Música de Gilberto Gil criada em 1967.

Na opção tropicalista o foco de preocupação foi deslocado da área da revolução social para o eixo da rebeldia, da intervenção localizada, da política concebida enquanto problemática cotidiana, ligada à vida, ao corpo, ao desejo, à cultura em sentido amplo. Na relação com a indústria cultural essa nova forma de conceber a política veio a se traduzir numa explosiva capacidade de provocar áreas de atrito e tensão não apenas no plano específico da linguagem musical, mas na própria exploração dos aspectos visuais/corporais que envolviam suas apresentações. Uma “tática de guerrilha”, que poderia ser associada às formas de protesto da juventude, à linguagem fragmentada das passeatas com seus comícios-relâmpagos, sua retórica e seu ritmo de centralização/descentralização (HOLLANDA, 1982, p.58).

O tropicalismo não pretendia ser porta-voz da revolução social, mas revolucionar a linguagem e o comportamento na vida cotidiana, incorporar-se à sociedade de massa e aos mecanismos do mercado de produção cultural, sem deixar de criticar a ditadura. Articulava aspectos modernos e arcaicos, buscando retomar criativamente a tradição cultural brasileira e incorporar de forma “antropofágica” influências do exterior, por exemplo, pela introdução da guitarra na música popular ou pelo influxo da contracultura.

A contracultura foi um movimento contestatório das artes e das instituições em geral, que conferia à juventude uma espécie de poder de ação política e social. O campus universitário, naquela época, passou a ser um cenário de calorosas discussões acerca de questões que diziam respeito a todas as esferas da vida, num processo que culmina na criação de um novo universo de valores, com regras próprias. Assim, a cultura oficial, louvada pelo sistema, contrapõe-se a cultura do experimentalismo e da ousadia.

Nas artes, o nível de contestação é intenso. Num primeiro grupo, devem-se enquadrar os Centros Populares de Cultura, criados pela UNE como uma forma de levar a conscientização política a todas as classes sociais através da arte e a canção de protesto, cujos mais atuantes protagonistas são Chico Buarque de Holanda e Geraldo Vandré. Através da mais fina e apurada sutileza, eles procuraram chamar a atenção para uma realidade de total repressão da liberdade de pensamento, que a maioria das pessoas faz questão de ignorar.

O Tropicalismo não foi apenas o fruto das loucuras de um grupo de baianos intelectualizados, interessados em zombar daqueles que até então haviam sido os pilares de uma cultura nacional conservadora. É uma reflexão sobre os novos rumos da arte em geral e da música em particular. É, ainda, um projeto que, a partir de uma revisão do que há de mais autêntico nas manifestações culturais nacionais e de sua fusão com o que há de mais atual no pensamento artístico mundial, pretende lançar novas possibilidades num cenário que, desde João Gilberto, mergulhara na mais profunda estagnação. Favaretto comenta as manifestações tropicalistas de forma semelhante.

Este trabalho consistia em redescobrir e criticar a tradição, segundo a vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos e a sensibilidade pelas coisas do Brasil. O que chegava, seja por exigência de transformar as linguagens das diversas áreas artísticas, seja pela indústria cultural, foi acolhido e misturado à tradição musical brasileira. Assim, o tropicalismo definiu um projeto que elidia as dicotomias estéticas do momento, sem negar, no entanto, a posição privilegiada que a música popular ocupava na discussão das questões políticas e culturais. Com isto, o Tropicalismo levou à área da música popular uma discussão que se colocava no mesmo nível da que já vinha ocorrendo em outras, principalmente o teatro, o cinema e a literatura (FAVARETTO, 1996, p. 27-28).

Do contato com essas outras formas de manifestações artísticas vem a constatação da temática comum. Tratava-se de uma espécie de redescoberta do país, que não poderia tapar os olhos frente à sua condição de subdesenvolvido nem negar sua inserção na ponta inferior de uma cultura do consumo. É, em síntese, uma grande mistura, como nota o próprio Caetano.

Dessa mistura toda nasceu o Tropicalismo, essa tentativa de superar nosso subdesenvolvimento partindo exatamente do elemento cafona da nossa cultura, fundindo o que houvesse de mais avançado industrialmente, como as guitarras e as roupas de plástico. Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo (FAVARETTO, 1996, p. 24-25).

A chamada “arte engajada” entende que as manifestações artísticas deveriam ser nada mais que um instrumento de protesto e de propagação de idéias revolucionárias, uma arma na luta contra a crescente opressão de um regime militar que cerceava a liberdade de expressão. Esse vínculo, no entanto, é, para a arte, uma forma de opressão semelhante àquela da qual se

queixava a esquerda. Presa a uma única temática, a arte se via impedida de explorar suas próprias possibilidades.

O Tropicalismo, ao contrário, foi um convite ao experimentalismo. Suas orientações não pretenderam traçar um determinado caminho para a arte, mas sim explorar as possibilidades da própria arte, sem vinculá-la a nenhuma obrigação que fosse além de seus próprios limites.

1.2.5 Poema Marginal

A década de setenta no Brasil caracterizou-se por fortes conturbações políticas, sociais e econômicas, fazendo desse período, ao mesmo tempo, um dos mais difíceis e complicados de nossa história. Neste contexto surgiu a Poesia Marginal, um movimento cultural irreverente, crítico, e com o propósito de ir contra o autoritarismo de um sistema que impunha censura aos meios de comunicação.

A Poesia Marginal figura como um dos momentos mais representativos do panorama cultural brasileiro, pois os poetas em suas construções demonstravam não se preocupavam com rebuscamentos e formalismos, utilizavam uma linguagem direta e despojada como veículo para as discussões políticas e comportamentais, tratando de temas como censura, repressão militar, os direitos das minorias – mulheres, negros e homossexuais –, a Poesia Marginal pode ser considerada como pós-moderna, pois segundo Linda Hutcheon:

O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o "marginal" e aquilo que vou chamar de "excêntrico" (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido (HUTCHEON, 1991, p. 19).

A Poesia Marginal ficou conhecida como Geração Mimeógrafo. A Poesia Marginal foi avaliada pelos meios de produção dos “organismos revolucionários”¹⁹, como uma maneira de fugir ao cerco da censura imposta pela Ditadura Militar. Os traços da Poesia Marginal são notados no poema *Na festinha xic paparica-se o artista*, de Charles:

Na festinha xic paparica-se o artista
na rua o escracho é total
a sabedoria tá mais na rua que
nos livros em geral
(essa é a batida mas batendo é que faz render)
bom é falar bobage e jogar pelada
um exercício contra a genialidade
(espacinho)
os mestres da vanguarda vem de complicar
a gente vem de viver / brincar e anotar
chegou a hora
nem que seja para agitar a água
mexer a sujeira que descansa a tanto tempo
no fundo do co(r)po
palavra de poeta no papel
jornal
(CHARLES, In: HOLLANDA, 1982, 27)

Observa-se no primeiro verso do poema a referência ao artista considerado oficial – *Na festinha xic paparica-se o artista* –. Essa referência traz um tom de zombaria, “o xic” no lugar de chique e o verbo *paparicar*, uma clara ironia à oficialidade da festa em questão. Em seguida, o eu poético coloca-se como um poeta de rua e da contracultura, quando diz que “a sabedoria tá mais na rua que nos livros em geral”. Pode-se presenciar também a presença da oralidade no verso “bom é falar bobage e jogar pelada”. Já na separação das estrofes há da palavra – “(espacinho)” –, como destaque ao desapego à formalidade oficial.

Percebe-se no poema “Logia e Mitologia”, de Cacaso, o descontentamento com a censura imposta e com a repressão que afligia o país em épocas de regime totalitário:

¹⁹ Fez-se uso da expressão “organismos revolucionários” para enfatizar a produção alternativa dos poetas pertencentes a uma tendência literária altamente heterogênea, os quais, em sua maioria, eram jovens universitários que se posicionavam à margem da editoração oficial. Seus poemas eram mimeografados e grampeados – uma alternativa artesanal de divulgar seus escritos e de fazê-los chegar às mãos dos leitores através da venda em portas de cinemas, de teatros e de bares.

Meu coração
 de mil e novecentos e setenta e dois
 já não palpita fagueiro
 sabe que há morcegos de pesadas olheiras
 que há cabras malignas que há
 cardumes de hienas infiltradas
 no vão da unha na alma
 um porco belicoso de radar
 e que sangra e ri
 e que sangra e ri
 a vida anoitece provisória
 centuriões sentinelas
 do Oiapoque ao Chuí.
 (CACASO, In: HOLLANDA, 1982, 15)

Nota-se que o poema de Cacaso demonstra dificuldade de fazer alusão aos temas políticos que eram proibidos de se discutir. O Poeta coloca-se em estado de melancolia, pois sabe que “*há morcegos de pesadas olheiras*”, que tomam conta de seus atos. No verso “*a vida anoitece provisória*”, é notada a preocupação de se manter vivo até o dia seguinte, pois os militares agiam sem compaixão – aos que se manifestavam contra o regime.

Percebeu-se também que a exploração da linguagem como arma é demasiado utilizada pelos poetas marginais. O engajamento político e a busca de uma consciência coletiva para formar uma identidade contra a ditadura podem ser observados no poema da paranaense Alice Ruiz:

dizer não
 tantas vezes
 até formar um nome
 (HOLLANDA, 1982, 16)

Como se notou, a Poesia Marginal revelou-se revolucionária no aspecto da linguagem institucionalizada e legitimada do poder e, que mesmo fora do chamado mercado de editoração oficial, deixou marcado seu nome na Literatura Brasileira do século XX.

Já no capítulo seguinte, dar-se-á atenção ao passado, revelando um olhar atento e preocupado com as realidades formadoras do que há de mais íntimo nos seres humanos. A memória lírica e social ressoa nos versos bellianos não somente por meio da menção direta

aos temas do tempo e da memória, mas também através de imagens e símbolos que remetem a tais assuntos.

CAPÍTULO II

POESIA, MEMÓRIA LÍRICA E SOCIAL

2.1 POESIA E MEMÓRIA: UMA LEITURA DE *O CÓDIGO DAS ÁGUAS*

Palavras são seda, aço.
Cinza onde faço poemas, me refaço.
Lindolf Bell

Na poesia de Lindolf Bell (1938-1998), o fazer poético traz uma constante contemplação e reflexão a respeito do cotidiano. Em *O Código das Águas* constata-se a trajetória desempenhada pelo poeta enquanto peregrino em busca da poesia ideal. A palavra dita e impressa é o instrumento capaz de apreender a essência do universo criado.

O Código das Águas vincula-se ao fluir irredutível, ininterrupto e inclassificável de sua poesia águas insubmissas a códigos, exceto o das águas, cuja codificação nega a si mesmo, exigindo-se a mutabilidade e o dinamismo constante.

A poesia belliana – em *O Código da Águas* – reveste-se de uma impossibilidade, uma contradição: suas águas são aquelas do rio heraclitiano, percorridas de muitos sentidos, demonstrando preocupação com a linguagem e com a palavra, com muito movimento e imperceptíveis. Portanto, impossíveis de serem codificadas, pois um código é, sempre, forma, conjunto de regras e padrões estáveis.

A poesia foi desde cedo uma presença marcante na vida do escritor catarinense. Ainda na infância, Lindolf Bell já tinha um grande contato com a palavra. Conforme o escritor revela em uma entrevista concedida à Fundação Catarinense de Cultura (1990):

Bem, até onde posso me situar no tempo, quem despertou em mim o interesse pela palavra foi minha mãe. Ela era, com toda a sua simplicidade, uma fanática por leitura. Como éramos pobres e não tínhamos livros, e a cidade também era pobre e não tinha bibliotecas, o que líamos aqui em casa era a Bíblia. Fui alfabetizado em alemão e o primeiro livro que li foi a Bíblia. Durante muito tempo li também os calendários de farmácia. E havia, como falei antes, o interesse oral pelos poemas que minha mãe dizia. Suspeitando que teria necessariamente de existir um instrumento onde esses e outros

poemas deviam estar, os livros despertaram minha curiosidade muito cedo (BELL, 1990).

Pode-se notar que a origem da lembrança só pode ser restaurada, ou seja, não pode ser recuperada de todo. Nesse movimento de restauração da origem, o tempo histórico seria carregado de “tempos de agora”, que poderiam ser úteis na mudança do presente (BENJAMIN, 1985, p.37). A relevância do passado não estaria, portanto, no acontecimento em si, mas na apropriação de uma lembrança vaga que se funde na tradição e se vincula à transmissão de acontecimentos vividos ou, de alguma forma, vivenciados.

Percebe-se, então, que o intuito de Bell seria o de retroceder e voltar no tempo, quando tudo foi feito pela primeira vez. Nessa idéia está a origem mítica da relação entre poesia e memória que será discutida neste trabalho.

As possíveis definições de “reminiscência” estão ligadas à memória. Pode-se definir reminiscência como aquilo que se conserva na memória, lembrança vaga, recordação; faculdade anímica com a qual trazemos à memória as coisas que já não temos presentes; volta de uma lembrança que não se reconhece como tal, lembrança vaga. Vê-se que as definições parecem sugerir imprecisão e, até mesmo imaginação ou ilusão.

Walter Benjamin, ao referir-se ao trabalho do narrador, baseado no conceito de *Mnemósine*, afirma que

a reminiscência inclui todas as variedades da forma épica, inclusive aquela encarnada pelo próprio narrador. Ela teceria a rede que, em última instância, todas as histórias constituem entre si. A reminiscência seria o resgate do passado de forma involuntária, aquele sinal ou fragmento do passado que irrompe no presente sem que se queira (BENJAMIN, 1985, p. 211).

Dessa forma, o passado não está disponível, mas nos escapa a todo instante, só deixando apreender num breve momento, quando nos apropriamos de uma reminiscência para construir, através de uma ligação entre passado e presente, uma nova relação.

Henri Bergson apresenta uma idéia em relação à memória. Segundo o filósofo francês,

A memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de planos de consciência diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente a atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo da nossa consciência em que se desenha nosso corpo. Nesse estado consiste a lembrança pura (BERGSON, 1999, p. 280).

É importante lembrar de que, para Benjamin, salvar o passado não consiste somente na sua conservação, mas na transformação do presente. Só a lembrança, portanto, não daria conta da seriedade que estaria no ato de rememorar. Portanto, este passado recuperado é aquele que “subverte o ordenamento tranqüilo do discurso estabelecido” (GAGNEBIN, 2007, p. 105). É nesse sentido, que o objeto de rememoração é uma promessa de inauguração, de “emergência do novo”. Daí também a concepção de origem como uma formulação que se dá a partir de um movimento paradoxal de restauração e abertura, como compreende a estudiosa da filosofia de Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin. “A origem, portanto, pode ser restaurada a partir de um movimento constitutivo, operando cortes e saltos inovadores no discurso nivelador da história” (GAGNEBIN, 2007, p. 10).

Sobre a rememoração, Miriam Volpe observa que

Benjamin não se deixa seduzir nem por um futuro utópico, como o da visão progressista do marxismo, nem pela idéia de um paraíso perdido, como na visão religiosa, mas apresenta o presente como momento-chave em que seria possível romper a linearidade do fluxo contínuo e recuperar o passado detectando afinidades entre o presente e esse passado distante. [...] Trata-se de mostrar que o passado não passou, ou melhor, não se perdeu e que ele está à espera de sua redenção (VOLPE, 2000, p. 42).

Sendo assim a idéia de rememoração pode ser interpretada como a arte de observar o passado que cintila e escolher o vestígio sobre o qual o presente pode se debruçar.

Na poesia de Lindolf Bell, percebem-se semelhanças com o tipo de procedimento evocado por Benjamin, sobre a repetição. Ou seja, a fim de restaurar a origem. A origem, na acepção benjaminiana, é um salto no ser, além de qualquer processo, diferente da gênese, que supõe um encadeamento causal. Evidencia-se que, a constante retomada dos temas, na poesia

de Bell, apresentar-se-ia como uma procura que aponta para o inalcançável, resultado das retomadas, das constantes ressignificações. Por isso, a origem pode ser concebida enquanto um movimento, dado às operações temporais e paradoxais que são feitas para tentar aproximar-se dela.

A rememoração proposta por Benjamin demonstra um gesto transgressor e, ao mesmo tempo, salvador, não apenas como uma evocação ao passado, mas como um ato de reatualizar o passado para transformar o presente. O conceito de rememoração sugere uma articulação entre pensamento e ação. Pensar no poema como prática, como projeto revolucionário, tem sido a tarefa de muitos poetas. A pergunta, nesse caso, é: como a poesia, negando a própria história, pode também encarnar a história? Octavio Paz responde da seguinte maneira:

Talvez consciência histórica e necessidade de transcender a história não sejam mais do que os nomes que agora damos a este antigo e perpétuo desgarramento do ser, sempre separado de si, sempre em busca de si (PAZ, 1996, p. 122).

Realmente, reconciliar poema e ato pode até ser uma quimera, como destaca o autor Paz no início de uma longa discussão sobre esta questão, em *“Os signos em rotação”*. Justifica-se, dessa forma, o esforço do poeta contemporâneo em transformar a dura realidade do presente através do resgate do passado, como expresso no poema de Lindolf Bell, *“Um Inseto de Lagoa Santa”*:

Um inseto de Lagoa Santa
sobreviveu três mil anos
fora do destino comum

Fora do destino comum
e dentro da solidão

Em armazéns do tempo
as coisas permanecem
mais tempo
que ao tempo destinado

Fora do destino comum
e dentro da solidão

(BELL, p.38)

O poema “*Um Inseto de Lagoa Santa*” aponta para muitas imagens interessantes. Remete ao não mais existente e ao imemorial. Não existe promessa de auxílio que ajude nessa torrente do vento do tempo que impulsiona para o futuro sem passado. Vários elementos presentes no poema, “armazéns do tempo”, “sobreviveu três mil anos/ fora do destino comum”, revelam uma relação implícita com as teses sobre a história, de Benjamin.

O Código das Águas, de Lindolf Bell, traz a poesia com o processo de percepção do passado, mas celebra o refazer-se, a mudança, a transição e o caráter transitório de tudo pela palavra.

2.1.1 “Procuro a palavra palavra”

A língua é o meio de expressão, instrumento com o qual o poeta trabalha. Na poesia coexistem a sombra da matriz (plenitude imediata) e o discurso feito da temporalidade e da meditação.

Alfredo Bosi

O subtítulo acima corresponde ao título do primeiro poema da parte I da obra *O Código das Águas*. Desde o título, a escrita do poema aponta que a palavra é o instrumento capaz de apreender a essência do universo criado. Mas, como é possível perceber nos versos “Procuro a palavra palavra./ Esta que me antecede/ e se antecede na aurora/ e na origem do homem” (BELL, 1984, p. 17), essa necessidade da palavra é sentida, não apenas pelo eu que fala no poema, mas, também, de maneira geral, por todos os homens. Assim, a partir do momento em que o poeta inicia a busca pela linguagem, passa a ser estabelecida uma luta com as palavras que, segundo ele, jamais se resolve. Observe:

Não é a palavra fácil
que procuro.
Nem a difícil sentença,
aquela da morte,
a da fértil e definitiva solitude.
A que me antecede este caminho sempre de repente.
Onde me esgueiro, me soletro,

em fantasias de pássaro, homem, serpente.
(BELL, 1984, p. 17)

Percebe-se que a linguagem que usamos é a maior prova da nossa versatilidade como falantes. Adaptamo-nos a diferentes situações, moldados pelos contextos em que vivemos, e denunciemos as nossas opiniões num olhar, num gesto, num traço de rosto ou numa palavra: forma mais completa de expressarmos o nosso mundo. As palavras acompanham o nosso raciocínio e amplificam as intenções que gradualmente crescem no interior.

A memória, na estrofe a seguir, é percebida “dentro da palavra”, a imagem de “traços esquecidos” ressurgem. A imagem da palavra, como representação da memória, se for possível ler desta maneira, surge por meio de uma imagem imediata; mas, ao mesmo tempo, múltipla, concentrada. Neste sentido, várias imagens simultâneas confluem no texto:

Procuro desenhos
dentro da palavra.
Sonoros desenhos, tácteis,
cheiros, desencantos e sombras.
Esquecidos traços. Laços.
(...)
(BELL, 1984, p. 17)

Cada palavra transformada e transformadora, é uma imagem nossa revelada ao outro, pelo que se torna de grande relevância ponderá-la nos usos e intencionalidades. Por esse motivo, pode-se dizer que o poeta busca, nas palavras uma proximidade com o que há de mais profundo na significação, aquilo que estaria entre o silêncio e a magia da origem.

As considerações de Octavio Paz sobre tempo e memória permitem estabelecer uma distinção fundamental para a leitura deste poema, quando afirma que o tempo cronológico sofre uma transformação decisiva na poesia: “cessa de fluir, deixa de ser sucessão, instante que vem depois e antes de outros idênticos e se converte em começo de outra coisa” (PAZ, 1996, p. 53).

Assim, os versos parecem traçar uma linha divisória que separa o instante privilegiado da corrente temporal, ou seja, o passado do presente. É um tempo que se configura como

único, que já não é passado nem futuro. Há, segundo Paz, “um duplo movimento da operação poética: transmutação do tempo histórico em arquetípico e encarnação desse arquetipo em um agora determinado e histórico” (1996, p.53). Nota-se, que a poesia só pode constituir-se pela fusão de contrários, pois está em luta consigo mesma, expressa uma dupla temporalidade, não o tempo cronológico que repudia, mas o tempo mítico.

Parece ser desejo do poeta que a perda de sentido das palavras, desde as explicações míticas, seja levada ao extremo. Aparentemente, há um sentimento maior que o impele a desacreditar que as palavras possam romper o chão comum das mitologias, onde se perdem. O poeta parece momentaneamente desacreditar da luta pela significação.

O poema “Enfermidade, Efemeridade” figura-se como uma reflexão quanto à realidade, da qual a palavra é vista como “dádiva”, “prata”.

A palavra não é nebulosa estrela.
Sequer desarticulada ilha de afinidades.

Estopim aceso, sim, águas de inquietação,
a palavra não é jogo de dados.
Jogo de dúvidas, sim, dádivas,
dardos envenenados de selvagem silêncio.

Por um fio a palavra é prata.
Por um fio a palavra é pata de cavalo.
Por um fio, ato de injustiça.

Não há nenhuma pressa na palavra
em seu destino de lesma.
A palavra, flor justa se for bem usada.
A palavra de fogo-fátuo feita.
A palavra que não faz acordos em vão.

A palavra
é não dar com a língua nos dentes.
Ainda que arranquem a língua.
E cortem a palavra em pedaços
e a exponham em postes públicos da degradação.

Não é sempre a palavra
só tiro de festim.
Pode ser fim de linha.
Quimera, exato fingimento de vôo.
Nada, tudo, nunca e ninguém.
Assentimento, delicada práxis de afetos,

que somente se adivinha.

A palavra
que em breve
será a palavra dentro em breve.

A palavra
que se reveste de linho real
na linha real da vida:

enfermidade,
efemeridade.

(BELL, 1984, p. 19-20)

Com um discurso voltado à linguagem do cotidiano, do mundo moderno, nas diversas ocasiões em que Bell buscou divulgar sua poesia, seja por meio dos corpoemas²⁰, dos varais literários, verifica-se uma preocupação com a comunicação, com a aproximação com o leitor. Nesse sentido, há preocupações em sua poesia, pois o poeta sente necessidade de se comunicar efetivamente com o leitor – seu público leitor -, e, ao mesmo tempo, preocupa-se com a nomeação, a palavra em seu sentido mais puro, como se houvesse sempre algo não codificado, mágico, algo que se irradia das palavras. Sua poesia tem a preocupação de trazer o leitor para o diálogo, para o exercício da reflexão, para os fazeres do mundo. Desse modo, a poesia quer ser ouvida, ter um papel, uma função, e despertar o leitor para a reflexão de sua própria existência. Mesmo porque “escreve-se para atuar no mundo, não para representá-lo belamente, de maneira passiva [...] Pintar, escrever, imaginar é desferir uma incisão no real, congrega leitores para uma escrita ativa, se possível coletiva, do entorno”. (NASCIMENTO, 2004, p. 53)

Conforme Bachelard, o poeta acredita que:

Essa preocupação de comunicar está na origem de cada vocábulo [...] e torna ambivalente a relação do poeta com as palavras. Por outro lado, queremos o poema como um ser autônomo, desvinculado de uma linguagem meramente instrumental, posta apenas a serviço do comércio verbal cotidiano, tornando-se incapaz, assim, de traduzir o real. Por outro, inversamente, queremos o poema como linguagem, ainda que imersa numa relação tensa de sons e sentidos. Não há como afastar, de cada texto poético, esse embate entre dois cenários distintos. Os melhores poemas são grandes campos de batalha (BACHELARD, 1993, p. 28).

²⁰ Corpoema são camisetas-poema em escala industrial.

A preocupação está também nos cuidados em não deixar que a arte se torne mercadoria, objeto de consumo. Em suas poesias há a preocupação de não ter carência de sentido, carência de linguagem.

2.1.2 Reviver a Infância

A infância faz parte dos temas relacionados ao ato de rememorar presentes na lírica belliana. Independente das características que marcam cada período literário, tal tema está presente na lírica de vários poetas, geralmente relacionados à nostalgia das recordações da infância. Isso ocorre nos poemas de Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Casimiro de Abreu, entre outros, que de maneiras diferentes, falam a respeito da infância.

De acordo com Maurice Halbwachs, a constituição da memória do indivíduo e a efetivação do ato de recordar ocorrem decorrentes da mesma visão, ou seja, estão interligados a uma base social. Isto porque a criança forma sua memória a partir de dados contados pelos outros sobre sua existência, fazendo assim parte da construção mnemônica do indivíduo. Halbwachs declara que a recordação dos acontecimentos em que só nós estivemos envolvidos tem sua base na memória coletiva, isto porque na verdade nunca estivemos sós. Segundo a autora “Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (HALBWACHS, 1990, p. 51).

Gaston Bachelard evidencia que o ato de recordar, que se apresenta como um dos aspectos da construção poética, principalmente naqueles em que o assunto é a infância, não tem dependência com o meio social. O filósofo afirma que

[...] quando, na solidão, sonhando mais longamente, vamos para longe do presente viver os tempos da primeira vida, vários rostos de crianças vêm ao nosso encontro. Fomos muitos na vida ensaiada, na vida primitiva. Somente pela narração dos outros é que conhecemos nossa unidade. No fio de nossa história contada pelos outros, acabamos, ano após ano, por parecer-nos com nós mesmos. Reunimos todos os nossos seres em torno da unidade de nosso

nome. Mas o devaneio não conta histórias. Ou, pelo menos, há devaneios tão profundos, devaneios que nos ajudam a descer tão profundamente em nós mesmos que nos desembaraçam de nossa história. Libertam-nos de nosso nome. Devolvem-nos, essas solidões de hoje, as solidões primeiras” (BACHELARD, 2001, p. 94-95).

Já para Gilbert Durand, a ligação existente entre memória e infância está no fato de ambas pertencerem ao domínio do fantástico:

A memória pertence de fato ao domínio do fantástico, dado que organiza esteticamente a recordação. É nisso que consiste a ‘aura’ estética que nimba a infância; a infância é sempre e universalmente recordação da infância, é o arquétipo do ser eufêmico, ignorante da morte, porque cada um de nós foi crianças antes de ser homem, mesmo a infância objetivamente infeliz ou triste de um Gorki ou de um Stendhal não pode subtrair-se ao encantamento eufemizante da função fantástica” (DURAND, 2001, p.402).

Para Durand, a infância é o espaço da eufeminização, não ocorrendo preocupações como com perigos, morte, sofrimentos. Através do reingresso à infância o eu lírico resguarda-se neste espaço onde não existem as dificuldades que são próprias do ser adulto.

Dessa forma, a infância é observada como um espaço sem limites, sem que o devaneio ocorra de forma completa. Na lírica belliana a recordação da infância ocorre no sentido de busca do espaço exterior.

No poema “Andorinhas escrevem no ar”, transcrito a seguir, que também nos remete à idéia de que recuperar a memória parece ser uma necessidade humana e, também, um dos estímulos para o fazer poético, um espaço onde fosse possível reencontrar um sentido vivo para as imagens da infância ou da tradição.

Guardo da infância
andorinhas escrevendo
no ar

Hoje
recordo ainda
andorinhas escrevendo
no ar

Andorinhas
não publicam
nem declamam
o que escrevem

no ar

Entendi a escrita minha
ao entender a escrita da andorinha.
(BELL, *O Código das Águas*, 1984, p. 31)

A imagem das “andorinhas escrevendo no ar” é um jogo, uma tentativa de organização da memória, e o vivido torna-se, pela poesia, revivido. É importante evidenciar, que muitas vezes, na poesia contemporânea, percebe-se uma mistura dessa infância com a infância mítica, dos primórdios, de modo a criar novas identificações. Sobre isso, Alfredo Bosi faz a seguinte reflexão:

A resposta ao ingrato presente é, na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade. E, quando a mitologia de base tradicional falha, ou de algum modo já não entra nesse projeto de recusa, é sempre possível sondar e remexer as camadas da psique individual. A poesia trabalhará, então, a linguagem da infância recalcada, a metáfora do desejo, o texto do inconsciente, a grafia do sonho (BOSI, 2000, p. 174).

Nota-se, então, que a memória é envolvida pela atmosfera própria daquele que retoma o que parece irrecuperável, através da imaginação e do sonho. Não há, no entanto, como apreender a ação – andorinhas escrevendo no ar – em sua totalidade, mas apenas os fragmentos dessa lembrança.

2.1.3 “O Ribeirão da Infância”

A relação com o mundo é assinalada pelo eu lírico de acordo com o mundo que o rodeia, com aquilo que faz e observa. Este relacionamento marcadamente infantil relaciona-se com a afirmação de Bachelard a seguir:

a infância meditada é mais que a soma de nossas lembranças. Para compreender o nosso apego ao mundo, cumpre juntar a cada arquétipo, uma infância, a nossa infância. Não podemos amar a água, amar o fogo, amar a árvore sem colocar neles um amor, uma amizade que remota à nossa infância. Amamo-los como infância. Todas essas belezas do mundo, quando as amamos agora no canto dos poetas, nós as amamos numa infância redescoberta, numa infância reanimada a partir dessa infância que está latente em cada um de nós (BACHELARD, 2001, p. 121).

Com este olhar, observa-se que todas as imagens apresentadas em um poema revelam a infância de um homem, a infância do mundo latente em cada indivíduo. O olhar que Bell lança sobre o Ribeirão da Infância, contido na obra *O Código das Águas*, reveste-se de inquietações, enquanto retorno às origens e à paisagem natal.

Bell formulou suas próprias visões conceituais, mostrando que o exercício da poesia é uma atividade que concilia elementos que pertencem ao plano simbólico da imaginação e da arquitetura verbal. A poesia torna-se uma fábrica que produz, por meio das palavras e das imagens poéticas, estados de inquietações, sonhos e resgates do passado:

O ribeirão da infância

Não o encontro.
Nem o encontrarei
o ribeirão da minha infância.
Sua morte foi decreto público
de morte inteira.
De evitar qualquer vestígio.
Não teve prestígio.
Não tinha bandeira.

Nunca o fotografei.
Mas guardei-o em mim.
Nunca foi cartão-postal.
Mas é passaporte de saudade.
(BELL, *O Código das Águas*, 1984, p. 32)

Na lírica de Bell, a evocação da infância, além de percorrer os caminhos da memória em uma viagem ao passado, é uma tentativa de organização da memória, e o vivido torna-se, pela poesia, revivido. Em “Nunca o fotografei. /Mas é passaporte de saudade”, o eu lírico admite ser impossível trazer o rio de volta, porém, não nega que seja possível levar a grandeza no coração. A imagem do ribeirão liga-se diretamente ao reencontro da infância. Percebe-se, também, a imagem do ribeirão “Não teve prestígio. /Não tinha bandeira”, que conforme Durand, representaria um microcosmos, sendo símbolo do homem que atingiu o conhecimento.

Para Bachelard, em todo sonhador vive uma criança que o devaneio significa e estabiliza: “Ele [o sonhador] a arranca a história, coloca-a fora do tempo, torna-a estranha ao tempo. Um devaneio mais e eis que essa criança permanente, magnificada, se faz deus” (1993, p. 129). No poema o ribeirão teve sua morte decretada, sem vestígio.

Vê-se, então, que mesmo tendo ciência de que o rio não volta nunca mais, o sujeito da enunciação sabe que o destino da infância é ir com ele para o futuro, como “passaporte de saudade”, como um princípio ou um ensinamento, ou seja, como um lugar que dá acesso aos sonhos, às experiências de vida, às intolerâncias, isto é, a infância aparece como um guardado memorial que assegura ao ser o retorno às origens.

O filósofo Henri Bergson considerou a memória como sendo do domínio do espírito, portanto, não teria suas referências no espaço, mas no tempo.

Na vida psíquica, portanto, seria possível encontrar a totalidade das lembranças. De outro lado, o corpo modifica as imagens exteriores que o cercam; as imagens exteriores e a imagem que é o corpo transmitem um movimento. Nas lembranças, misturadas à percepção atual das imagens, estariam os detalhes de nossa experiência passada (BERGSON, 1999, p. 30).

A procura por um passado em que a memória pudesse ser abarcada de alguma forma, volta-se, também, a Santo Agostinho (2000), ao destacar que as “planícies” da memória são equivalentes a “antros e cavernas inumeráveis”, “uma profunda e infinita multiplicidade”, “sem fundo”, “sem limites”. Por isso,

Grande é essa força da memória, imensamente grande, ó meu Deus, santuário amplo e sem limites. Quem lhe chegou ao fundo? E esta é a força do meu espírito e pertence à minha natureza, e nem eu mesmo consigo captar o todo que eu sou. [...] Grande é o poder da memória, um não sei que de horrendo, ó meu Deus, uma profunda e infinita multiplicidade; isto é o espírito, isto sou eu mesmo. [...] Eis-me aqui nas planícies da minha memória, nos antros e cavernas inumeráveis (SANTO AGOSTINHO, 2000, p. 473).

A relevância da memória é apontada, no fragmento acima, no sentido de que lembrar é ser: “isto sou eu mesmo”. Encontrá-la é, portanto, descobrir o mistério do ser, cuja

profundidade parece insondável. No entanto, a “força da memória é grande”, como se fosse capaz de arrastar todos para suas “cavernas”.

Em *O Código da Águas*, essa procura por um passado em que a memória pudesse ser abarcada de alguma forma, volta-se, novamente, para Santo Agostinho, ao destacar que as “planícies” da origem, que está sempre sendo significada, a poesia – e a linguagem – se delineiam na repetição.

Percebe-se que Lindolf Bell revela em suas poesias a preocupação de trazer o leitor para o diálogo, para o exercício da reflexão, para os fazeres do mundo. Delineia-se, no seu fazer poético, uma necessidade imperiosa de comunicação. Sua poesia quer ser ouvida, quer ter um papel, uma função, ainda que seja uma tarefa mais oculta, a de impelir o leitor a uma reflexão para além de significados cristalizados.

2.2 “DEBAIXO DA MEMÓRIA DOS DIAS”

Uma das características observadas na poesia de Lindolf Bell é a constante reflexão a respeito das realidades subjetivas que constituem o eu de cada ser. Bell contempla o ser humano de tal forma que, muitas vezes na busca de explicações vai além dos limites temporais e terrenos. Nesta viagem por diferentes tempos e espaços, torna oportuna a utilização da recordação do passado.

Para Alfredo Bosi, “o agora refaz o passado e convive com ele” (1977, p. 13). Por meio da recordação do passado é, de certo modo, revivido pelo sujeito, influenciando no presente e possibilitando que as realidades passadas e presentes convivam de maneira agradável.

Em *O tempo vivo da memória*, Ecléa Bosi destaca que há uma grande distinção entre o passado que é guardado por meio da história oficial e as memórias daqueles indivíduos que vivenciaram determinados fatos. Para Ecléa, a verdadeira memória seria aquela que se mantém graças aos relatos daqueles que estiveram presentes nos acontecimentos, pois a

história oficial, distorceria aquilo que realmente aconteceu, podendo colocar em destaque aquilo que é do interesse de determinado grupo. Dessa forma, a memória coletiva seria aquela que, produzida no interior de uma classe social e com poder de difusão. “se alimenta de imagens, sentimentos, idéias e valores que dão identidade a aquela classe social” (BOSI, 2003, p.22). No dizer de Bosi,

a memória oral, longe da unilateralidade para qual tendem certas instituições, faz intervir pontos de vista contraditórios, pelo menos distintos entre eles, e aí se encontra a sua grande riqueza. Ela não pode atingir uma teoria da história nem pretender tal fato: ela ilustra o que chamamos hoje a História das Mentalidades, a História das Sensibilidades (2003, p. 15).

É por meio da recordação o passado é revivido pelo sujeito, influenciando no presente e possibilitando que as realidades passadas e presentes tenham uma convivência harmoniosa.

E ainda:

Quando um acontecimento político mexe com a cabeça de um determinado grupo social, a memória de cada um de seus membros é afetada pela interpretação que a ideologia dominante dá desse acontecimento. Portanto, uma das faces da memória pública tende a permear as consciências individuais. É preciso sempre examinar matizando os laços que unem a história e ideologia; laços que, antes da secularização moderna, amarravam a memória pública à memória individual (BOSI, 2003, p.21-22).

Há, sem dúvidas, uma distinção entre memória coletiva e individual, pois apesar desta ser influenciada por aquela, mesmo assim percebe-se que cada pessoa apresenta um ponto de vista distinto sobre o fato lembrado. Mesmo que existam oposições, a memória individual não pode ser menosprezada, uma vez que, na observação de Bosi, as instituições, como exemplo a escola, reproduziriam determinadas explicações “solidificando uma certa memória social e operando em sentido inverso ao da lembrança pessoal, tão mais veraz em suas hesitações, lacunas e perplexidades” (2003, p. 23). Bosi observa que, “se o tecnicismo reinante quer nos convencer que a nostalgia é sentimento inútil, ela, no entanto faz parte da humanidade do homem e teria direitos da cidadania entre nós” (2003, p.19) Como destaca Bosi, a memória marcada por este teor de sensibilidade, é a memória individual e não a

coletiva e/ou institucionalizada. Quanto a esse fato, vale destacar a valorização atribuída ao idoso, quando Bosi considera a memória uma espécie de

mediador entre a nossa geração e as testemunhas do passado. Ela é o intermediário informal da cultura, visto que existem mediadores formalizados constituídos pelas instituições (a escola, a igreja, o partido político etc.) e que existe a transmissão de valores, de conteúdos, de atitudes, enfim, os constituintes da cultura (2003, p. 15).

Rememorar, nesses casos, seria para Bosi um produto de trabalho, o qual muitas vezes é esquecido pelo sistema capitalista, devido a tendência desse modo de produção de menosprezar aquilo que não tem fonte de lucratividade.

Na lírica belliana, a memória se faz presente não apenas como tema, mas como base estruturadora do poema. É na memória que o poeta busca material para a sua construção poética, seja por meio das lembranças do passado ou pela reflexão a respeito da essência do ser humano.

No poema “Das Memórias”, a recordação do passado é uma maneira que o eu lírico recorre para buscar a si mesmo:

Os sinos batendo
entre as folhas do caderno
da infância.
Encadernada.

Dentro do palco
as mãos do pianista
sob o holofote:
dois insetos, dois pássaros.

Dois com pássaros.
(BELL, *As Vivências Elementares*, 1980, p. 32)

Através do regresso ao passado que o eu lírico consegue se reencontrar. Em meio às “folhas do caderno da infância” redescobre momentos importantes de sua vida. O tempo e as lembranças apresentam-se como aliadas do eu lírico, pois a rememoração possibilita a redescoberta de sua essência mais primitiva.

Em “Do portão da casa”, o passado encontra-se em completa associação com o presente:

[...]

I

Abri o portão da casa de minha infância.
Mapa dobrado dentro de mim
desdobrado,
mapa mudo
onde afundei
em areia movediça
palavra por palavra.

Abri o portão da casa.
A boca do jardim, a travessia
do mundo.
O tempo fendeu
dentro e fora de onde vim
e espatifou as asas de papel
que vesti em mim.

Manchei roupa, amor e ávidos tatos
em polpa de fruto proibido.
Poiu-se a pele nova da vivência,
no corpo dividido.
Entre sonhos, frêmitos, tristuras
e o real vivido.

Pois ainda que sonhe o tempo todo
ter o tempo de encontrar a verdade
em minhas mãos,
nada sei de mim
além de fotografias estampadas no jornal.
E pouca coisa mais saberei
ainda que acredite o contrário a cada instante
e que meu campo de batalha comigo mesmo
dure a vida inteira deste sonho
como dura o sonho a vida inteira
e, muitas vezes, se projete
além do horizonte aberto
do portão,
pouco mais ou nada mais
saberei.

[...]

(BELL, *As Vivências Elementares*, 1980, p. 24)

Nota-se que o passado, no poema, é visto como arquiteto do presente. As ações do eu lírico, recolhidas no passado, são responsáveis por aquilo que é vivenciado no presente. Conforme Ecléa Bosi, o autor Walter Benjamin recorreu não só ao seu próprio passado, mas

também ao passado de outras civilizações, como exemplo, às narrativas judaicas que constam no Antigo Testamento da *Bíblia Sagrada*, utilizando-se, portanto, não só de sua memória, mas ainda da memória coletiva, como “um apoio sólido da vontade, matriz de projetos” (BOSI, 2003, p.33). No poema “Do portão da casa” o eu lírico possui consciência de poder encontrar no passado uma sustentação para entender o momento presente.

No poema “Legado” observa-se a existência de uma herança em que permanecem inscritas as vivências do poeta:

Deixarei por herança
não o poema
mas o corpo no poema
aberto aos quatro ventos

Pois todo o poema
é verde e maduro,
em areia movediça
de angústia, solidão
Onde me debato
Ainda que finja o contrário
Em busca da verdade
E seu chão

Deixarei por herança
não o poema
mas o corpo repartido
na viagem inconclusa

Pois todo poema maduro
é um verde poema
e, mesmo acabado,
se estriba na inconclusão
Claro, sem esquecer,
o estratagema da paixão.
(BELL, *O Código das Águas*, 1984, p. 106)

O poema dá ênfase às experiências vividas, fica “aberto aos quatro ventos”, de maneira duradoura. Tal “poema maduro/ é um verde poema/ e, mesmo acabado, se estriba na inconclusão”, podem ser considerados semelhanças às lembranças que se resguardam na memória, representando os fatos vivenciados.

O subtítulo que abre esta seção “Debaixo da Memória dos Dias”, corresponde a um verso da parte I do livro *As Annamárias*, de Lindolf Bell. A escrita do poema aponta para a memória, que leva o sujeito poético à retomada do passado para confirmar sua composição.

Sol meu,
levanta sob as pálpebras fechadas,
sob a retina
debaixo da memória dos dias,
quando decifrávamos a pressa dos temporais
em teu jardim parado e temporal.
[...]
(BELL, *As Annamárias*, 1971, p. 11)

A escritura é composta simultaneamente de vários tempos ou, ainda, unindo todos os acontecimentos num tempo maior, o tempo mítico. Passado, presente e futuro coexistiriam apenas no tempo profano da poesia.

A noção temporal - que coloca a poesia num instante de encontro dos tempos - é vista por Alfredo Bosi como

uma produção multiplamente constituída por vários tempos: os tempos descontínuos, díspares, da experiência histórico-social, o tempo relâmpago da figura que traz à palavra o mundo onde estão as espécies concretas das imagens singulares e o tempo ondulante ou cíclico da expressão sonora e ritmada, tempo corporal do pathos (BOSI, 2000, p. 144).

Desse encontro de tempos nasce a poesia. Assim, a trama de um poema pode ser vista como multidimensional, em que o sujeito poético “[...] vive ora experiências novas, ora lembranças de infância, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças” (BOSI, 2000, p.13). O crítico considera que “a imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. E começa a ocorrer aquele processo de coexistência de tempos que marca a ação da memória: o agora refaz o passado e convive com ele” (BOSI, 2000, p.19).

Os escritos de Bell possuem poesias que apresentam com sensibilidade e talento a infância, dores, saudades e sabores. A poesia marca sua trajetória como mensagens que não

poderiam ser ditas no ardor dos acontecimentos, apenas registradas pela inspiração de um íntimo resguardado. Como um grito de amor, de mágoa e saudade que se expressa francamente, mesmo que o volume mais forte da voz seja o silêncio do papel. No poema *Numa tarde longínqua*, o sujeito lírico diz

[...]
 Nunca esquecer
 a varanda de tua casa antiga,
 as alamedas, a cadeira de balanço,
 o pão de milho
 feito em forno de lenha

Nunca esquecer a casa,
 a do silêncio dividido
 como um fruto de cicatrizes,
 improvisos, precariedades
 e outros sinais de viver.
 (BELL, *Iconografia*, 1993, p. 07)

É possível perceber que a memória nos poemas de Lindolf Bell abraça um tempo paradoxal. A memória da infância parece surgir ora como espaço de plenitude, “Nunca esquecer/ a varanda de tua casa antiga,/ as alamedas, a cadeira de balanço,” ora aliada a imagens de dor “Nunca esquecer a casa,/ a do silêncio dividido/ como um fruto de cicatrizes,”.

A imagem da casa antiga é um espaço simbólico de integração do ser. “A casa, como fogo, como a água, nos permite evocar luzes fugidias de devaneio que clareiam a síntese do imemorial e da lembrança” (BACHELARD, 1993, p. 22). E nesse espaço, os pensamentos e os sonhos unem-se pelo princípio do devaneio poético. A casa tem o poder de reunir o que estava disperso. Nesse sentido, a perda da casa da antiga mistura-se muitas vezes às imagens de outras instâncias da memória.

A infância vivida é trazida para o cenário poético “as alamedas, a cadeira de balanço,/o pão de milho”, possivelmente, de modo a formar, junto com outras instâncias que prefiguram a volta ao passado, uma síntese pessoal, ou mesmo universal.

O encontro dos tempos na poesia, apresentado conforme Bosi, também pode ser lido à maneira de Bachelard. O ensaísta francês considera que a casa é essencial para compreender poesia, pois seria a configuração da perda essencial. Considerando esse fato, a casa, que foi morada física, cede lugar para uma porta maior, que se abre ao mundo e deixa um sentido de exílio dentro do ser. É nesse sentido, por exemplo, que se pode falar que a poesia é do domínio do imemorial. Na acepção do filósofo, “esse tempo, que não pode ser exatamente localizável, configura-se como um tempo que confere dinamismo à casa” (2001, p. 105).

Santo Agostinho (2000) considera que a poesia compreende os tempos de forma simultânea. Seriam dois os tempos que existem e interagem de forma absoluta, na visão cristã medieval, da qual ele é o inaugurador – o tempo dos homens, linear, certamente medido pela hora canônica, e o tempo do eterno, revelado por sua permanência e sua constância na consciência.

A poesia possibilita que se dê continuidade, numa força desmedida, à eterna e difícil tarefa com o tempo, mais exatamente, como o conceito do tempo cronológico e linear do mundo moderno, com o qual o poeta retoma a cada dia, como sugere o poema

VII

O rosto,
a rosa sobre a cerca
dentro da chuva,
a própria chuva.

E se chove,
Chove dentro jamais ao abrigo.
E eu proponho existir,
nascido,
mover,
a mó que dentro se pode prever
sem ver nem ter

e eu proponho navegar
e naufragar
e emergir

e agora tudo é igual outra vez,
o chamado é um leve som de guelras,
é outra vez o tempo de vir e de ver

(viver)

com arestas e restos,
os frutos reais
pelo real podados.

O que me arde
é o que me chama.
E quase chegar
é quase sempre a palavra que não se disse
e é quase sempre perder a hora
e encontrar o fruto seco de tanto esperar. [...]
(BELL, *Annamárias*, 1971, p. 35-36)

Ciente de seu compromisso como ente, o poeta “é quase sempre a palavra que não se disse/ e é quase sempre perder a hora” e do ser imemorial “o chamado é um leve som de guelras”, dedica-se à tarefa de construir, por meio da poesia, algo que faça com que os dias sejam envolvidos de significação que nunca se cumpre “e encontrar o fruto seco de tanto esperar.”

Na poesia da modernidade, a preocupação com a memória não acontece apenas como fuga ou nostalgia, nem como contemplação de uma beleza estática, de uma arte ou de história triunfal, mas, como considera Alfredo Bosi, é uma das formas de resistência simbólica ao discurso corrente, ou seja, “a modernidade se dá como recusa e ilhamento” (2000, p.167). Essa forma de manifestação ocorre porque, segundo Bosi, o poder de nomear e dar sentido às coisas foi subtraído do poeta. Sendo assim, a plenitude da linguagem teria se perdido após a “queda”,²¹ isto é, quando a linguagem humana se dissipa na arbitrariedade dos signos, na multiplicidade das línguas, todas em busca, desde então, da nomeação originária.

A perda do sentido imediato das palavras, descrita no Gênesis²² e estendida à prática poética, se intensificou a partir do momento em que as leis do mercado passaram a influenciar o modo de vida do homem, a partir do século XIX, quando o capitalismo se expandiu. Com isso, quem teria passado a dar nome e sentido às coisas seria a ideologia dominante, porque

²¹ A primeira “queda” teria acontecido, de acordo com a Bíblia, na expulsão do Paraíso; a segunda, na confusão das línguas e dispersão dos povos, no episódio da construção da Torre de Babel.

²² Referência a Gênesis – Antigo Testamento, capítulo 11, versículos 1 a 9.

as almas e os objetos teriam sido assumidos e guiados, no agir contemporâneo, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o seu valor foi se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de status (BOSI, 2000, p. 164).

Na modernidade, conforme Bosi, os poetas tiveram que enfrentar a oposição dos racionalistas e dos clássicos quanto às propostas de criação artística instintiva e original. A poesia teria seguido “a senda aberta pelos românticos e pelos simbolistas inventando mitologias libertadoras como resposta consciente e desamparada às tensões violentas que se exercem sobre a estrutura mental do poeta” (BOSI, 2000, p. 175). Essa resistência, de acordo com o crítico, teria muitas faces:

Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (poesia mítica), poesia da natureza); ora a melodia dos afetos em plena defensiva (lirismo de confissão, que data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da sátira, da paródia, do pós-revolucionário, da utopia) (BOSI, 2000, p. 167).

Segundo Bosi, a poesia “abstraída da prática social corrente”, apontaria para um caminho divergente dos sistemas dominantes: “uma atividade ilhada” (BOSI, 2000, p.40). O mundo a que a poesia se destinava era hostil e, por isso, tendia a desviar-se para a memória:

A instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro – o dos tempos já mortos –, mas de um passado cujas dimensões míticas se atualizaram no modo de ser da infância e do inconsciente (BOSI, 2000, p. 131).

Dessa forma, a poesia nasce tanto do tempo presente, quando o sujeito poético se coloca na posição de exilado – pelo desejo de trazer ao presente novos sentidos, por meio do retorno ativo do passado –, quanto dos tempos da infância mítica e da infância pessoal. A memória é envolvida pela atmosfera própria daquele que retoma o que parece perdido, através da imaginação e do sonho.

O *Poema do Andarilho* pode ser considerado um poema emblemático da relação da memória ao que parece perdido, por meio da memória e do sonho.

V

Passa o tempo.
 Como passa, passou o tempo,
 oh! Frase feita,
 inútil consolo e alívio.

Passo este tempo que me passa.
 Passa pontos de interrogação, helespontos,
 helespontos.
 Passo a ponte, o poente.
 Deliberadamente passo
 mas sem pressa, passo
 a passo.
 Passo os fusos horários
 e passeio entre o sonho
 e as palavras.

Também entre as obscenas por decreto.

Pois menor que meu sonho
 não posso ser.
 (BELL, *O Código das Águas*, 1984, p. 103)

A primazia do tempo presente se dá apenas como lugar de leitura do passado. Em *Poema do Andarilho*, o passar que existe entre o presente e o passado pode ser citado como um momento da lembrança, um momento da verdade em que “Passa o tempo./ Como passa, passou o tempo,/ oh! Frase feita,/ inútil consolo e alívio.”

Segundo Octavio Paz, “nossa poesia é a consciência da separação e tentativa de reunir o que foi separado” (1996, p. 123), isto é, anseia pela completude, mas vive no “passa o tempo”, “pois menor que meu sonho/ não posso ser”, conforme as palavras de Bell.

Não haveria, no entanto, como apreender totalmente esse espaço concebido como tempo passado. Esses resíduos seriam, para Bosi, espaços que a indústria cultural não teria como invadir. A poesia “parece condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender” (BOSI, 1983, p. 167), lugar onde a lembrança pode encontrar as imagens que a fazem tornar-se, de alguma forma, presença e reflexão.

2.3 POESIA, SOCIEDADE E TEMPO

Os poemas não são textos que oferecem, de modo direto e objetivo, um ensinamento ou uma informação. Nesse sentido, eles não “significam” como outros textos com os quais temos contato diário, como notícias de jornal, artigos, textos didáticos entre outros. Nos poemas sempre encontramos uma “pista” importante para a leitura da poesia: ela lida com emoções, sentimentos, estados de alma. Faz-se essa leitura por meio de imagens ou representações simbólicas que permitam ao leitor compreender de que está falando o poeta. Isso é, aliás, um grande problema, já que a “matéria” da poesia é subjetiva. Nosso papel, como leitores, é refazer o caminho trilhado pelo autor, no momento em que converteu em imagem determinados sentimentos/emoções que experimentou a partir de experiências específicas. Por isso, ler poemas significa estar disposto a realizar um exercício contínuo de reflexão sobre imagens e metáforas para buscar o seu significado primeiro, para descobrir o que elas representam.

A lírica moderna propagou-se pelo Ocidente num encadeamento de poetas, situações e influências mútuas. No início do século XIX, Victor Hugo afirmava a supremacia da palavra:

a palavra é um ser vivente mais poderoso que aquele que a usa; nascida da escuridão, cria o sentido que quer, ela própria é o que o pensamento, a visão, o tato eterno esperam – e muito mais ainda,' é cor, noite, alegria, sonho, amargura, oceano, infinidade,' é o logos de Deus (1978, p. 178).

Théophile Gautier, o mensageiro do Parnasianismo, a quem Baudelaire dedicou *As flores do mal*, reforçou esses princípios românticos. Surgiram desses momentos as construções de Verlaine, Mallarmé entre outros.

O círculo da nova estética propagou-se rapidamente. O Simbolismo e o Decadentismo praticados no Brasil, a partir da década de 1880, estão ancorados nesses autores e em suas influências mais imediatas. Essa poesia ainda não expressa a ruptura que os modernos

operariam, mas já contém uma transcendência significativa que identifica a sua modernidade.

A produção dos poetas, que se situa nas duas décadas do século XX, integram a geração que, nas palavras de Antonio Candido, realizou uma literatura de permanência, conformada e alienada. Acrescente-se, de outra parte, que essa poesia encontra a modernidade justamente no ponto de contato que estabelece com a produção européia. Embora distanciada dos problemas nacionais colocada pelos modernistas de 1922, esta construção poética estabelece na sua historicidade o dado histórico de uma sociedade atrasada, de crescimento desigual e distante de uma intelectualidade que cultuava os princípios da Europa desenvolvida.

A discussão nacional fica em uma poesia que, se não afirmar o conceito de literatura brasileira que pautaram os modernistas, tem o mérito de reduplicar, no Brasil, as fórmulas que redundaram nas vanguardas européias influenciadoras do próprio Modernismo. Além disso, seu exercício operou o trânsito para a renovação. Basta lembrar que a maior parte da geração que patrocinou o Modernismo, em 1922, havia estreado com obras simbolistas/ decadentistas da década de 1910. O passadismo atribuído a tais construções é uma expressão forçada pela comparação com a produção que se seguiu. Na verdade, o Simbolismo/Decadentismo presente nos poetas brasileiros do início do século XX, constitui-se justamente no aspecto moderno, renovador, de seus trabalhos poéticos.

A linguagem dessas produções apresenta uma operação que o Modernismo aprimorou e desenvolveu em novas expressões. Trata-se do abandono da lei das semelhanças e das aproximações, que ordenou as figuras na tradição retórica. As imagens passam a constituir um mundo desconcertante e difuso, que se contrapõe ao mundo familiar e uno. A visão de distância torna-se ampliada, conforme anota Hugo Friedrich:

a lírica moderna, graças à capacidade metafórica fundamental de unir algo próximo com algo distante, desenvolveu as combinações mais

desconcertantes, ao transformar um elemento que já é longínquo num absolutamente remoto, sem se importar com a exigência de uma realizabilidade concreta ou, mesmo, lógica (1978, p. 207).

Essas características presentes em algumas correntes estéticas que efervesciam na Europa no entre-séculos, não tardaram a chegar ao Brasil. Sob os olhares severos da crítica e em meio ao culto parnasiano, surgem as primeiras obras simbolistas no início da década de 1890.

Os autores dessa época, não demonstravam em seus poemas dados sociais, referências locais e a manifestação de um sujeito poético compatibilizado. Esses traços eram comuns na produção literária nesta época. Os traços, por um lado, originam-se das influências simbolistas/decadentistas européias, cujos expoentes eram lidos e cultivados pelo grupo, e, por outro, de uma radical incompatibilidade com o meio circundante.

As obras poéticas que possuem tais características apresentam-se são construções representativas das correntes literárias do entre-séculos e expressam as marcas que, a partir do Romantismo, são identificadas como uma maneira particular de compor. Este modo, que se insere no estilo cultural inaugurado no Ocidente após a Revolução industrial, é justamente o que transforma a produção lírica brasileira do início deste século em representativa e, ao mesmo tempo, torna-a receptora do fenômeno da modernidade.

Octavio Paz considera que a poesia moderna tem sido uma reação à modernidade, desde sua origem. O poema é, portanto “uma máquina de produzir anti-história, ainda que o poeta não tenha essa intenção” (1984, p.11) Somente na Idade Média este sentimento e consciência de discórdia entre sociedade e poesia são convertidos no tema central da lírica.

Conforme discorre Paz em *Os signos em rotação*²³, essa reflexão entre poesia e sociedade sugere alguns questionamentos. Não há “poesia sem sociedade, nem sociedade sem poesia, mesmo que essa mesma sociedade não se realize nunca como poética ou que a

²³ O capítulo *Os signos em rotação* está inserido na obra *Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda*, de Octavio Paz.

maneira de ser social da poesia seja contraditória, na medida em que afirma e nega simultaneamente a fala” (PAZ, 1996, p.154)

Em suas considerações, Paz também relaciona tempo e poesia, destacando que o poema é um reflexo da imagem de mundo que tem a sociedade a que pertence o poeta. Essa imagem de mundo é o resultado da concepção de tempo desta sociedade. De acordo com Paz, os homens não conseguem ver o tempo simplesmente com uma sucessão de momentos, porém como alguma coisa intencional, direcionada. Assim sendo,

os atos e palavras dos homens estão feitos de tempo, são tempo: são um rumo a isto ou aquilo, qualquer que seja a realidade designada por isto ou aquilo, sem excluir o próprio nada. O poeta diz o que diz o tempo, até quando o contradiz; nomeio o transcorrer, torna palavra a sucessão. A imagem do mundo se desdobra na idéia de tempo e esta se desdobra no poema (PAZ, 1991, p. 97-98).

No que tange à questão tempo, Agostinho destaca ser impossível medir tanto o tempo passado, quanto o presente e o futuro. O estudioso observa que essa medida é realizada somente na mente, ou seja, não é o tempo que é medido, mas a impressão que sua passagem deixou na mente. No dizer de Agostinho

estes três tempos estão na mente e não os vejo em lugar nenhum. O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera. Se me é permitido falar assim, direi que vejo e admito três tempos, e três tempos existem (1984, p. 323).

É através do presente que o futuro torna-se passado, conforme a visão de Santo Agostinho. Enquanto que o presente é o medidor entre futuro e passado. Termina sua reflexão afirmando que o passado é lembrança, o presente é atenção e o futuro expectativa, repetindo sempre que o tempo é fugaz e transitório.

O capítulo seguinte apresenta que existe um mundo imaginário, povoado de imagens e símbolos, preexistentes à vida humana. As recordações apresentam-se como meios propícios à revelação de enigmas encobertos pela forma profana da vida, o que contribui

significativamente neste processo de busca e reencontro empreendidos visando o acesso à essência do homem e do universo.

CAPÍTULO III

IMAGENS POÉTICAS, IMAGINÁRIO E MEMÓRIA

“A imagem não explica: convida-nos
A recriá-la e, literalmente a revivê-la”.
Octavio Paz

3. 1 O SENTIDO DA IMAGEM NA POESIA

Com base nos estudos de Proust, Benjamim propõe que

a semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos nunca são idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si (1985, p.39).

A imagem representa um elemento “carregado de uma realidade frágil, preciosa” (BENJAMIN, 1985, p. 40). Através de uma idéia semelhante, Bosi considera que uma imagem nunca é um “elemento isolado”, mas tem um passado que a constitui e um presente que a mantém viva e que permite a sua recorrência. Portanto, uma parte do imaginado seria dada a outra, construída, simultaneamente:

O imaginado é a um só tempo dado e construído. Dado, enquanto matéria. Mas construído, enquanto forma para o sujeito. Dado, não depende de nossa vontade receber as sensações de luz e cor que o mundo provoca. Mas construído: a imagem resulta de um complicado processo de organização e perspectiva que se desenvolve desde a primeira infância (BOSI, 2000, p.22).

A questão da imagem é também discutida a partir das teorias psicanalíticas de Sigmund Freud. Com a teoria Freudiana é possível pensar o ato de rememorar o passado no presente através das imagens como devaneio, ou seja, uma “zona crepuscular da vigília fluindo para o sono” (BOSI, 2000, p. 27-26).

Conforme o filósofo, o devaneio é

uma instância psíquica que frequentemente se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não só de

si próprio, mas que prepara para outras almas deleites poéticos, sabe-se que não está mais diante das sonolências. O espírito pode chegar a um estado de calma, mas no devaneio poético a alma está de guarda, sem tensão, descansada e ativa (BACHELARD, 2001, p.8).

Dessa forma, o devaneio seria uma espécie de mobilidade que ocorre no processo de organização perceptiva e que tem o poder de exhibir ou disfarçar o objeto do prazer ou da aversão.

A imagem é o “espaço onde os contrários se fundem”, e “contém significados díspares, aos quais abarca ou concilia sem supri-los” (PAZ, 1996, p.47). Sendo assim, algumas imagens descobririam semelhanças entre os termos, outras aproximariam “realidades contrárias” e produziriam uma “nova realidade”. Outras provocariam uma contradição insuperável ou sem-sentido absoluto (PAZ, 1996, p.48-49).

Já para Bergson - expoente da linha de filosofia intuicionista - “só aprendemos as coisas sob forma de imagens”. E as percepções seriam “sistemas em que as imagens estão relacionadas a uma única dentre elas, escalonando-se ao redor dela em planos diferentes e transfigurando-se em seu conjunto a partir de ligeiras modificações desta imagem central” (BERGSON, 1999, p.22). Todavia, uma imagem pode existir sem ao menos ser percebida. Entretanto, segundo Bergson, “é uma questão de seleção, ou seja, nossa ação possível sobre os corpos resulta da eliminação daquilo que não interessa as nossas necessidades. Essa seleção seria feita pela consciência” (1999, p.32).

Baseando-se na literatura de Proust, Benjamin considera que através da reminiscência, por meio da forma de imagens, seria possível captar as razões das recordações:

Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparece à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as informações espontâneas da memória involuntária são imagens visuais ainda em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença. Mas por isso mesmo, se quisermos captar com pleno conhecimento de causa a vibração mais íntima dessa literatura, temos que mergulhar numa camada especial, a mais profunda, dessa memória involuntária, na qual os momentos da

reminiscência, não mais isoladamente, com imagens, mas informes, não-visuais, indefinidos e densos, anunciam-nos um todo, como o peso da rede anuncia sua presa ao pescador (BENJAMIN, 1985, p.48).

Dessa forma, “ao invés de palavras articuladas e sistematicamente coesas, surgem também, no poema, imagens visuais. Entretanto, tais imagens fixam as experiências no poema de várias formas. Da imagem ao texto, existe um caminho complexo, que começaria no devaneio, na imaginação ativa” (BOSI, 2000, p.28).

Conforme Bachelard “Pela explosão da imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar” (2001, p. 183). Assim, percebe-se que, para além do mundo concreto, existe um mundo abstrato, povoado de imagens e símbolos preexistentes à vida humana. De acordo com Ana Maria Lisboa de Mello, este mundo imaginário é “o mundo intermediário – território do onírico, do simbólico. Esta instância indica que a função imaginária é inerente ao ser humano e está em perene atividade, de tal forma que atua sobre os comportamentos, sobre as criações e altera as formas de vida” (2002, p.18).

É relevante destacar que, a partir do século XX, Bachelard ao estudar os saberes do imaginário afirma que “as criações tecnológicas foram, de modo geral, antecipadas pela criação artística, revelando que o imaginário humano é fonte de criação e transformação das sociedades” (MELLO, 2002, p. 18-19). Nota-se, dessa forma, que a partir do século XX, o mundo imaginário volta a existir entre os objetos de estudos científicos.

De acordo com a observação de Halbwachs e Ecléa Bosi, quando nascemos existe uma memória que nos será passada por nossos antecessores, a qual nos dará uma identidade e irá nos inserir em determinado meio social. Nessa memória coletiva estão agregados os mitos, imagens e símbolos que fazem parte que fazem parte do imaginário dos povos.

Segundo Mello, o homem tem uma tendência inata a simbolizar, destacando a existência de uma “hereditária capacidade humana de produzir as mesmas imagens” (2002, p.

28), o que se registraria num plano anterior à lógica, manifestando-se dessa forma em todas as áreas do conhecimento, inclusive no científico. Sob este olhar,

enquanto capacidade de alcançar a realidade em si mesma, a consciência mítica é parte constitutiva da consciência humana. É uma possibilidade radical ver, natural do espírito humano, porque determinada por uma possibilidade de ser anterior a qualquer formulação lógica (CRIPPA, 1975, p.44, apud MELLO, 2002, p. 35).

Mello tece uma reflexão a respeito do inconsciente coletivo e individual,

a possibilidade de ver, anterior à lógica, associa-se às idéias expostas pela psicologia, mais especificamente pela concepção junguiana da existência do inconsciente coletivo, cujos conteúdos ‘não provêm de aquisições pessoais, mas da possibilidade herdada do funcionamento psíquico, quer dizer, da estrutura cerebral herdada’. Tal estrutura produz arquétipos, imagens primordiais coletivas, isto é, comuns a povos de diferentes culturas e épocas, além de serem sujeitas a manifestações periódicas. O inconsciente coletivo, ao contrário do individual, é idêntico em todos os homens e constitui o fundamento psíquico universal, de teor suprapessoal, presente em cada ser humano (CRIPPA, 1975, p.44, apud MELLO 2002, p. 35-36).

É relevante destacar, que no inconsciente coletivo residem as imagens arquetípicas, o qual pode ser considerado patrimônio da humanidade, conforme Jung, é dele que provêm os sonhos e os mitos.

Com relação à concepção de mito, destaca Mello, sempre houve controvérsias, visto que para alguns, o mito não seria mais que “fruto da ignorância e fonte de escravidão do homem”, sendo que para outros, seria “raiz de sabedoria, solo onde medram as obras de arte” (2002, p. 25).

Na criação dos mitos, Eliade evidencia que “a obsessão da beatitude dos primórdios exige a aniquilação de tudo o que existiu e que, portanto, degenerou após a criação do Mundo: é a única possibilidade de restaurar a perfeição inicial” (2006, p. 50). Dessa forma, para que houvesse renovação, seria necessário destruir o que já foi degenerado, do que foi criado no

início dos tempos. A recuperação do passado almejado seria possível a partir de uma união entre palavra e mito. A harmonia entre os deuses e os homens, quebrada por Prometeu²⁴, poderia, dessa forma, ser revivida. A poesia teria a capacidade de despertar as lembranças para que se pudesse viver novamente um tempo que é a expressão da realidade.

Ter conhecimento da origem e da história de um acontecimento é muito importante, por isso essa história seja rememorada por alguns poetas. “O mito, presente no texto poético, seria definido, assim, como uma história sagrada, uma “verdadeira história” sobre um tempo primordial do poema, relatando o modo como algo foi produzido e começou a ser” (2006, p. 11). Assim, se o mito refere-se a realidades, então ele é o modelo de todas as atividades humanas significativas. Como o mito trata do significado do mundo e da existência humana, a poesia não poderá deixar de recuperá-lo.

O pensamento mítico, mesmo com o surgimento da história, e mesmo que modificado, conforme Eliade, ainda sobrevive. Essa conservação do mito representar-se-ia uma forma de revolta contra o tempo histórico e o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e trabalhar. Configura-se, então, uma tensão que parece revelar-se de maneira mais intensa na literatura. Sob esta perspectiva,

enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento mitológico”. Os traços de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez: de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do “princípio” (2006, p.164-165).

Eliade mostra a sua trajetória até a Idade Moderna, traçando a distinção entre os mitos de origem e o mito cosmogônico. Conforme Eliade (2006, p. 26) “os mitos de origem contam

²⁴ Prometeu, em mitologia grega, é um titã grego, filho do titã Jápeto e de Ásia, também chamada de Clímene. Foi o titã que criou os homens, com seu irmão Epimeteu, e que também roubou o fogo dos deuses para presentear às suas criações.

uma “situação nova”, como o mito foi modificado, enriquecido ou empobrecido e, por isso, prolongam e completam o mito cosmogônico”. Pode-se dizer que, representam o poder da palavra na criação.

Com referência em costumes de tribos e na sociedade tradicional, Eliade observa que “o mito cosmogônico serve de modelo a toda espécie de ‘criação’, podendo ser aplicado sobre diversos planos de referência, substituindo-se como modelo exemplar de toda situação criadora, na qual o Cosmo seria o arquétipo ideal, e tudo que se assemelha a ele seria considerado sagrado” (2006, p. 34).

Sendo assim, a recuperação dos mitos documentaria a própria constituição dos mesmos, principalmente a partir da recitação. De acordo com Eliade, “recitando e celebrando o mito de origem, o indivíduo se deixaria impregnar pela atmosfera sagrada na qual se desenrolaram esses eventos miraculosos” (2006, p. 21).

A sobrevivência dos mitos no mundo moderno dar-se-ia, principalmente, pelo desejo do homem de libertar-se do tempo – um tempo composto de vestígios de tempo fora do tempo, no qual buscando a compreensão de um ‘princípio absoluto’, não pode, além da constatação do mistério da criação, alcançar a origem.

Essa necessidade de recordar um tempo anterior surge, de forma evidente, na lírica de Lindolf Bell, por meio dos Poemas Finais parte I:

Está escrito em algum lugar:
em páginas de terra
a morte do homem é diagrama

Hóspede da terra
Passageiro do mundo

Aqui tudo acaba
Aqui tudo acaba quando
E por isso a estrela da manhã
levanta aqui

Está escrito no tempo:
Escrever ao acaso
é chegar sem prazo.
(BELL, *O Código das Águas*, 1984, p. 117)

Desse modo, o poeta intenta rememorar o que “Está escrito no tempo”, quando a completude ocorreria com uma tentativa de restauração do que já passou, do tempo passado. “Está escrito em algum lugar” configura um desgaste, um desconhecimento dos motivos que fazem esse passado estar onde está. A retomada dos mitos seria uma estratégia para adentrar numa temporalidade mítica. Ernst Cassirer afirma que “o mito encerra uma visão puramente temporal” (CASSIRER, 2003, p. 186). Dessa forma, uma barreira rígida separa o presente empírico da origem mítica e dá a ambos um caráter próprio, inconfundível.

3.1.1 Espelho: a imagem/miragem do poeta

O processo de seleção das imagens, que se dá na criação poética, é a própria imaginação, que se constitui o primeiro passo para a criação. No entanto, haveria um motivo para recorrer a essas imagens, que podem ser captadas, segundo Benjamin, através da reminiscência, presentes no que seria a memória involuntária. Saltar conscientemente das imagens do texto, movido por um desejo, relaciona-se ao que, para o filósofo, seria o ato de rememorar.

O poema Espelho I permite uma reflexão importante no que se refere à imagem ilusória:

O espelho:
na conquista da máscara definitiva
no prelúdio da morte capturada

O espelho, este
labirinto de Creta. Este
dédalos de meandros.
Esta verdade nua
e crua. Esta vertigem,
este hieróglifo de luz.

Ah! Então é isto!
O espelho
é onde o pássaro do tempo pousa.
Se reflete,
se debate ferido, aferido.

E deflagra a morte provável.

(BELL, *O Código das Águas*, 1984, p. 79)

No espelho, a imagem que reflete é idêntica (ainda que invertida) e ilusória. O reflexo da imagem “Ah! Então é isto!/O espelho/é onde o pássaro do tempo pousa./Se reflete,/se debate ferido, aferido./E deflagra a morte provável” pode ser entendido, então, como sinônimo de morte e perda do contato com o mundo concreto. O sujeito poético sobrevive em meio a significados, mas após ter encontrado no Espelho, o drama da vida e não o drama da morte. Assim, o sujeito poético percebe que tomar consciência e buscar uma significação da própria imagem pode levar à morte. Há, dessa maneira, uma tomada de consciência.

Conforme Albert Camus, em seu ensaio “*O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*”, ao adotar a posição de Sísifo (e não de Narciso), que olha para o espelho, o poeta permite que se faça uma comparação interessante entre a poesia e o absurdo. Contrariamente, a felicidade e o absurdo, para Camus, andam juntas, pois a felicidade nasceria da contemplação do próprio tormento, como Sísifo, e sua imagem no espelho, numa representação da condição humana e do ofício de ser poeta.

Camus escreve “esta espessura e esta estranheza do mundo – é o absurdo”(s.d, p. 26). Com isso, o personagem mitológico apresenta uma vinculação com as situações existentes, relacionadas à contraditória condição humana: uma vida mecânica que traz, ao mesmo tempo, o movimento de consciência. Dessa forma, ao modo de ver de Camus, Sísifo, “Esta verdade nua/ e crua. Esta vertigem,/ este hieróglifo de luz”, pois “ [...] tudo começa pela consciência, e nada vale a não ser por ela” (2004, p. 25).

Ao se referir à consciência, Camus deixa transparecer que ela surge por meio dos trabalhos repetitivos e infrutíferos, que pode ser relacionada à consciência do poeta com relação ao sem fim da expressão poética. Para descrever como seria o despertar da consciência para Sísifo, Camus descreve:

Menos de um grau e eis a estranheza: dar-mo-nos conta de que o mundo é espesso, entrever a que ponto a pedra é estranha, nos é irredutível, com que

intensidade a natureza, uma paisagem, nos pode negar. No fundo de toda beleza jaz qualquer coisa de inumano, e essas colinas, a doçura do céu, esses desenhos de árvores, eis que nesse minuto perdem o sentido ilusório de que os revestíamos, agora mais longínquos do que um paraíso perdido. A hostilidade primitiva do mundo, através de milhões de anos, regressa até nós. Durante um segundo deixamos de compreender esse mundo, visto que durante séculos dele só entendemos as figuras que lá púnhamos antecipadamente, e que de hoje em diante só não faltam as forças para realizar tal artifício (2004, p.25-26).

Com a afirmação acima, o absurdo passa a ser “o confronto entre um irracionalismo e um desejo desvairado de clareza, cujo apelo ressoa no mais profundo do homem” (CAMUS, s.d., p. 31), surge, assim, de uma comparação:

Sinto-me, pois, autorizado a dizer que o sentimento do absurdo não brota do simples exame de um facto ou de uma impressão, mas antes jorra da comparação entre um estado de facto e uma certa realidade, entre uma ação e o mundo que a ultrapassa. O absurdo é essencialmente um divórcio. Não está num nem noutro dos elementos comparados. Nasce do seu confronto (CAMUS, 2004, p. 38).

Observando-se sob este prisma, vê-se que há um confronto entre “a verdade” e “a vertigem”. Segundo Camus, “o tema do irracional, tal como é concebido pelos existencialistas, é a razão que se enreda e se liberta ao se negar. O absurdo é a razão lúcida que constata seus limites.” (Camus, 2004, p. 61). Para esse pensador, é inútil negar absolutamente a razão, pois ela tem sua ordem na qual é eficaz, podendo se legitimar no plano da descrição, sem por isso ser verdadeira no plano da significação.

A linguagem poética nos liberta dos limites da realidade puramente racional “O espelho, este/ labirinto de Creta. Este/ dédalo de meandros” e permite a reconciliação entre o nome e o objeto, entre a representação e a realidade, pois um “labirinto” é constituído por um conjunto de percursos intrincados criados com a intenção de desorientar quem os percorre. Podem ser construções tridimensionais (como o lendário labirinto de Creta²⁵, ou um conjunto

²⁵ O labirinto dos sete anéis. Segundo a lenda, representa as sete muralhas que circundavam a cidade de Tróia. Aparece desenhado nas moedas e cerâmicas cretenses.

de sebes plantadas de forma a proporcionar entretenimento num jardim), desenhos (como os labirintos que aparecem nos jornais como passatempo).

Ao tratar da imagem, Antonio Donizeti da Cruz, em sua Tese de Doutorado, intitulada *O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody*, aborda a conceituação do vocábulo imagem conforme Octavio Paz. Cruz diz que

[...] o vocábulo imagem possui múltiplas definições, entre elas um valor psicológico, pois elas são produto do imaginário. A imagem é toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que interligadas entre si compõem o poema. Toda imagem, ou cada poema composto de imagens, enquanto “cifra da condição humana”, contém um número extraordinário de significados contrários ou díspares (2001, p. 44).

Isto demonstra que a poesia, pela própria natureza da imagem poética, se opõe ao pensamento, que procura familiarizar a aparência das coisas segundo os princípios da identidade e da causalidade. Toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. No dizer de Octavio Paz, “A imagem resulta escandalosa, porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leveiro. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar” (1976, p. 38).

Sendo assim, a poesia pode ser vista como um constante exercício de reaprendizagem, no sentido de novas e inusitadas perspectivas de visão, ao fazer de cada imagem um lugar privilegiado. Por meio do “espelho”:

[...] a consciência não forma o objeto do seu conhecimento, somente fixa, ele é o ato de atenção e, para retomar uma imagem bergsoniana, se assemelha a um aparelho de projeção que de repente congela uma imagem. A diferença é que não há roteiro, mas uma ilustração sucessiva e inconsequente (CAMUS, 2004, p. 56).

A imagem realiza uma espécie de policiamento e censura de outros métodos de construção do real que permitem a livre associação de idéias e coisas, esta referência faz-se à imaginação e à intuição, sem as quais o homem não produziria poesia.

3.1.2 O Espelho: deforma a imagem

O próximo poema adquire uma importância especial nesse trabalho que tematiza a imagem na poesia de Lindolf Bell. Para este autor, formas simbólicas correspondem a maneiras de viver ou de se comportar. Isso significa que os signos se estruturam em mundo, e que a poesia é inseparável da experiência pessoal vivida e, portanto, possui o poder de sugerir formas alternativas de pensar, sentir, significar, viver. "A realidade se reconhece nas fantasias dos poetas; e os poetas reconhecem suas imagens na realidade" (PAZ, 1976, p. 131).

Em Espelho II, observa-se o desejo de unir o ser com sua própria existência, para a reconciliação entre sujeito e mundo.

O espelho sujo
deforma a imagem: do rosto.
Não o rosto
diante do espelho.

Porque o espelho dentro do rosto
é inimigo apropriado.
Eterno e breve.
Transcende a convivência consigo mesmo
e o tempo marcado.

O espelho dentro do rosto
Como o rosto espesso, diverso, esparso,
estúpido, estranho,
é estrume do tempo
e ouro da morte.
(BELL, *O Código das Águas*, 1984, p. 80)

A imagem poética, portanto, desrespeita por completo os princípios racionais da lógica e da não-contradição, pois “O espelho sujo/ deforma a imagem: do rosto. /Não o rosto/ diante do espelho./, nesse contexto nem mesmo a dialética nos é suficiente para desvendar-lhe seus meios de aparição. A razão se vê ameaçada por sua cada vez mais visível incapacidade de digerir o caráter contraditório da realidade.

Cruz salienta que, para Dufrenne, “a imagem é o fenômeno de uma consciência imaginante, como no sonho, que reconduz o sonhador a si mesmo. Porém, há imagens

provenientes de outro lugar, e que constituem um apelo vindo do exterior, mesmo que a consciência as recolha e as esconda em si mesmas” (CRUZ, 2001, p. 45).

Nota-se que a necessidade do belo é o reflexo da necessidade de que o ser humano tem de sentir-se no mundo, “Porque o espelho dentro do rosto/ é inimigo apropriado” de maneira que a experiência estética, mesmo que não revele sua vocação, significa a experiência de sua relação profunda com o mundo: “[...] estar no mundo não é ser uma coisa entre as coisas, é sentir-se em casa entre as coisas” (DUFRENNE, 1998, p.25).

Percebe-se, então, que o mundo que se testemunha, é um mundo possível, e o possível é uma verdade do real que pode ganhar infinitas significações: “[...] o imaginário é uma imagem possível, refletida na consciência estética, desse real cuja significação é inesgotável” (DUFRENNE, 1998, p.57). A imaginação está ligada à percepção estética não como o componente delirante sempre suprimido na percepção, mas como fator estimulante da sensibilidade estética “Como o rosto espesso, diverso, esparso,/ estúpido, estranho/”. Isso ocorre porque há uma necessidade de transpor uma apreensão essencialmente conceitual, porque o ser humano necessita de algo mais fluido que o seu pensar.

Dufrenne defende que não se trata de somar algo do imaginário ao real, mas que a imaginação “amplia o real até o imaginário” e que o unifica em lugar de dispersá-lo:

[...] só a imaginação, por me grudar ao percebido, pode separar o objeto de seu contexto natural e liga-lo a um horizonte interior, pode expandi-lo num mundo ao mobilizar, em mim, todas as profundezas onde ele possa ressoar e encontrar um eco. A imaginação não reúne imagens diversas que se fundiriam numa imagem genérica, ela reúne as potências do eu para que se forme uma imagem singular (DUFRENNE, 1998, p.96).

Assim percebe-se, que o papel do artista é o de mobilizar sua imaginação para se colocar em harmonia com os objetos estéticos, com a natureza. O artista participa da potência criadora do mundo, na medida em que liberta sua imaginação para se comunicar primariamente com o mundo.

3.1.3 O mito – uma evocação

O poeta, no sentido original,
Inventa ou ressuscita mitos.
Octavio Paz

O mito está presente nos poemas de Lindolf Bell sob várias formas. Em Espelho I e Espelho II, explicita essa presença, de forma criadora, para referir-se à tarefa interminável da construção poética. Entretanto o passado mítico não aparece simplesmente resgatado, mas incorporado à condição do ser poeta, enriquecendo e ampliando sua reflexão sobre o resgate da memória.

Sabe-se que, na Grécia Antiga, acreditava-se na degeneração progressiva da humanidade, explicada pelos mitos de Prometeu e Pandora – relatados por Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias* – e cultiva-se o mito das idades, conforme o mesmo “as raças parecem suceder-se segundo uma ordem de decadência progressiva e regular” (BRANDÃO, 1989, p. 138). A Idade de Ouro em que viveu uma raça que se tornou guardiã dos mortais, a de Prata, cujos indivíduos vivem uma longa infância de cem anos, e a de Bronze, de heróis e de ferro, que seria a idade onde se encontrava o poeta Hesíodo. Assim, ocorreu, portanto, uma idade de perfeição, nos primórdios, quando a humanidade usufruía de uma vida paradisíaca semelhante à dos deuses. Pensando dessa forma, Eliade aponta uma possível definição de mito:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. [...] É sempre, portanto, a narrativa de uma criação: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser (2006, p. 11).

Quando se fala em mitologia, é importante discutir a importância da cultura grega, pois é na Grécia que surgem as primeiras narrativas de que se têm conhecimento na história da literatura, bem como dos mitos mais conhecidos. Como exemplo pode-se citar o exemplo

de Sísifo, visto anteriormente neste trabalho, bem como de Édipo, Narciso e outros que transcenderam o terreno da literatura e ganharam espaço na psicanálise.

A cultura grega foi a única a submeter o mito a uma longa e penetrante análise racionalista, da qual ele saiu radicalmente “desmistificado” (ELIADE, 2006, p. 130). Dessa reflexão surgiu a necessidade de compreender o “princípio absoluto”, por meio de um esforço de pensamento sistemático. As concepções mitológicas, com o passar dos tempos, ao serem difundidas pela própria arte, converteram-se em cultura.

Entre os gregos ou outros povos, os mitos, geralmente, destacam-se por representarem um conjunto de símbolos muito antigos, como uma maneira de preservar dogmas e preceitos morais, dando aos seres um exemplo a ser seguido.

Conforme Eliade, por meio do ato de rememorar, tanto o passado histórico quanto o mítico, o homem tem a possibilidade de penetrar em si mesmo. Relembrar o passado

prolonga, embora em outro plano, a valorização religiosa da memória e da recordação. Não se trata mais de mitos nem de exercícios religiosos. Mas subsiste um elemento comum: a importância da rememoração exata e total do passado. Rememoração dos *eventos míticos*, nas sociedades tradicionais; rememoração de *tudo que se passou no Tempo histórico* [...] a verdadeira *anamnesis* historiográfica também desemboca num tempo primordial, em que os homens estabeleceram seus comportamentos culturais, embora acreditando que esses comportamentos lhes foram revelados pelos Entes sobrenaturais (ELIADE, 1991, p. 122, grifos do autor).

Analisando os dizeres de Eliade, pode-se destacar que a memória sempre teve uma grande importância no conhecimento das civilizações, bem como na origem de suas culturas e crenças, sendo a memória uma ferramenta para o homem conhecer-se intimamente, uma possibilidade do ser conhecer a sua essência.

No estudo da história da poesia é perceptível a recorrência constante à mitologia, pois as narrações míticas nascem em forma de verso, e não em prosa. De acordo com Octavio Paz,

o ritmo, característica inerente à poesia, está diretamente ligado à formação da própria linguagem. Paz evidencia que

a prosa é um gênero tardio, filho da desconfiança do pensamento, ante as tendências naturais do idioma. A poesia pertence a todas as épocas: a forma natural da expressão dos homens. Não há povos sem poesia, mas existem os que não tem prosa. [...] A poesia ignora o progresso ou a evolução, e suas origens e seu fim se confundem com os da linguagem (1982, p. 83).

Na época clássica, pode-se afirmar que mito e poesia estavam intimamente ligados. Já na contemporaneidade, é por meio da poesia que os mitos são re-evocados, porque de acordo com Durand

a poesia restabelece o equilíbrio mítico. Nas nossas sociedades, onde reina a especialização e a divisão do trabalho, o poeta tem por função fabricar solitariamente as palavras e os cantos que o semantismo coletivo das sociedades primitivas segrega anonimamente sob a forma de mitos (1996, p. 52).

Utilizando-se na reflexão de Durand, nota-se que no mundo considerado “moderno”, o pensamento mítico é relegado somente às crianças, aos poetas e aos loucos, sendo que o mesmo deveria ser reconhecido como uma realidade humana.

A influência do imaginário na produção poética é importante, segundo Bachelard “se quisermos do existencialismo do poético, devemos reforçar a união da imaginação com a memória” (2001, p. 114), quer dizer, o poeta vincula sua criatividade ao material retido pela memória, recriando por meio da imaginação os fatos rememorados, dando-lhes novos tons, novas matizes.

E relevante destacar, que a memória a que Bachelard faz referência não é a memória histórica, mas a que une recordação e imaginação. Nesse tipo de memória estão inseridos os mitos, pois de acordo com Durand, o mais importante em um mito é a relação simbólica que o mesmo representa, porque

o mito é narrativa simbólica, conjunto discursivo de símbolos, mas o que nele tem primazia é o símbolo e não tanto os processos de narrativa. [...] A

consciência mítica dá, para lá da linguagem, à primazia a intuição semântica, à materialidade do símbolo, e visa à compreensão fideística do mundo das coisas e dos homens (DURAND, 1996, p. 42).

A recorrência à mitologia e a presença de imagens e símbolos, é um dos modos que ocorre a rememoração na lírica belliana, pois

Se a imaginação é a força dinâmica pela qual o homem consegue imaginar mundos e dar sentido à vida através das imagens, a poesia é o vetor de operacionalização dos instantes vividos, das transmutações da linguagem, da valorização dos sentimentos e das coisas mais simples. É por meio da imaginação e da concretização da poesia que o ser humano consegue dar forma às coisas mais tênues, evanescentes e se auto-afirmar (CRUZ, 2001, p. 48-49).

Vê-se, assim, que por meio da poesia o poeta dá vida às coisas mais simples, utilizando-se do imaginário para a reflexão ou tentativa de transformação, ainda que do próprio sujeito poético ou mesmo da linguagem poética.

Conforme Mello, “ao mergulhar profundamente no seu mundo psíquico, o poeta pode resgatar ‘imagens primordiais mágicas e míticas’”(2002, p. 42), visto que estas podem fazer parte dos símbolos que a memória individual armazena ou pertencer ao patrimônio simbólico universal.

No poema *Águas, Entreáguas*, o poeta alia a imagem cotidiana da água com os seus sentimentos. O movimento, a água, sua existência vazia de sentido em um verdadeiro ritual mágico. No poema *Águas Entreáguas* ocorre a junção de uma imagem da mitologia com uma cena do cotidiano.

Em outras águas.
As chamadas entreáguas.
Onde a dor
liquefaz o homem
e o derrama em lágrima
sobre a própria face.

Onde a identidade se perde.

Se dobra sobre si mesma
em silêncio e lesma.
Se fecha se abrindo.
Sem nome certo
Nem sobrenome de arcaicos reis.

Em águas
vindas de inesperadas vindimas da constatação
o homem se vê
no espelho das águas
e vê mais
que o espelho pode ver.

Entre estilhaços,
fragmentos, momentos,
certeza, incerteza,
aqui o homem se reconhece
e humilde entrega as roupas, o corpo e alma:

se me abandonais deuses,
deixa-me vossos sonhos.
(BELL, *O Código das Águas*, 1984, p. 81)

Dessa forma, Lindolf Bell descreve como mágicos acontecimentos banais e corriqueiros mostram a magia da vida explodindo em cada momento. No poema, descreve-se a visão trivial da água. No entanto o que o eu lírico enxerga, não é somente aquilo que se apresenta materialmente aos seus olhos. A contemplação revela uma potencialidade mágica nesta cena corriqueira, possibilitando que a imagem da água, alie-se à imagem do espelho “o homem se vê/ no espelho das águas”, fato mitológico que se remete a Narciso.

A simbologia da água vincula-se à dos quatro elementos. Durand observa que

a água, a terra, o fogo e o ar e todos os seus derivados poéticos não são mais do que o lugar mais comum deste império em que o imaginário vem prender-se diretamente à sensação. [...] nesta cosmologia da matéria, já não existe oposição entre a fantasia e a realidade sensível, mas ‘cumplicidade ... entre o eu sonhador e o mundo determinado [...]’ (1995, p. 65).

A imagem dos quatro elementos – água, ar, terra e fogo – na observação de Bachelard são imagens de elevada cosmicidade e são denominadas desta forma por evocarem os primórdios.

Seguindo a reflexão teórica de Bachelard, Mello evidencia que os elementos são

[...] fontes arquetípicas do imaginário poético. Através deles, o imaginário se une ao mundo sensível e alimenta-se dele. [...] Eles ‘colocam em ação grupos de imagens’, ‘ajudam a assimilação íntima do real disperso nas suas formas’ e possibilitam ‘que se efetuem as grandes sínteses, que dão caracteres mais ou menos regulares ao imaginário (2002, p. 72).

Percebe-se, então, que com os elementos são organizados a partir de grupos de imagens, possibilitando, conforme Mello, novas formas, pois os arquétipos são “os responsáveis pela constante criação de formas novas, que se identificam e provocam um retorno à origem e à essência das coisas, nascidas na unidade do mundo mítico” (2002, p. 37).

No poema “Águas, Entreáguas”, a água, torna-se símbolo da emotividade e sensibilidade, que de acordo com Durand, “está ligada, sobretudo, à fluidez do desejo” (2001, p. 234), é a companheiro do eu lírico.

3.2 REGIME DIURNO E NOTURNO DAS IMAGENS

Em *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* (1997), Durand faz uma abordagem reflexiva das teorias que tratam do imaginário, principalmente a fenomenologia de Sartre, a psicologia clássica, dentre outras, como as de Bergson, Alain e Taine. Nessas imagens o autor observa um reducionismo do imaginário que faz com este seja interpretado como ficção, ou simplesmente como memória. Ao contestar a perspectiva simplificadora da imaginação como uma pura reprodução imaginária do objeto, Durand ressalta a importância de que a imaginação possui uma autonomia criadora e deve ser pensada como imagem em ação, não simplesmente como uma imagem da coisa.

Foi examinando as imagens provenientes das diversas culturas estudadas, que Gilbert Durand percebeu que estas se dividem em imagens diurnas e noturnas, e que esta bipartição compreende uma tripartição em estruturas, que são a heróica, a mística e a sintética.

Fazendo uma reflexão teórica a respeito do imaginário e sobre os regimes diurno e noturno propostos por Gilbert Durand, Cruz comenta que o filósofo

[...] desenvolve os pressupostos teóricos da imaginação sob dois sistemas. O primeiro sistema (tripartite) é de ‘natureza reflexológica’, ou seja, aponta para os gestos primordiais. O segundo sistema que fundamenta a teoria antropológica durandiana em relação à imaginação é formado sobre ‘a tripartição reflexológica’, composta por dois regimes do imaginário: o diurno e o noturno (CRUZ, 2001, p. 48).

Durand trata do *Regime Diurno* do imaginário, como pensamento contra as trevas. É o pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, isto é, contra Kronos, o tempo mortal. Existe, nesta estrutura, uma atitude conflitual entre o indivíduo e o mundo. Nesta perspectiva, todas as representações e todos os atos são vistos do ponto de vista da antítese racional do sim ou do não, do bem ou do mal, do útil ou do prejudicial. Observa-se neste contexto uma oposição entre pensamento e sentimento, análise e intuição, provas e impressão, cérebro e instinto, objeto e acontecimento, espaço e tempo. Assim, segundo Durand, “O *Regime Diurno* da imagem define-se, portanto, de uma maneira geral, como o regime da antítese” (1997, p. 67).

Já o *Regime Noturno* da imagem tem como núcleo organizador a construção da harmonia. Tem por função juntar os elementos de maneira a encaixá-los, de maneira a construir um todo harmonioso onde a angústia e a morte não tenham como entrar. A expressão destas constelações de imagens vai passar por um primeiro grupo de símbolos orientado pela inversão do valor afetivo atribuído ao tempo e um segundo, pela procura de um fator de constância. Ao retroceder à explicação de Durand quanto ao “regime noturno das imagens”, Cruz evidencia que o mesmo “[...] subdivide-se nas dominantes digestivas e rítmicas e, opõe-se ao regime diurno, por substituir a antítese pelo eufemismo” (CRUZ, 2001, p. 48). Visto que o regime diurno é uma organização das imagens que divide o universo em opostos, cujas características são as separações, os cortes, as distinções, a luz. Já o regime noturno é uma

organização das imagens que une os opostos, tendo como principais características a conciliação e a descida interior em busca do conhecimento.

Na poética belliana, como exemplo o poema abaixo “Tarefa”, as manifestações das imagens diurna e noturna fazem-se presentes na estrutura heróica, que se caracteriza pela luta, tendo como representação uma vitória sobre a vida e a morte.

IX

Não ouves sobre as coisas
a voz da transitoriedade?
Esta melodia, clara e dolorida,
Como um vinco na testa?
A enfermidade do verbo que te habita
- ave de arribação –
O quebrável corpo deste tempo?

Ouve: a vida te percorre
em batalha sonora,
a morte te saúda
em preto e branco.

Tudo passa
e tudo canta.
Talvez ouças todas as coisas
e voltes o rosto.
Talvez tenhas medo
e ato uma estória para contar
como um livro fechado na estante.
(BELL, *Iconografia*, 1993, p. 07)

Uma das interpretações possíveis que relaciona o verso “a morte te saúda”, é uma visão de tempo que remete ao mito do eterno retorno. O eu lírico, ao deparar-se com a morte descobre que a mesma indica uma nova viagem prestes a iniciar. Paz salienta que

a morte é inseparável de nós. Não está fora: a morte é nós. Viver é morrer. [...] o viver consiste em termos sido jogados para o morrer, mas esse morrer só se cumpre no e pelo viver. [...] Vida e morte, ser ou nada, não constituem substâncias separadas. Negação e afirmação, falta e plenitude coexistem em nós. São nós (1982, p. 182).

Ao fazer uma reflexão a respeito dos dizeres de Paz, percebe-se que o ser humano já nasce com o embrião da morte e o nascer demonstra o acesso em uma existência que só tem a morte a oferecer.

Neste percurso angustiante do homem em relação à morte, surge a poesia, que na concepção de Paz “não se propõe a consolar o homem da morte, mas a fazer com ele vislumbre que a vida e a morte são inseparáveis: são a totalidade. Recuperar a vida concreta significa reunir a parilha vida-morte, reconquistar um no outro, [...]” (1982, p. 329). Sendo assim, a maneira como a vida e a morte são descritas no poema, destacam o crédito na existência de um tempo cíclico que dá atenção para a eternidade, para a permanência da vida humana.

Ao fazer referência à imaginação, Durand evidencia que

a função da imaginação é, acima de tudo, uma função de ‘eufemização’, mas não simplesmente ópio negativo, máscara que a consciência ergue diante da hedionda figura da morte, mas pelo contrário, dinamismo prospectivo que através de todas as estruturas do projecto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo (1995b, p. 99).

Conforme as filosofias do imaginário, trabalho desenvolvido por Durand e Bachelard, percebe-se no poema “Tarefa” que a eufemização da morte e a esperança de um eterno recomeçar tornam-se uma maneira de acabar com a morte.

Sabe-se que, apesar da certeza da morte, cada fase da vida é vivida com alegria pelo eu lírico. Tal alegria revela-se por meio do verso “Ouve: a vida te percorre”, momento em que as lembranças envolvem aquilo que estava no centro da vida afetiva e intelectual no momento em que o fato aconteceu, por isso tenderá representar, apenas, parte do que foi vivenciado, geralmente lembra-se o mais significativo.

Durand afirma que a memória não está à mercê do tempo, mas representa um desdobramento do tempo presente, permitiria, “em parte a reparação dos ultrajes do tempo”

(2001, p. 402). Esta permite a eufemização dos fatos vivenciados, bem como das preocupações do presente, sendo que pertenceria ao domínio do fantástico. Desse modo, “se a memória tem de fato o caráter fundamental do imaginário, que é ser eufemismo, ela é também, por isso mesmo, antidesestino e ergue-se contra o tempo” (2001, p. 402).

Na VIII parte do poema *Pré Textos para um Fio de Esperança*, observa-se que na lírica belliana a vida está sempre recomeçando:

VIII

Leia minhas mãos:
encontrarás laços
de afeto e perdas
entre os traços

Leia meus olhos:
acharás a luz
quando te vi
a primeira vez

Leia meu corpo:
um livro riscado, rabiscado,
páginas em branco e propósitos vazios,
e, finalmente, nada mais que destino comum

Leia meus cabelos:
ali feito de tudo
o retrato, que embranquece
falado e mudo

Leia minhas rugas:
acharás na obra
restos de arrogância
e o tempo que sobra.

(BELL, *Pré Textos para um Fio de Esperança*, 1994, p. 02)

Nota-se, que os fatos, inclusive aqueles que são recordados, são observados com uma certa dualidade, o lado bom e o ruim, isto ocorre porque os poemas bellianos apresentam-se impregnados pela emoção humana. Na lírica belliana o passado é rememorado não somente com a indicação direta aos temas do tempo e da memória, mas também por meio de imagens e símbolos que remetem a tais assuntos. As recordações são rememoradas como uma forma de

resgate das realidades perdidas “Leia meus olhos;/ acharás a luz/ quando te vi/ a primeira vez”.

Para Bachelard, “o devaneio e a lembrança apresentar-se-iam ‘em total simbiose’, ou seja, o alicerce do fazer poético seria a junção harmônica entre memória e devaneio” (2001, p. 114), como em “Leia minhas rugas:/ acharás na obra/ restos de arrogância/ e o tempo que sobra”.

Já no poema “Do Portão da Casa” há a evocação às imagens do passado por meio das reminiscências ligadas ao portão da casa da infância:

Abri o portão.
O coração rangeu.

Rangeu
dentro de mim
e eu sorri
como um lavrador sorri
Com seu rosto de terra
e a boca rasgada de riso
diante da terra lavrada.

Abri o portão partido. Partiu-me
em dois horizontes.
Em dois gomos de fruto fugaz.
Igual e desigual.

Abri o portão de minha casa.
E a ferrugem (ou seria orvalho?)
desatou o nó da palavra
pendurada por um fio
no fundo da garganta.

Abri o portão da casa de minha infância.
Mapa dobrado dentro de mim
desdobrado,
mapa mudo
onde afundei
em areia movediça
palavra por palavra.

Abri o portão da casa.
A boca do jardim, a travessia
do mundo.
O tempo fendeu
dentro e fora de onde vim
e espatifou as asas de papel
que vesti em mim.

Manchei roupa, amor e ávidos tatos
em polpa de fruto proibido.
Poitou-se a pele nova da vivência,
no corpo dividido.
Entre sonhos, frêmitos, tristuras
e o real vivido.

Pois ainda que sonhe o tempo todo
ter o tempo de encontrar a verdade
em minhas mãos,
nada sei de mim
além de fotografias estampadas no jornal.
E pouca coisa mais saberei
ainda que acredite o contrário a cada instante
e que meu campo de batalha comigo mesmo
dure a vida inteira deste sonho
como dura o sonho a vida inteira
e, muitas vezes, se projete
além do horizonte aberto
do portão,
pouco mais ou nada mais
saberei.

A caixa vazia
de um velho relógio colonial
desliza sobre as águas do rio Itajaí-Açu
entre a lua cheia
e a nuvem veloz.

E todas estas palavras
e outras tantas nem escritas nem ditas
(esfacelada luz de uma estrela sem face nem foice)
fazem parte de minha biografia transparente.
Nada menos
nada mais.
(BELL, *As Vivências Elementares*, 1980, p. 23-24)

Percebe-se, então, que há referência à casa do poeta “Abri o portão de minha casa”, especificamente à casa da infância “Abri o portão da casa de minha infância”. Na quinta estrofe, “Mapa dobrado dentro de mim/ desdobrado, /mapa mudo”, observa-se que o sentido é atribuído às memórias referentes à casa na época da infância e, que de certa forma, permanecem “mudas”. Evidencia-se que a imagem da casa nos dá a representação de ser “[...] nosso primeiro universo. Um verdadeiro cosmos. Um cosmos em todo o significado do termo” (BACHELARD, 2001, p. 358). De acordo com Bachelard, “a casa é um corpo de

imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade” (2001, p. 366). Sob este olhar, a troca de casa representa a perda da estabilidade, demonstra uma espécie de passagem para o mundo adulto, como forma de perda do cosmos original, exigindo do ser humano a necessidade de conviver com uma realidade conflituosa. Ainda referindo-se a Bachelard quanto ao tema das imagens, no dizer do filósofo, a etimologia do vocábulo imaginação não corresponde ao que proporciona, isto porque imaginação é “a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade” (BACHELARD, 2001, p. 18. Grifo do autor). Dessa forma, a imaginação torna-se uma atividade ativa, em constante mutação, dissociando-se automaticamente do passado e da realidade, tendo como referência o futuro.

Refletir sobre a existência da infância, é para Bachelard e Durand mais do que simplesmente evocar lembranças do passado. Fazendo uma reflexão dos versos do poema “O tempo fendeu/dentro e fora de onde vim/e espatifou as asas de papel/que vesti em mim/, percebe-se que tais evocações têm o poder de fazer ressurgir um conjunto de arquétipos primordiais, em um estado de percepção mais amplo do que geralmente as reflexões dos adultos demonstram. Mencionando o filósofo:

ao meditar sobre a criança que fomos, para além de toda a história de família, após haver ultrapassado a zona dos pesares, após haver dispersado todas as miragens da nostalgia, atingimos uma infância anônima, puro foco de vida, vida primeira, vida humana primeira. E essa vida está em nós – sublinhemo-lo ainda uma vez –, permanece em nós. Um sonho nos conduz até ela. A lembrança só faz reabrir a porta do sonho. O arquétipo está ali, imutável, imóvel sob a memória, imóvel sob os sonhos. E quando se faz reviver, pelos sonhos, o poder de arquétipo da infância, todos os grandes arquétipos das potências paternas, das potências maternas, retomam a sua ação (BACHELARD, 2001, P. 120).

Fazendo uma reflexão dos dizeres de Bachelard, pode-se afirmar que a casa é a imagem de um paraíso material, onde “o ser mergulha na fartura, é cumulado de todos os bens essenciais” (BACHELARD, 1974, p. 360).

Na lírica belliana há uma manifestação como “intuição do mundo”, ou seja, uma reflexão a respeito da realidade circundante, uma forma de descobrir a razão das coisas, porque a “intuição do mundo” é “uma infância que não ousa dizer seu nome” (BACHELARD, 2001, p. 97). Nos poemas bellianos a recorrência ao tema da infância é destacado através de inúmeras imagens, como se pode notar nos versos a seguir “Abri o portão da casa de minha infância / Mapa dobrado dentro de mim / [...] / onde afundei / em areia movediça / palavra por palavra”. Sendo assim, percebe-se na lírica de Lindolf Bell a contemplação do passado por meio do imaginário, bem como as imagens que o passado para a observação no presente.

3.2.1 O poeta e sua criação

A recordação e a solidão são dois elementos que sempre acompanham o poeta em sua produção, conforme os teóricos Octavio Paz e Gaston Bachelard.

De acordo com Paz, o poema é compreendido como um momento de solidão, sendo que por meio do mesmo o poeta rompe a solidão, passando a ser um ser único com a criação, percebendo que

o ato de escrever encerra, como primeiro movimento, um desligar-se do mundo, algo como lançar-se no vazio. O poeta está sozinho. Tudo que um momento antes era seu mundo cotidiano, suas preocupações habituais, desaparece. Se o poeta quer realmente escrever e não apenas cumprir uma vaga cerimônia literária, seu ato leva-o a se desligar do mundo e pô-lo inteiro – sem exclusão de si mesmo – em interdição (PAZ, 1982, p. 215).

Conforme a descrição do teórico, na produção poética a solidão está intrínseca. O poeta em seus momentos de reflexão, solidão retira “de seu íntimo certas palavras. Ou utilizando a hipótese contrária, do fundo do poeta, em momentos privilegiados, brotam as palavras” (PAZ, 1982, p.215). Esse pensar volta-se à lírica belliana no poema “Da esperança”, parte II:

O poema

(esta flor de luta perfeitíssima lótus)
 cresce.
 onde em geral nada mais cresce.
 Não carece de dinheiro
 nem de honrarias.
 Não aguarda promoções em cargo público
 nem placa decerrada sob aplausos.

O poema cresce
 no fundo da casa
 para onde abre a janela basculante do banheiro.
 Onde a cerca de estacas cai aos pedaços
 apodrecida de esquecimento e pobreza.
 Cresce no lugar mais distante
 da admiração geral,
 longe de movimentos literários
 e de inventos passageiros.

Cresce o poema
 sem adubos nem manifestos.
 Integral em sua festa.
 Sem técnicas aperfeiçoadas em redação de intrigas
 ou resultado de anúncios cibernéticos.
 Sequer tem parentesco
 com diplomas emoldurados
 de universidades brasileiras,
 estrangeiras, interplanetárias, regionais.

Por ser destino crescer
 cresce das cinzas do dia
 e do lixo da humanidade.
 É saliva ruminada de estábulos
 e salas de visita.
 É cuspe sorrateiro
 na cabeça de códigos da ostentação.

O poema se levanta
 da riqueza recusada
 por falta de habilidade e disfarce
 no trato com as almas alheias.
 E verde é seu tempo
 onde para sempre
 será vão guardar-se.

Cresce o poema de alguns milagres:
 de refeição em refeição.
 De reconciliação em reconciliação.
 De amor perdido em amor achado.
 De Deus fechar as portas todas
 e deixar uma fresta
 para a esperança do homem.
 E das palavras, todas estas palavras
 e suas metamorfoses
 que atravessam o fundo da casa e o mundo
 e as circunstâncias todas

que me atravessam.
(BELL, *As Vivências Elementares*, 1980, p. 35-36)

Na segunda estrofe do poema, nota-se que o estado de solidão eleva as recordações do eu lírico, quando o poeta diz “O poema cresce no fundo da casa/ [...] Cresce no lugar mais distante da admiração geral,/ longe de movimentos literários/ e de inventos passageiros”. Nota-se que seu isolamento, aliado à observação do ambiente que o cerca, isto é, “fundo da casa” e “Onde a cerca de estacas cai aos pedaços”, ajudam para que aconteça a rememoração. Teles ao escrever sobre a produção poética, evidencia que “o ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas” (1885, p. 378).

Nos versos do poema “O poema/(esta flor de luta perfeitíssima lótus)/ cresce”, percebe-se que o poeta tem várias formas de inspiração para produzir um poema, neste especificamente, o poeta recorre à imagem da flor de lótus, que simboliza elevação e expansão espiritual. Ou ainda em, quando o poeta diz “Cresce o poema de alguns milagres:/ [...] /De reconciliação em reconciliação./De amor perdido em amor achado./, ocorre uma aproximação entre o que o poeta sente e sua capacidade de escrever. Esta afirmação justifica-se com as palavras de Paz, que segundo o qual “quando o coração se sente a si mesmo, então nasce a poesia” (1982, p. 171), ou seja, a construção poética e o sentimento estão sempre interligados. Dessa forma, o poeta é comparado a um instrumento que recebe algo e que coloca para o papel.

Nos versos “E das palavras, todas estas palavras/e suas metamorfoses/que atravessam o fundo da casa e o mundo/e as circunstâncias todas/que me atravessam/”, percebe-se que na lírica belliana a linguagem utilizada demonstra que o poeta faz uso de algo que lhe é, ao mesmo tempo, particular e exterior. Utiliza-se de uma linguagem comum a um grupo e a transforma em matéria poética, como forma de transcendência da própria linguagem. De acordo com Paz

a criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras. O poeta arranca-as de suas conexões e misteres habituais: separados do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer (1982, p. 47).

Sendo assim, nota-se que o que era particular ao poeta tornou-se pertencente ao mundo coletivo, bem como os temas abordados nos poemas passam a ser “das cinzas do dia/e do lixo da humanidade. / e salas de visita”. Neste universo em que o poeta tenta se autodescobrir, a poesia impulsiona o homem em direção à transcendência e o estimula a buscar todas as possibilidades ocultas no mundo e em seu próprio interior. A construção poética belliana ocorre neste sentido, apresentando-se como uma viagem de buscas e reencontros constantes, relativos à composição do imaginário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde os varais de poesia, a poética de Lindolf Bell revela a preocupação de trazer o leitor para o diálogo, para o exercício da reflexão, para os afazeres do mundo. Delineia-se no fazer poético belliano uma necessidade imperiosa de comunicação. Sua poesia quer ser ouvida, quer ter um papel, ainda que seja uma tarefa mais oculta, a de impelir o leitor a uma reflexão para além de significados cristalizados. O poeta escreve para atuar no mundo.

No entanto, a palavra poética do homem contemporâneo expressa, também, uma tensão que se estabelece entre o desejo de significar e o sentimento de incompletude, provocando a sensação de perda, impulsionando a linguagem para seus extremos, de forma que chega a se tornar um tanto hermética.

O poeta, de forma semelhante, experimenta o fazer poético e, igualmente, a melodia de trabalhar com a composição, com a forma, com a linguagem, com a memória. A palavra, a infância é uma forma de reelaborar os escombros da memória, os tempos idos e vividos do poeta e do ser humano.

O poeta deixa claro em sua trajetória – não apenas como poeta, mas, principalmente, como um ativista cultural de vanguarda, por meio da Catequese Poética – uma poética estreitamente vinculada ao seu momento histórico e ao seu engajamento com o fazer poético.

Este trabalho se propôs fazer um estudo biográfico da trajetória pessoal e intelectual, as imagens do tempo e da memória na obra poética do escritor Lindolf Bell. A partir dessas perspectivas, foi possível perceber que a poesia belliana abarca, de forma singular, os questionamentos sobre a sua condição de ser humano e poeta, pois “a condição dual da palavra poética não é diversa da natureza do homem” (PAZ, 1996, p. 56). Sua encenação poética, assim, nunca termina, é repetidamente refeita e refletida.

Constatou-se que os temas do tempo e da memória encontram-se presentes na lírica de todas as épocas, porque fazem parte dos temas cuja essência tem inquietado o ser humano, desde a antiguidade, como pode ser observado por meio dos mitos pertencentes à cultura clássica, até a contemporaneidade, conforme se demonstra por meio da obra poética de Lindolf Bell.

A memória pessoal – marcada pelas particularidades características da subjetividade de determinado ser – bem como a coletiva, que se volta aos fatos que constituem a memória de um grupo social, se fazem presentes na poética belliana.

Verificou-se, por meio do referencial teórico, que uma das principais características que evidenciam a memória como um campo que necessita ser valorizado, é o fato de esta se firmar como um instrumento que permite que ocorram registros sobre as civilizações e tradições que precederam ao tempo presente.

Notou-se que a grande maioria dos poemas aborda os temas do tempo e da memória e evidenciam para uma busca das realidades originais, destacando a função da transcendência. Relembrar, em Bell, é resgatar a realidade e a unidade perdida, é condensar o passado, presente e futuro em uma única realidade.

A memória é um elemento essencial à vida humana, visto que é por meio dela que o homem pode reter determinados conhecimentos que lhe indicam como se comportar diante de determinadas situações, servindo de depósito às experiências que serão, em outros momentos, úteis ao indivíduo que as vivenciou. Sob este mesmo olhar, a memória mítica serve para que o indivíduo tenha, por meio de narrativas míticas, uma forma de rememorar. Os mitos e imagens e sua presença na lírica belliana, também identificam laços com a investigação daquilo que compõe o âmago dos seres humanos. Sua obra poética demonstra que a volta ao passado é uma maneira de adquirir autoconhecimento. O tema da memória demonstra, na

lírica belliana, a contemplação atenta ao passado, como também uma reflexão sobre as marcas que este deixa no presente.

O tema da infância revelou que, na poética belliana, o ato de rememorar retoma à sublimação do plano terrestre e do tempo terrestre e do tempo presente, em sua procura pelas origens do ser humano e destaca o verdadeiro sentido do ser e estar no mundo. Já quanto à memória e o fazer poético demonstram que a solidão, na lírica de Lindolf Bell, se apresenta como um instrumento necessário à criação poética, desempenhando grande importância sobre a rememoração.

O assunto da infância demonstrou que, na lírica belliana, o ato de rememorar não pode ser separado de uma aura de encantamento, uma vez que este assunto, e seus correlatos, apontam para a busca do paraíso perdido, e, tendo seu núcleo poético relacionado ao tema da memória, demonstra um caminho trilhado rumo às origens. A infância que, geralmente, é abordada de forma eufemizada, revelando, também, um direcionamento à sublimação do plano terrestre e do tempo presente, em sua procura pelas origens do ser humano.

Uma concepção de lírica, fundamentada na memória, permite atribuir à poesia certo impacto social, como forma de atingir o presente com traços do passado.

Conforme as palavras de Octavio Paz: “se o homem é transcendência, ir mais além de si mesmo, o poema é o signo mais puro desse contínuo transcender-se, desse permanente imaginar-se”. (1996, p. 122) A poesia de Bell, por meio de uma concepção de passado, promove essa tentativa de transcender o tempo, que se mostra tão assimétrico, dada a presença da memória.

A lírica não é compreendida em suas poesias sob a ótica normativa, mesmo que as normas digam respeito a traços de estilo. Bell demonstra que é possível falar de lirismo, mas não numa lírica como gênero fechado.

A obra de Lindolf Bell caracteriza-se, sobretudo, pela busca da essência humana. O poeta, constantemente, volta-se à observação do passado, revivendo situações e tentando desvendar o âmago dos seres humanos, tendo também como objetivo compreender o presente e, principalmente, o ser humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS DO AUTOR

- BELL, Lindolf et al. **Antologia da Catequese Poética**. T. Paulista. São Paulo, 1968.
- _____. **Os Ciclos**. 1ª ed. São Paulo: Massao Ohno, 1964.
- _____. **Convocação**. São Paulo: Brasil, 1965.
- _____. **A Tarefa**. São Paulo: Papyrus, 1966.
- _____. **Antologia Poética de Lindolf Bell**. São Paulo: União, 1967.
- _____. **Antologia da Catequese Poética**. T. Paulista. São Paulo, 1968.
- _____. **As Annamárias**. 1ª ed. São Paulo: Massao Ohno, 1971.
- _____. **As Vivências Elementares**. 1ª Edição. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1980.
- _____. **O Código das Águas**. 1ª ed. São Paulo: Global, 1984.
- _____. **Iconographia**. São Paulo: Editora Paralelo, 1993.
- _____. **Pré-textos para um fio de esperança**. Florianópolis: Badesc, 1994.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ADORNO, Theodor. W. **Notas de Literatura I**. Ed. 34. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- AGOSTINHO, Santo. Confissões. Trad. J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pena. São Paulo: Paulus, 1984.
- AZEVÊDO, Fernando Antônio. **As Ligas Camponesas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993 (Coleção Tópicos).
- _____. **A poética do devaneio**. Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- _____. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BÍBLIA SAGRADA. **Antigo Testamento**. 5ª ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1978.

- BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- _____, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 1ª ed. São Paulo. Editora Cultrix, 1971.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____, Ecléa. **O tempo vivo da memória**. Cotia, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 5ª ed. v1. Petrópolis: Editora Vozes, 1989.
- CAMUS, Albert. **O Mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro, São Paulo. Editora Record, 2004.
- CÂNDIDO, Antonio. **Crítica Literária**. Ed. Duas Cidades. Rio de Janeiro, 1977.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CHAMIE, Mário. **"Poema-Praxis"** (manifesto didático). In: *Instauração Praxis I*. Manifestos, plataformas, textos e documentos críticos — 1959 a 1972. SP: Edições Quíron, 1974.
- CRUZ, Antonio Donizeti da. **O universo imaginário e o fazer poético de Helena Kolody**. Porto Alegre: UFRGS/ Instituto de Letras, 2001.
- DAVALLON, Jean. A imagem, uma arte de memória? In: ACHARD, Pierre. **Papel da memória**. Trad. José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- DE SOUZA, Silveira, CARDOZO, Flávio José. **Lindolf Bell**: estudo bibliográfico, antologia. Florianópolis: FCC, 1990. 24p. (Escritores catarinenses: "Hoje", n.2).
- DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Trad. Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1998.
- DURAND, Gilberto. **A Imaginação Simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1995b.
- _____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Campos do imaginário**. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- ELIOT, T. S. **De poesia e poetas**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

- FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.
- FILHO, Hildeberto Barbosa. **A enunciação poética essencial**. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia>> Acesso em: 19 abril. 2009.
- FRANCHETTI, Paulo. **Poesia de vanguarda no Brasil**. Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/enc_pfranchetti_dez05.htm. Acesso em: 20 set., 2008.
- FRANCINE, Helen. **Quixote Catarinense**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1965.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____, Heloísa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Poesia Jovem Anos 70**. Seleção de textos, notas, estudos histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada)
- HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LOPES, José de Souza Miguel. **Memória e esquecimento face à reorganização da estrutura da temporalidade**. Disponível em: <<http://www.apagina.pt>> Acesso em: 10 abr. 2008.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. **Vanguardas e Pós-Vanguardas na Poesia Brasileira: do Concretismo à Poesia Marginal**. In: Ciências e Letras, nº 7, 1986.
- NASCIMENTO, Evandro. **Literatura e filosofia: ensaio de reflexão**. In: Literatura e filosofia: diálogos. Juiz de Fora: UFJF, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.
- OLIVEIRA, Alexsander Berneira. Artigo - **Um Tributo a Lindolf Bell**. Especialização em Poesia Hoje - Universidade Federal de Santa Catarina, UFSC, Brasil, 1999.
- ORRICO, Everlyn G. D. & FERREIRA, Lucia M. A. (Org.). **Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____, Octavio. **A Outra Voz**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____, Octavio. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____, Octavio. **Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____, Octavio. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e modernos**. São Paulo: EDUSP, 1998.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. In: *Estudos Lingüísticos*. Disponível em <<http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/104.pdf>>. Acesso em: 13 de fev. 2009.

RADÜNZ, Dennis. **Texto originalmente publicado no caderno Variedades do Diário Catarinense**, edições de 19 e 26 de maio de 2008.

RICARDO, Cassiano. **Viagem no tempo e no Espaço (Memórias)**. São Paulo, Livraria José Olympio, 1970.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa – tomo III**. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1997.

SANTO AGOSTINHO. Ed. Bilíngüe. Lisboa: Centro de Literatura e Cultura Portuguesa; Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2000.

SOUZA, Silveira de & CARDOZO, Flávio José. **Lindolf Bell**. Estudo bibliográfico, antologia. Florianópolis: FCC, 1990. 24p. (Escritores Catarinenses: "Hoje", n.2).

TELES, Gilberto de Mendonça. **A poesia brasileira de 1960 a 1970**. In: _____. Retórica do Silêncio I: teoria e prática do texto literário. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. Gilberto de Mendonça. **O nome poesia concreta**. Retórica do Silêncio I: teoria e prática do texto literário. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. Gilberto de Mendonça. **O experimentalismo**. In: _____. Vanguarda européia e modernismo brasileiro. 15 ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

TONKZAK, Maria J. **Lindolf Bell e a Catequese Poética**. Florianópolis: Imprensa oficial do estado de Santa Catarina, 1978.

VICTOR HUGO, apud FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

VOLPE, Miriam L.; OTTE, Georg. **Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin**. Fragmentos, nº 18. Florianópolis: Editora da UFSC, jan./jun., 2000.

ANEXO

ENTREVISTA CONCEDIDA À FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA PARA A SÉRIE "ESCRITORES CATARINESES"

FCC – *Lindolf Bell, estamos na casa em que nasceste, em Timbó, e nossa primeira indagação é sobre tua infância- teus primeiros anos, teus pais, o que ficou deles no poeta.*

LB – Eu acho que há uma linha bem clara em todos os meus poemas. Minha poesia, embora urbana, no fundo conserva elementos da vida agrária. Meus pais foram lavradores e tinham um sentimento de mundo que ficou em mim para sempre. Por exemplo: quando meu pai tocava, nos finais de tarde, o seu bandoneón, e exercia nisso a sua solidão e o seu sentimento, como uma forma de estar em contato consigo mesmo, esta é uma imagem que ficou em mim, é um som que ficou em mim. Como ficaram em mim os poemas que minha mãe, filha de russos brancos, dizia nas festas de aniversário, nas noites de Natal, nos dias de Páscoa, nos casamentos. Eram poemas que ela aprendeu com os pais. E isso é uma imagem para mim também, a imagem de alguém que não era só a minha mãe, era também uma guerreira, uma guerreira lírica, uma doce guerreira que tinha a coragem de se levantar e dizer poemas.

FCC – *O filho dela, mais tarde...*

LB – Pois é, muitos anos depois passei a fazer isso na Catequese Poética. Os poemas ditos por minha mãe eram uma imagem sonora, eles me passaram esse profundo arraigamento, essa profunda necessidade de preservar uma idéia de oralidade dentro do poema. Mesmo quando, nos anos 60, toda a poesia brasileira estava se vestindo com grafismos e possibilidades visuais, a minha idéia básica do poema sempre permaneceu esta: por mais gráfico que o poema seja e ainda que ele seja totalmente gráfico e ainda que você só o leia com os olhos, o som no poema é essencial. Mesmo quando você o lê em silêncio, há nele um som que só você percebe na sua leitura silenciosa.

FCC – *O bandoneón de teu pai, os poemas recitados por tua mãe... que outros exemplos podes dar daquilo que persistiu significativamente no poeta?*

LB – Todas as coisas que me rodeiam são raízes. A jabuticabeira que deve ter quase cem anos, a caramboleira, os baús, os móveis e todos os objetos antigos não são uma forma triste de memória, mas uma afirmação de que, num crescimento espiritual, num crescimento humano não podemos jogar nada pela janela ou no lixo. Não podemos jogar fora as raízes – elas nos preservam e elas se preservam conosco, na memória ou dentro da terra, seja onde for,

mas elas também nos projetam porque, à medida que elas se preservam na terra, elas crescem e fazem a gente crescer, como uma árvore. O homem é uma árvore que abriga amores, lembranças, outros seres, uma árvore que dá sombra e luz, e é pra isso que a gente nasceu, fundamentalmente. Isso eu aprendi, é claro, convivendo com meus pais e também com os vizinhos, que tinham maneiras semelhantes de viver e conviver, maneiras simples, mas definitivas.

FCC – *E como é que se manifestou teu interesse pela palavra escrita?*

LB – Bem, até onde posso me situar no tempo, quem despertou em mim o interesse pela palavra foi minha mãe. Ela era, com toda a sua simplicidade, uma fanática por leitura. Como éramos pobres e não tínhamos livros, e a cidade também era pobre e não tinha bibliotecas, o que líamos aqui em casa era a Bíblia. Fui alfabetizado em alemão e o primeiro livro que li foi a Bíblia. Durante muito tempo li também os calendários de farmácia. E havia, como falei antes, o interesse oral pelos poemas que minha mãe dizia. Suspeitando que teria necessariamente de existir um instrumento onde esses e outros poemas deviam estar, os livros despertaram minha curiosidade muito cedo. Tanto que, aos seis anos, eu estava alfabetizado em alemão e lia a Bíblia. Não entendia muita coisa, mas de alguma forma, percebia todo o fascínio contido nesse livro. Depois vieram as primeiras leituras no Grupo Escolar Polidoro Santiago.

FCC – *Alguma lembrança especial da primeira escolinha?*

LB – Lembro de uma coisa fascinante que havia então nas escolas primárias aos sábados: dizíamos poemas em homenagem à Bandeira. Os alunos e os professores se reuniam e sempre tinha alguém que dizia algum poema. Eu sempre dizia, tinha certa facilidade para decorar.

FCC – *Tiveste, como se vê, um encontro bastante precoce com a poesia.*

LB – Mais adiante, houve uma iniciação mais ampla com o prof. Gelindo Sebastião Buzzi, no Colégio Rui Barbosa: fui lendo os clássicos gregos e latinos, todos os poetas brasileiros coloniais, do Romantismo, da Inconfidência Mineira – aquilo enfim, que era a base até os anos 50, a chamada Poesia Brasileira. Porque até lá, até esses anos, não havia um livro de escola pública que trouxesse poemas de Drummond ou Bandeira. Mesmo com a Semana de Arte Moderna, não se publicavam poemas, eram só referências. Havia as famosas cartilhas, os

livros de Português, sempre com um material e uma linguagem que iam, mais ou menos, até os anos de 1920. Depois, quando fui para o Exército, no Rio...

FCC – *Pois é, foste para o Rio. O que representou esse passo na tua vida?*

LB – Foi em 1959. O Rio de Janeiro era a capital brasileira em todos os sentidos e maravilhosa de verdade. O Exército foi o caminho para chegar até ela. Enquanto servia, fiz o vestibular para Ciências Sociais. Um mundo incrível se abriu para mim: contato com as bibliotecas, lançamentos de livros, concertos, cinema, teatro, tudo estava lá. Comecei enfim a descobrir nomes da literatura universal, de repente percebi que não eram só os poetas bíblicos, nem os poetas românticos brasileiros, nem os poetas revolucionários, como Castro Alves. Aliás, acho que esse foi um poeta fascinante, um poeta que foi à praça, um poeta com uma postura pública. Descobri Rilke, que se tornou meu fascínio maior, descobri Eliot, Fernando Pessoa, Drummond. Conheci pessoalmente Drummond, Bandeira, Cecília Meireles, Cassiano Ricardo.

FCC – *O que não deve ter sido importante para o jovem aspirante à carreira literária conhecer essa gente!*

LB – Claro, a convivência não muda nossa natureza, mas pode enriquecer, abrir nossa natureza. A natureza é um leque a ser permanentemente aberto, desde que a gente permita, desde que a gente esteja disponível. Para chegar a essas pessoas havia também no meu caminho um caminho subterrâneo, invisível, subjacente. Tinha que ser assim, foi assim, está sendo assim.

FCC – *Tua estréia em livro ocorreu em 1952, com Os Póstumos e as Profecias. Pode-se considerar esse livro como uma síntese do teu período de formação?*

LB – Era um livro que estava pronto fazia dois anos. Surgiu em São Paulo o movimento dos Novíssimos, sob as asas protetoras do editor Massao Ohno. Deu certo e o livro não é apenas a síntese de um período de minha formação. Creio que nele se encontra o núcleo permanente do meu fazer poético.

FCC – *Em 1964, sai Os Ciclos e tem início o movimento de que foste a figura mais destacada, a Catequese Poética. Qual a origem do movimento?*

LB – Situo essa origem na Jurema, no fim do meu tempo de Exército. Com a tropa inteira presente, falei um poema. Foi um arrebato que ainda permanece, um grito que ainda vibra no ar. Depois disso, vieram os espetáculos de poesia em São Paulo, no Teatro de Arena, na Oficina, na Galeria Metrôpole e a leitura de poemas no Viaduto do Chá – isso deu impulso e abertura nacional ao movimento.

FCC – *Quais as adesões que o movimento recebeu?*

LB – Luiz Carlos Mattos, Iracy Gentilli, Rubens Jardim, Erico Max Muller, Reni Cardoso, Ronald de Carvalho foram os poetas mais assíduos. Aquilo cresceu na base do grito, do peito, da dedicação absoluta, através de leituras e recitais pelas praças, boates, estádios, portas de fabricas, universidades, clubes e todos os espaços alternativos, como escadarias e galerias das cidades.

FCC – *A poesia em voz alta, a lição de tua mãe dando frutos na cidade grande... Que conseqüências teve, a teu ver, essa experiência?*

ACRESCENTAR LB – Os efeitos naquele momento foram revolucionários. A imagem do poeta modificou-se, ele aparecia frente a frente a um público desacostumado com a leitura da poesia, sem falar no consumo do poema oral. Tudo o que veio depois traz uma série de conseqüências da Catequese Poética. Até 1964, não havia poesia fora do livro, nem feiras de arte, nem concertos em praça pública, nem teatro de rua, todas essas manifestações culturais que antes só aconteciam em lugares consagrados e de acesso limitado.

FCC – *Olhando tua bibliografia, encontramos uma experiência na prosa, Curta Primavera. Como é que foi?*

LB – Foi um desafio. Há nesse livro toda uma atmosfera poética. É uma novela, com o mesmo acontecimento olhado de vários pontos de vista. Continua um caminho aberto.

FCC - *E o teatro? Fizeste, em São Paulo, um curso de Dramaturgia. Que atividade exerceste neste campo?*

LB - Fora os espetáculos de poesia, nos quais eu fazia meu próprio papel, a Dramaturgia me tem acenado com uma possibilidade dramática que continua no fundo do baú. São textos que amadurecem sem pressa. Tudo tem seu tempo e o teatro me fascina enquanto texto a ser feito.

FCC – *Voltemos à poesia. As Annamárias, de 1971, marca um momento notável da tua lírica. Drummond referiu-se a essa obra com entusiasmo. Como ela nasceu?*

LB – Anna Maria Kieffer foi uma pessoa importante na minha vida. Quando deixamos de viver juntos, surgiu o livro. É uma forma de celebrar e homenagear uma grande mulher e o ato amoroso, necessariamente, não-durável.

FCC – *De que modo acontece normalmente o poema em Lindolf Bell?*

LB – Acontece de vários modos. Fazer poemas é ter a capacidade de mostrar as muitas faces da alma. Eu acredito profundamente que o sentimento do mundo pode ser um estado permanente e é por essa razão que estou fazendo poemas o tempo todo. Eles acontecem em qualquer espaço e em qualquer momento. Posso estar aqui no sítio, como estamos agora ou trabalhando numa exposição de arte, ou viajando de avião ou de automóvel. Penso que o que provoca a necessidade de fazer o poema é o repentino contato com um horizonte invisível da alma do mundo. Quando a alma do mundo e a alma ao criador encontram um momento de sintonia a necessidade de fazer o poema acontece.

FCC – *Os objetos, as criaturas, os seres humanos intermediam essa "alma invisível do mundo". Haveria uma dominante entre esses mediadores?*

LB – O que eu sei é o que eu sinto. Eu sinto que pra você também ser um mediador, porque fazemos parte da grande natureza geral, e temos em nós uma parte dessa alma invisível que justamente nos coloca em contato com a grande alma invisível das coisas todas do mundo é preciso ter disponibilidade. Se você não está disponível, você começa a ser rejeitado pela alma geral das coisas.

FCC – *A mediação não será uma afinidade?*

LB – Sim. A afinidade que justamente está próxima da disponibilidade. Porque a grande alma do mundo está sempre disponível para as coisas acontecerem. Nós nos fechamos demais para essa lembrança de que as coisas são vivas no invisível também. Elas só podem se tornar visíveis, não importa a forma de criação, se encontrarem um instrumento disponível. Esse instrumento disponível algumas vezes pode ser o poeta.

FCC – *Bell, falaste da tua ação no período da Catequese. Pelo que se percebe, tens agora uma atitude um pouco diferente, estás restringindo a tua participação pública, te voltando mais para a produção, cuidando mais da distribuição do teu trabalho, não é verdade?*

LB – Há um princípio muito semelhante em todas as esferas da natureza. O coração do homem faz parte dessa natureza e o que ele dispõe para ser um instrumento de comunicação faz parte dessa natureza e o que dele é um instrumento de criação também faz parte dessa natureza. E a natureza tem muitos tempos e todos eles são fundamentais.

FCC – *É, já diz a Bíblia que...*

LB – ... que há um tempo de plantar e um tempo de colher. E não temos sempre a mesma plantação nem a mesma colheita. Podemos ter coisas, mas não serão as mesmas. Há que perceber, em tempo, se você plantou o suficiente um tipo de horizonte, um tipo de praça, um tipo de terra, um tipo de campo. Durante mais de 30 anos andei pelas ruas deste país, pelas escadarias, viadutos, estádios, portas de fábricas, escolas, colégios, boates, clubes e casas particulares – andei, enfim, onde eu achava que podia de alguma maneira ser ouvido e fazer com que as pessoas aprendessem a ouvir poesia. Eu fazia isso com muita intensidade, mas essa intensidade, de repente, pode ser um perigo na medida em que você se torna apenas um comunicador daquilo que já fez. Aí está justamente aquilo de que falamos antes, a grande natureza invisível.

FCC – *Diante da qual precisa haver disponibilidade.*

LB – É isso, para ser um criador você tem que ter disponibilidade. Eu percebi que estava na hora de conversar com meus botões e com meus próprios deuses, de permitir que eles novamente se achegassem, de deixar que a minha alma ficasse disponível. Estou com 51 anos e tenho uma obra que, a meu ver, tem seu peso certo, sua medida certa. Acredito que seja uma medida e um peso duradouros, mas para eu merecer essa durabilidade, não posso parar. Por isso, tenho restringido essa tarefa de andar tanto por tantos lugares a dizer sempre as mesmas coisas. Acredito também que esse trabalho da Catequese Poética tem influenciado muitas pessoas neste país. Muitas pessoas, depois do que a gente desenvolveu, fizeram e estão fazendo esse trabalho de alguma maneira. O que se sabe é que ele não existia antes, mas está existindo depois. Então, penso que os que estão fazendo tal trabalho, além de cumprirem uma missão pessoal, estão continuando um trabalho, esta é que é a verdade mesmo, muitas vezes

fingindo que não sabiam da existência anterior desse trabalho. Às vezes, não sabendo de fato, e, às vezes, tendo a dignidade de dizer que sabiam.

FCC – *Fala mais dessa tua decisão de um maior isolamento para te abrires melhor para a interioridade, a concepção.*

LB – Para a concepção e para o meu material de trabalho. Afinal de contas, não é só sentimento do mundo. Se eu quero dizer o meu sentimento de mundo, tenho que saber o material com que trabalho. E o meu trabalho é a palavra e a palavra é o princípio das coisas. "No princípio, o verbo boiou sobre as águas", isso é absolutamente verdadeiro. Eu não posso desprezar, colocar de lado o material com que trabalho, uma vez que ele é tão rico, tão inesgotável. Se eu digo hoje a palavra amor de uma maneira, vou dizê-la amanhã com um outro timbre, porque a palavra é infinitamente rica, tudo subjaz na palavra, mesmo aquilo que a gente não suspeita. Quando menos se suspeita, descobre-se uma outra possibilidade. A palavra jamais se gasta. As pessoas é que se gastam. Os poetas é que são pobres, na maioria das vezes.

FCC – *O cansaço do verbo não é do verbo?*

LB – Não, é das pessoas que o usam ou mal usam.

FCC – *Bell, o teu primeiro livro é de 1962 e o mais recente, O Código das Águas, é de 1984. Qual a tua trajetória entre um e outro? Que mudanças aconteceram no teu modo de pensar e de criar o poema nesse meio tempo?*

LB – Acho que a base temática do meu primeiro livro é a mesma do último. Sempre tive a convicção de que nós, como a noite e o dia, somos feitos de circunstâncias, circunstâncias que nos envolvem no mundo exterior. Não podemos fugir disso. É a única maneira de estarmos no mundo. Então, no primeiro livro, o que posso dizer, e que fiz, por assim dizer os poemas da invisibilidade, tentei captar o que há de invisível nas coisas do mundo para torná-las visíveis, tácteis e audíveis através do verso. Mas muitas vezes não consegui fazer uma diferenciação entre a linguagem do poema e a do panfleto. Aliás, para tristeza minha, é o que acontece hoje, com muita frequência. Pensei que as pessoas de um modo geral tivessem amadurecido nesse sentido. Há uma diferença entre o simples panfleto e a metamorfose das circunstâncias exteriores numa verdade poética. Eu vi como era transitória a idéia do panfleto dentro do poema. Se hoje, por exemplo, disser no aeroporto de Florianópolis o poema que fala

nominalmente de Kruschew e Kennedy e que faz uma clara referência à guerra fria ao muro de Berlim etc., esse poema é um testemunho localizado num tempo e nesse tempo ele tinha uma certa eficiência como panfleto, como grito, mas não tem nenhuma consistência, nenhuma durabilidade como um poema que se pretende ser para sempre. Hoje, se eu falar do muro, ou depois, alguns anos depois, quando eu comecei a falar do muro ou das diferenças, era uma outra maneira de situar as palavras para que elas realmente se interligassem para permanecerem. Eu quero que elas permaneçam para sempre um objeto estético e tenham alguma coisa a dizer não em termos específicos de muro de Berlim, mas em termos específicos de diferença ou de solidão ou de angústia de qualquer momento, em qualquer lugar. Eu acho que essa é uma diferença muito clara. Nas minhas primeiras publicações eu tinha poemas, por exemplo, que falavam das longas filas do feijão que havia em São Paulo em 63 e 64 – eles viraram um vazio panfletário, pois isso sai toda noite na TV, as pessoas falam sobre isso diariamente. E eu estava escrevendo um poema falando da mesma maneira como as pessoas falavam numa linguagem absolutamente circunstancial. Não sou contra as circunstâncias muito pelo contrario sou a favor de todas elas, mas se eu fizer do poema apenas um objeto circunstancial ele não será mais que um objeto circunstancial e passageiro e não é o que eu quero, nunca mais quis quando tomei consciência disso.

FCC – Falemos um pouquinho da leitura de poesia. Observa-se que nem todo mundo sabe ler poesia. Isso não devia estar lá na base, na escola?

LB – Devia. E a poesia não só não é bem lida pela grande maioria das pessoas como é muito malfeita pela grande maioria dos poetas. Sou de opinião que em vez de se ensinar as crianças a lerem poesia na escola ou se ensinar a poesia da maneira como é ensinada o que se devia fazer era uma grande classe de professores para que eles não deformem a idéia do poema e da poesia. Não saber ler um poema se prende de repente a uma absoluta falta de naturalidade, de domínio da própria naturalidade. A gente sabe que a natureza tem um ritmo e o poema, que é um objeto natural da palavra, tem um ritmo próprio. É preciso ensinar às pessoas que existe um ritmo em cada poema. Não se pode ler um poema de versos livres como se lê um soneto, por exemplo. Eu acho que se tem de partir daí, isso é básico, uma coisa que é primária, mas é primeira. Da maneira como o poema está sendo ensinado, é preferível que não o seja pois é uma distorção total.

FCC – Deve ser ensinado como a arte em geral.

LB – Sim, como a arte em geral. Se você quiser extrapolar, é só...

FCC – *Como a música, a dança...*

LB – A música, a dança, as artes plásticas, o cinema, tudo.

FCC – *A idéia de ritmo, a noção de harmonia, colocadas na infância, não se perdem jamais. Como tu mesmo lembraste – o bandoneón do teu pai, as rimas, a métrica dos poemas de tua mãe. Isso fica.*

LB – Ficou no depósito, no armazém do tempo.

FCC – *E orienta inconscientemente para a produção e também para a leitura.*

LB – Para a leitura também, claro, porque ler é uma maneira de ouvir. Ouvir é uma forma de ler. A primeira leitura que a gente tem das coisas – pelo menos a que eu tive – é a audição.

FCC – *Por falar em leitura, o que é que estás lendo hoje, Bell?*

LB – Tenho um livro de cabeceira, a Bíblia. E leio sempre as Cartas a um Jovem Poeta, de Rilke. No momento, de coisa nova, leio O Pêndulo de Foucault. Acho que estou mais forte na produção que na leitura...

FCC – *O que parece ser, mais cedo ou mais tarde, um imperativo da criação.*

LB – Chega um momento na vida em que a gente tem que saber saltar sobre a própria sombra. É um momento de dor absoluta porque é um momento de renascimento. Agora, isso deve acontecer muitas vezes a quem se propõe uma tarefa criativa, porque senão fica uma tarefa menor. Acho que ser criativo é você ter essa permanente disponibilidade. Eu tento ser permanente, estar disponível o mais tempo possível para meus deuses interiores e para meus fantasmas. Como disse, às vezes é uma coisa muito dolorida, muito cruel, muito solitária, mas para você chegar ao caminho da estrela ou ao caminho da luz, existem muitos caminhos. O caminho que eu descobri foi este, abdicar de muitas outras coisas e tentar achar sempre a luz no fim do túnel, porque há um túnel permanente, mas há também uma luz permanentemente.

FCC – *Se alguém te perguntasse, com toda objetividade, que papel tem o poeta na sociedade humana nos dias de hoje, que responderias?*

LB – Sempre me pergunto isso e acho que o papel do poeta é ser uma luz na sociedade. Para que servimos, para que escrevemos, para que produzimos a beleza? Creio que nossa função é preservar a beleza. E a beleza aqui é a circunstância do homem e os sentimentos. Essa é a função do criador, do artista, do poeta. Que outra função teríamos? Porque o resto as pessoas estão fazendo, elas estão preocupadas com todo o resto. Mas alguém tem que manter viva a chama do sentimento, o leque de possibilidades do homem como uma proposta inteira dentro do universo. Essa é a nossa função. Não existe outra. De certa maneira, talvez sejamos assim os ecólogos da própria alma, porque o que verdadeiramente sustenta o homem é a sua alma, o que faz ele durar é o que ele tem a dizer de alguma maneira profundamente ligado às coisas do invisível. Aliás, vocês levantaram um ponto que eu nem achei que fosse um ponto tão importante antes que a gente o abordasse. Uma coisa muito triste que vejo em Santa Catarina é a falta de frequência das pessoas entre si nas diversas áreas criativas. Vê-se muito pouca frequência de artistas plásticos em concertos ou em lançamentos de livros, de músicos em exposições de artes plásticas, de poetas em exposições ou concertos etc. E vou dizer mais uma coisa: enquanto não acontecer entre nós essa frequência, jamais vamos ter um grande movimento de cultura barriga-verde. A arte se faz com circulação de idéias e é muito estúpido acreditar que só quem faz o poema é que está sabendo da beleza das coisas, que só quem faz música está certo. A cultura se faz de trocas. Quando vejo uma exposição de arte, vejo a beleza através da imagem da plasticidade. E essa imagem da plasticidade, como a imagem sonora do concerto, me induz a imagens que vou dizer com minha matéria-prima que é a palavra. Eu me intercambio. É o que temos que fazer aqui em Santa Catarina para termos um movimento real como existiu na Bahia ou existiu, em 22, em São Paulo. Eu nunca vi um grande relacionamento a não ser depois que a Galeria Açu-Açu começou a lançar livros junto com exposições, com pequenos concertos.

FCC – *Um compartilhamento, uma relação de troca...*

LB – Perfeitamente. A falta dessa relação é a mais triste das alienações, das limitações, pois o artista em toda a sua esfera acredita que tem a dimensão do mundo. Mas a dimensão do mundo é viver a dimensão do mundo, não é caminhar em linha reta, é descobrir que os caminhos estreitos e menos à vista podem esconder a fonte mais limpa ou a flor mais bonita.

FCC – *Isso está um pouco ligado à religião também?*

LB – Acho que somos seres religiosos. Nós só não somos religiosos se não nos ligarmos ao mundo e a nós mesmos. Porque a religião é isso, é religar-se (religare) ao mundo. Ser religioso é estar ligado em contato com o visível e o invisível do mundo. Olha, acho que a grande religião seria exatamente essa de apenas nos religarmos entre nós. Não precisaríamos de nenhuma religião para nos ligarmos entre nós. A religião seria nós nos ligarmos. Isso nos daria uma dimensão de cada um. E, se tivéssemos uma dimensão de cada um, seríamos muito mais ricos e, se fôssemos mais ricos, seríamos menos preconceituosos e, ser menos preconceituosos, mais amorosos.

FCC – *Ótimo. Gostaríamos agora que falasses um pouquinho da poesia brasileira. A quais poetas te achas mais ligado?*

LB – Para mim, o maior poeta brasileiro, sem nenhuma dúvida, foi Jorge de Lima. A Invenção de Orfeu é um monumento, um clássico. Claro que existem outros grandes nomes, como Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo. Na geração mais recente, Adélia Prado, ao menos em alguns poemas, em outros acho que ela passa pelo que se poderia chamar de uma panfletagem do coração, acho que se perde em muitos momentos. Affonso Romano de Sant'Anna é um bom poeta, Felipe Moisés, Roberto Piva. Há uma geração de poetas realmente fascinantes, que não têm nada a ver com tudo aquilo que se pretende considerar poesia brasileira, como chamar certos cantores de grandes poetas, uma coisa que eu acho de uma ignorância, de uma frescura universitária a toda prova. Não se pode confundir uma letra de música que pode ter muita poesia, com o poema, que é um objeto independente e tem uma outra proposta.

FCC – *E os poetas alternativos?*

LB – Em geral é panfletagem, em geral é aos montes, igual ao que se fazia nos anos 60, essa coisa toda do muro que as pessoas, de repente, acham que é uma grande poesia. A sede de novidade e de superficialidade é grande, mas nem tudo que é novo é bom, é uma estupidez achar isso. Tudo aquilo que se pensa que é novo, na verdade não é novo. A desinformação é tão grande que, se as pessoas lessem a Bíblia, não no sentido religioso, mas no sentido de compreensão do mundo, sabem que está tudo lá, o fenômeno do homem. No fundo, o poema é fenômeno do homem. Escrever é fenômeno do homem, pintar é fenômeno do homem, viver é fenômeno do homem. Cada um tem sua maneira de dizer esse fenômeno, cada um escreve,

cada um pinta o seu destino, lembrando que existe um destino amplo, universal a que todos nós pertencemos e que se chama beleza e dignidade. Somos responsáveis por isso, eu acho.

FCC – *Bell, e o próximo livro?*

LB – Todo livro que publiquei acho que é um livro maduro. Por isso fico relutando em editar o Anima Mundi e as pessoas vivem me cobrando: "Poxa, você desde 85 que não lança um livro!"

FCC – *Há quanto tempo estás trabalhando nesse livro?*

LB – Há quatro anos.

FCC – *E esse processo de trabalhar um livro como é que é? Diário?*

LB – É diário. Estou escrevendo o livro dentro de mim, é claro, diariamente. Mas escrever, acrescentar, mudar as palavras, esse é um processo mecânico, um processo muito difícil para mim, sabe? Para mim é muito mais fácil colocar as coisas no papel do que eliminá-las, porque tenho paixão pelas coisas que faço, acho que em todo sentido. Você não pode perder o timbre, não pode perder o ritmo, mas tem que deixar o essencial, todo grande poema deve ser como um soneto, apesar de não ser um soneto – qualquer palavra que você tira de um soneto, ele desaba, cai.

FCC – *Não há nenhum perigo numa tão grande preocupação com a palavra exata?*

LB – Não, eu acho que isso é que falta no Brasil, essa preocupação. Eu não quero escrever para hoje, quero escrever para sempre. É uma proposta minha, por isso eu digo que ela é tão cruel. Porque, de repente, ela é cruel para mim, ela não é o que eu quero, ela me obriga a posturas pra mim mesmo que podem ser muito duras comigo mesmo, mas eu acho que é por aí, eu quero ser lembrado, eu acredito nisso, acredito na durabilidade. Eu posso até não durar, mas vou fazer tudo para que minha obra tenha condições de sobreviver.

FCC – *É, portanto, uma preocupação fundamental...*

LB – No meu caso é, pois tudo o que fiz até aqui é fundamental. Os caminhos são múltiplos, mas não fosse assim, tudo o que realizei em muito pouco tempo se tornaria a perfeita inutilidade. Circunstâncias apenas, de que já falei, mostraram meu lado estúpido, em termos

de poema. Eu acho que ele tinha uma função social e histórica naquele momento, mas acho que a função social dele é o resgate da dignidade e da beleza, através do próprio resgate dele também, porque se o poema não pode se resgatar vai resgatar as pessoas? Como é que vai resgatar o sentimento dos outros? E que falta de respeito é essa de você entregar pro cara um poema que é uma bosta dizendo que é um poema? Não, eu tenho de entregar aos outros o que eu sei que é o melhor de mim, não o pior nem o mais ou menos. Mas eu tenho que ter convicção de que estou entregando para os outros um referencial máximo do melhor que posso fazer

.FCC – Falaste da disponibilidade do criador para receber, esperar. Às vezes as coisas vêm e a gente não está preparado – elas voltam?

LB – Voltam e somem, e nunca mais aparecem, e isso é que é o diabo. À noite, quantas vezes me levanto! Mas isso é tão natural, no fundo é tão natural.

FCC – A noite é uma grande companheira...

LB – À noite não se tem interferências, tudo dorme. O mundo está disponível. Então, o que é que acontece? Um mundo de energia está por aí. Encontrando um canal se chega lá. É lindo isso.

Fonte de Pesquisa: Casa do Poeta - Texto transcrito da publicação da Fundação Catarinense de Cultura. (Lindolf Bell: estudo bibliográfico, antologia/coordenação Silveira de Souza e Flávio José Cardozo. Florianópolis: FCC, 1990. 24p. (Escritores catarinenses: "Hoje", n.2)