



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Rafael Tomelin

Na origem, Lindolf Bell

Florianópolis,
2022

Rafael Tomelin

Na origem, Lindolf Bell

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Susana Célia Leandro Scramim

Florianópolis,
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Tomelin, Rafael

Na origem, Lindolf Bell / Rafael Tomelin ; orientadora,
Susana Célia Leandro Scramim, 2022.

223 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Literatura, Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Lindolf Bell. 3. O Código das Águas.
4. Origem. 5. Filologia. I. Célia Leandro Scramim, Susana.
II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós
Graduação em Literatura. III. Título.

Rafael Tomelin

Na origem, Lindolf Bell

O presente trabalho em nível de mestrado foi avaliado e aprovado por banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Dr.(a) Ana Carolina Cernicchiaro

Universidade do Sul de Santa Catarina (UNISUL)

Prof. Dr André Fiorussi

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de mestre em Literatura.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.(a) Dr.(a) Susana Célia Leandro Scramim

Orientadora

Florianópolis, 2022

AGRADECIMENTOS

A todos aqueles para quem a origem é questão.

Ao CNPq — Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pelo financiamento da pesquisa.

O mundo é movimento; tudo nele muda continuamente; a terra, as montanhas do Cáucaso, as pirâmides do Egito, tudo participa do movimento geral e do seu próprio; e a imobilidade mesma não passa de um movimento menos acentuado.

(MONTAIGNE, 2016, p. 760)

RESUMO

Resumo: Esta dissertação é uma leitura do livro *O código das águas* (1984) de Lindolf Bell (1938-1998). A pergunta que norteia este texto é: o que é isto, a palavra “origem”? Para respondê-la, dispõe-se de epistemologia e metodologia provenientes das *Ninety-Five Theses on Philology* (“Noventa e cinco teses sobre a filologia”) de Werner Hamacher (2015). O caráter ontológico (do questionar sobre o *ser* do objeto em análise) permanece em segundo plano. Confere-se maior atenção ao percurso que a palavra “origem” faz ao longo da obra de Lindolf Bell, do que à sua tentativa de construção conceitual. No primeiro livro de Lindolf Bell, *Os póstumos e as profecias* (1962), a palavra “origem” não ocorre, vislumbrando-se apenas sua aparição por sinonímia nas palavras “herança”, “legado” e na ação de nascer. Por isso, mapeia-se a palavra “origem”, seus sinônimos e aproximações semânticas, de maneira geral, desde o primeiro livro até *O código das águas* (1984), demonstrando as tensões e oscilações históricas, intelectuais, semânticas e semióticas no que é pertinente a Lindolf Bell. Em seguida, discuto as possibilidades da palavra “origem”, e tudo que ela engendra, ser como que a fundamentação do seu fazer poético, em comparação com o que inicialmente se compreendeu, pela crítica, como sendo alicerçado na voz e na performance/mitificação de si. Consequentemente, evidencia-se como no livro se pode ler o estilização e a renegação de uma concepção de *sujeito* indivisível. Compreendido, então, como marcas consumidas pelo tempo, e como afirmação de um ausente que não se torna completamente presente mesmo quando empiricamente verificado. Conclui-se que a concepção da palavra “origem” em *O código das águas* foi uma tentativa de se tomar a origem como questão, assim como ter a questão basilar como sendo a de um entendimento da palavra origem. Desafiou-se as acepções sincrônicas de “proveniência”, “herança” e “legado”, subvertendo-as como construtos que dizem respeito não apenas à filiação genealógica e ao pertencimento à nação (nas dimensões teológico-políticas), mas à livre invenção do sujeito.

Palavras-chave: Lindolf Bell; O código das águas; Origem; Filologia.

ABSTRACT

Abstract: This dissertation is a reading of the book *O código das águas* (1984) written by Lindolf Bell (1938-1998). The question that guides my text is: what is this, the word “origin”? To answer it, I line up with an epistemology and method provided by Werner Hamacher’s *Ninety-Five Theses on Philology* (2015). The ontological character of questioning the being of the object under analysis remains auxiliary throughout my text. More attention is given to the trajectory that the word “origin” takes everywhere Lindolf Bell’s work, than to the attempt at the culmination of a conceptual construction in his oeuvre. In Lindolf Bell’s first book, *Os Póstumos e as Profecias* (1962), the word “origin” does not occur. In fact it only appears by synonymy in the words “inheritance”, “legacy” and in the action of being born. Therefore, the word “origin”, its synonyms and semantic approximations are mapped, in general, from the first book to *O código das águas* (1984). I demonstrate the historical, intellectual, semantic and semiotic tensions and oscillations in what is pertinent to Lindolf Bell. Then, I discuss the possibilities of the word “origin”, and everything it engenders, to be, as it were, the foundation of his poetic work in comparison with what was initially understood by the critics as being grounded in the voice and in the performance/mythification of himself. Consequently, it becomes evident how in the book one can read the shattering and the renegation of a conception of an indivisible subject. Understood, then, as marks consumed by time and as an affirmation of an absentee that does not become fully present even when empirically verified. I conclude that the conception of the word “origin” in *O código das águas* was an attempt to take “origin” as a fundamental question, as well as having the essential question as an understanding of the word “origin”. The synchronic meanings of “provenance”, “inheritance”, and “legacy” were challenged by Lindolf Bell while subverting them as constructs that relate not only to the genealogical affiliation and belonging to the nation (in theological-political dimensions), but also as an attempt to a free invention of the subject (or the “self”).

Keywords: Lindolf Bell; *O código das águas*; Origin; Philology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Objeto-poema "Entrelaçar - Estrelaçar"	44
Figura 2 – Poema escrito em espiral.....	51
Figura 3 – Galeria Açú-Açú, um dia após a grande enchente. Blumenau - 1983	59

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

LB	—	Lindolf Bell
<i>OCDA</i>	—	<i>O código das águas</i>
CdM	—	Arquivo Centro de Memória da Casa do Poeta Lindolf Bell
ABJr	—	Adolfo Boos Júnior

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
1.1	LINDOLF BELL, CRONOLOGIAS.....	14
1.1.1	Lindolf Bell biografado	14
1.1.2	O começo desta pesquisa e sua justificativa	16
1.1.3	Estudo precedente de <i>OCDA</i>	18
1.2	A INTERPRETAÇÃO	19
1.2.1	A interpretação que tenciono	19
1.2.2	Da historicidade que pertence a este texto	20
1.2.3	Legenda	21
1.3	EPISTEMOLOGIA E METODOLOGIA FILOLÓGICA.....	21
1.3.1	Onde vai a filologia	22
1.3.2	O que faz um filólogo?	23
1.3.3	O afeto anti-filológico	24
1.3.4	Metodologia: o corte, da raiz *tem- à figura da <i>tmesis</i>	26
1.3.5	Origem = história?	29
1.3.6	Noção pré-conceitual das línguas humanas	33
1.3.7	Lidar com conceitos	34
1.4	PREMISSA INICIAL.....	35
2	MOVIMENTO DE “ORIGEM”	36
2.1	O CORAÇÃO FLUVIAL.....	41
2.1.1	A sintaxe (lúdica) de carpintaria ou caleidoscopia	45
2.1.2	“começo inverso de seu começo”	52
2.2	AS “ÁGUAS HERACLITIANAS”	55
2.3	AS ENCHENTES DE 1983.....	58
2.3.1	“Enchente 1983” e o “mergulho nas origens”	61
2.3.2	Memória	64
2.3.3	A dobra indobrável	66
2.3.4	O anacronismo do texto	68
2.4	ARCAICA PALAVRA DO PRESENTE	70
2.4.1	<i>pro-</i>, <i>-cur-</i>	71
2.4.2	A primeira filologia: o poema interfere no método	75

2.4.3	A forma da origem	77
2.5	CENA PRIMÁRIA.....	81
2.5.1	Origem, ausência de raízes	84
2.5.2	Pretextos, porvir	86
2.5.3	A metáfora, ou metonímia, do coração.....	87
3	“VOZ” E “MÁQUINA”, ALICERCES DO POÉTICO?.....	92
3.1	LIMITES DA VOZ: A VOZ NA CATEQUESE POÉTICA	95
3.2	OS SONETOS DE LB	104
3.3	PENSAMENTO DA VOZ	106
3.3.2	Deixar, repartir, inconcluir, acabar (sem esquecer) o legado	110
3.3.3	A possibilidade do “cantogrito”	111
3.4	“MÁQUINA PERFORMÁTICA”	113
3.4.1	A “performance” de LB na Catequese Poética.....	114
3.4.2	Livrar-se (de ser capturado).....	115
3.5	MÁQUINA MITOLÓGICA	117
3.5.1	“E sou nenhum”.....	118
3.5.2	O próprio epitáfio e a escritura da <i>circum-stantia</i>	119
3.5.3	“trabalho [...] trabalho [...] trabalho [...]”	122
4	MARCAS DE SUJEITO.....	130
4.1	AQUI ESTOU, A NASCER.....	132
4.1.1	Nascimento, limite e geografia	133
4.1.2	O que é isto, o minifúndio?	137
4.2	A EXPRESSÃO DA SUPERFÍCIE.....	143
4.2.1	Labirinto e raiz	144
4.2.2	O segundo espelho	146
4.3	SOTERRAMENTO E RETORNO.....	148
4.3.1	O ribeirão como superfície alegórica.....	150
4.3.2	<i>Infamiliaridade</i> : o que retorna.....	154
4.3.3	A nomeação	157
4.4	ANDARILHO RUMO AO <i>SER</i>	159
4.4.1	A ilha do <i>ser</i> , da ilha do <i>ser</i> , da ilha ao <i>Ser</i>	160
4.4.2	“Caminhar” na terra do poema, nem mesmo ali permanecer	163
4.5	POSSE DA TERRA	165
4.5.1	Calar a boca de vaidades, contar a história	167

4.5.2	A terra (des)possuída	169
4.5.3	Há obnubilação no Vale?	171
5	CONCLUSÃO	176
	REFERÊNCIAS	184
	ANEXO A – Índice de textos citados que constam no arquivo CdM.....	194
	ANEXO B – Carta a Osmar Pisani de Timbó a 21 de agosto de 1960	195
	ANEXO C – Carta a Alcione de Timbó a 25 de agosto de 1960.....	196
	ANEXO D – Carta a Osmar Pisani de Timbó a 2 de setembro de 1960	197
	ANEXO E – Carta a Sigmund de Timbó a 5 de setembro de 1960	199
	ANEXO F – Carta a osmar Pisani de Timbó a 27 de setembro de 1960.....	201
	ANEXO G – Carta a Osmar Pisani de Timbó a 10 de janeiro de 1961.....	202
	ANEXO H – Carta a Hugo Kovadloff de Blumenau a 29 de fevereiro de 1980	203
	ANEXO I – Entrevista com Dennis Radünz.....	204

1 INTRODUÇÃO

Nesta dissertação proponho uma leitura do livro que, excetuando-se as plaquetes e reedições, foi o último de poemas inéditos de Lindolf Bell (doravante abreviado LB) publicado em vida: *O Código das Águas* (doravante abreviado *OCDA*).

Publicado em 1984 pela Editora Global, e hoje na quinta edição pela mesma editora, o livro dividiu o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) do mesmo ano com o livro *Narciso* de Marcus Morais Accioly.

1.1 LINDOLF BELL, CRONOLOGIAS

Em linhas altamente gerais, e a título de apresentação: LB nasceu a dois de novembro de 1938 em Timbó, estado de Santa Catarina, e faleceu a 10 de dezembro de 1998 em Blumenau, Santa Catarina.

Deixou 16 publicações editadas, contos em antologias e um livro inédito (e por hora perdido) o *Anima mundi*.¹

Esteve à frente do movimento da Catequese Poética entre os anos de 1964 e 1968 em São Paulo e criou, em 1970 junto de Elke Hering, Péricles Prade e Arminda Prade, a Galeria Açu-Açu, primeira galeria de arte do Estado de Santa Catarina, na cidade de Blumenau.

Além do mais exerceu, dentre outras, as atividades de crítico de arte, professor de história da arte e agitador cultural.

1.1.1 Lindolf Bell biografado

Na biografia de LB, lançada por Helen Francine em 2005, seu percurso pessoal e artístico é apresentado da seguinte maneira:

Num município rural, na Região Sul do Brasil, em Santa Catarina, nasceu um menino que tinha enormes chances de seguir a profissão do pai Theodoro, lavrador. Contudo, herda da mãe Amália o dom de dizer poemas. Seu irmão mais velho, chamado Orlando, segue pelas estradas do país como caminhoneiro. Ainda na infância, Lindolf Bell brincava de bolinhas de gude, nadava no rio, perto de casa, e conquistou um grande amigo: Péricles Prade. Na adolescência, deixou a pequena e afável Timbó para estudar em Blumenau [...].

¹ Segundo a listagem de JARDIM ([n.p.], 2014): *Os Póstumos e as Profecias* (1962); *Os Ciclos* (1964); *Convocação* (1965); *Curta Primavera (Narrativa lírica)* (1966); *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); *Setenário* (1985); *Texto e Imagem* (1987); *Iconographia* (1993); *Pré-textos para um fio de esperança* (1994); *Réquiem* (1994).

Depois, o rapaz de Timbó foi servir o Exército no Rio de Janeiro [...]. Conversou com o escritor exilado Salim Miguel e declamou entre a tropa do Exército.

Em Florianópolis, foi apresentado por Prade a outro jovem poeta, Osmar Pisani. A próxima aventura de Lindolf Bell foi em São Paulo, no começo da década de 1960. [...]

Além dos laços afetivos, 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, cujo principal objetivo era levar a poesia por meio do próprio autor para o povo. Movimento que foi capaz de transformar praças, viadutos, escolas e calçadas em palco para a arte. Levou a cultura aos que estão à margem da “elite”.

[...]

Embora tenha conhecido Elke Hering em Blumenau, foi na capital paulista, em 1969, que eles se casaram. Em 1970, voltaram para Santa Catarina e fundaram com o casal Prade a Açú-Açú, primeira galeria de artes do Estado.

[...]

Na década de 1990, o casal Wandér Weege e Laurita embarcou na idéia do Corpoema e, por intermédio da Indústria Malwee de Jaraguá do Sul, espalhou a poesia de Bell estampada em camisetas para todo o país. (FRANCINE, 2005, p. 53-55)

Foi com o trabalho recente de Daiana Schwartz que seus textos como crítico de arte² vieram à tona com o livro *Lindolf Bell: crítica de arte em Santa Catarina* (2020). De 1972 até 1995 (aproximadamente), LB foi colaborador do Jornal de Santa Catarina, escrevendo em uma coluna textos em que apresentou artistas locais e exposições de arte, entrevistou, traduziu, publicou textos de outros escritores sobre arte, noticiou a agenda cultural e discutiu questões sobre arte em pequenos ensaios. Na introdução ao livro, Daiana Schwartz introduz LB da seguinte forma:

No dia 16 de janeiro de 1970, Lindolf Bell, em seu texto, afirmava: “A Galeria Açú-Açú nasceu porque acreditamos em nossa gente (artistas e consumidores de arte). Esta frase assinala a estreia na esfera pública do *marchand*, o crítico de arte, o curador e o agitador cultural. Somados a ele, Elke Hering, Armind e Péricles Prade inauguraram a primeira galeria de arte de Santa Catarina, no centro da cidade de Blumenau.

Mesmo que tenha se dedicado durante 28 anos a Galeria Açú-Açú, e que esta atividade o implicava em diversas funções — organizar exposições e leilões, orientar e promover artistas, exercer a atividade de marchand, escrever em jornais, dar entrevistas e levantar o debate sobre o papel das instituições públicas com as artes — a memória que celebra seu nome relega seu vínculo com as artes visuais um papel coadjuvante.

Sua trajetória como poeta inicia com seu deslocamento, de Timbó (SC) sua cidade natal, se efetivando principalmente quando vai para São Paulo em 1962. No período, Bell foi atuante por alguns anos no meio literário paulista, promoveu uma exposição de poemas murais, a catequese poética e cursou dramaturgia na Escola de Artes Dramáticas em 1967. E em 1968, participou durante oito meses do *International Writting Programm* em Iowa nos Estados Unidos. Seu primeiro livro lançado em 1962, *Os póstumos e as profecias* e os últimos em 1994 *Pré-textos para um fio de esperança e Requiem*. Ao todo, publicou 16 obras, grande parte delas no início de sua atividade literária durante a década de 1960. As narrativas biográficas produzidas sobre ele são constituídas, preponderantemente, pela sua atuação como poeta. No início da década de 1960, escreveu para jornais e revistas catarinenses. (SCHVARTZ, 2020, p. 11-12).

² Em questão de quantidade, muitíssimo mais numerosos e volumosos do que seus poemas publicados.

Os trabalhos que Daiana Schwartz cita como “biográficos” são: o Centro de Memória Lindolf Bell no museu Casa do Poeta, na cidade de Timbó, os trabalhos acadêmicos de Maria Tonczak, a dissertação de mestrado de Rosana Piccininn e a biografia escrita por Helen Francine.

Vê-se que o tratamento biográfico que LB recebeu permaneceu o mesmo no intervalo de 15 anos, não sendo esses trabalhos especialmente relevantes para esclarecer problemáticas delineadas, ou problematizar os esclarecimentos, da sua poesia. Sua importância capital está em manter tanto o nome de LB, assim como seus textos, em circulação. Como se lerá, este trabalho não poderia se encaixar dentro do que Daiana Schwartz denominou por “biográfico”, uma vez que não tem por finalidade esclarecer determinado evento ou aspecto da vida (*biográfica*) de LB, e nem mesmo a leitura de seus poemas.

Ao invés disso, considero seu pensamento, apresentado na e pela escrita, como prisma decisivo. Sua escrita me é entendida como meio de acesso à problemática que encaminhei ao status de objeto de análise e pergunta geral a qual este texto responde.

1.1.2 O começo desta pesquisa e sua justificativa

Minha pesquisa sobre LB começou no primeiro semestre de 2016, ao me interessar por, dentre tantos, o seu nome.

Fiz duas visitas à sua casa, que é hoje museu e arquivo públicos. A primeira em 2016 e a segunda em 2019. Ao todo, conduzi duas pesquisas sobre LB, a mais antiga sobre a materialidade dos “Corpoemas”,³ e a da qual resulta esta dissertação. Minha intenção, na primeira visita que fiz ao Museu/Arquivo, era reunir a marginália de todos os seus livros, tarefa que, para a minha decepção e da minha orientadora, não pôde ser concluída por inviabilidade prática. Assim, optei por reunir minhas anotações feitas durante a pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC) e escrever um ensaio analisando o texto de lançamento dos “Corpoemas”. O texto foi submetido como TCC do curso de Letras — Português da UFSC, opção Bacharelado, em 2018.⁴

A justificativa para esta pesquisa, e para o financiamento fornecido pelo CNPq durante os dois anos de pesquisa, do qual dispus para conduzi-la, deu-se principalmente pela atenção ao fato de que o arquivo poético de LB foi, até hoje, pouco pesquisado. Fora a dissertação de mestrado de Rosana Piccininn, de 2009, o outro estudo monográfico sobre LB é de Maria

³ Encontra-se o texto de lançamento dos “Corpoemas” em *Incorporação* (BELL, 1974, [p. 222]).

⁴ O texto pode ser lido em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/196596>.

Joanna Tonczak, *Lindolf Bell e a Catequese Poética* (1978). Esses dados tornam claro que o arquivo poético de LB carece de mais investigações. Em consequência disso, exporei como sua obra ainda produz efeitos de sentido numa leitura do presente, em amplos aspectos. Seja com contribuições (parciais) à teoria política concernente aos limiares entre o indígena e o imigrante no Vale do Itajaí em Santa Catarina, na proposta da reinvenção da filologia ou no tocante às aporias da escrita em relação à voz e à performance que o escritor fez/faz de si. Deve-se notar que esses efeitos de sentido não são a finalidade desta pesquisa, uma vez que são secundários à preocupação com o estabelecimento do campo pré-conceitual da palavra “origem”.

Por isso a hipótese aqui perseguida é a de uma “emergência”, nos sentidos de uma “exigência imediata” e também de uma obra que “irrompe”⁵ *em e através de OCDA*.

Dou atenção ao poema que Daiana Schwartz coloca como epígrafe para a reunião dos textos de LB sobre arte:

Fixar o espaço, fixar o tempo.
Retirar do mundo vivo
o material perecível,
transformando-o em arquivo,
mas arquivo vivo, arquivado.
(BELL in SCHVARTZ, 2020, [n.p.]

Pois trabalhar com o “arquivo” de LB — o “arquivo” propriamente, onde estão seus manuscritos, fotografias, diários, mas também todos os seus livros e publicações, que também são maneiras de se arquivar o “vivido” —, configura-se como forma de “vida”, ou forma do “vivo”, junto ao que foi “arquivado”, fazendo, da mesma forma, *viver* (ou *vi(r)-e-ver*) o que foi abandonado para ser esquecido ou relegado à in-atualidade. Assim, o bio-gráfico não é focalizado como objetivo de clarificação, e sim como um dos segmentos do “material perecível” (terceiro verso do poema) que se *trans-forma* (quarto verso) em algo que se *arquiva*. O espaço, tempo, vivo, vivido, são coisas que o poema, a palavra e a letra aglutinam.

Fora a justificativa inicialmente oferecida, a pesquisa me mostrou uma segunda, talvez ainda mais complexa no seu teor propriamente histórico-historicizante da poesia de LB. Consoante ao que se lerá no último capítulo, a poesia de LB se situa histórica e geograficamente entre autores como Marcos Konder Reis, Érico Max Müller, Dennis Radünz e Marcelo Labes. No entanto, mesmo que se possa conferir posição medial entre esses autores numa linha sucessória, sua poesia continua sem ser superada dialeticamente por causa da, e

⁵ Aquilo que “emerge” e desponta por sobre uma determinada superfície mais ou menos homogênea, e aquilo que é “emergencial” enquanto contingência histórica.

pela, problemática que analiso neste trabalho. Assim, as justificativas para esse trabalho acabam por ser duas:

1. a falta de estudos aprofundados sobre a poesia de LB;
2. a posição inquietante da sua poesia quando compreendida como pertencente à linha sucessória de autores que o precedem e sucedem.

1.1.3 Estudo precedente de *OCDA*

Este não é o primeiro trabalho acadêmico dedicado especificamente a *OCDA*. Novamente, deve-se crédito à Rosana Salette Piccininn e sua dissertação de mestrado intitulada *Imagens poéticas do tempo e memória em Lindolf Bell*. Diferentemente de sua abordagem, embasada principalmente na fenomenologia em interface com a teoria crítica, eu introduzo um novo modo de desenevoar a problemática do “tempo” e da “memória” em LB.

Não tendo-os como objeto principal, mas tangencial e unificado (“tempo” é “memória” e “memória” é “tempo”, “espaço” é “tempo” etc.) a algo que os engloba conceitualmente. Ao buscar dar nitidez à coesão com que emergem, por causa do procedimento de conceitualização que ronda a palavra “origem”, diferentes tempos, vestígios, traços e arquivos em *OCDA*, utilizo-me principalmente de uma perspectiva filológica em diálogo com as outras disciplinas cuja preocupação central é com as línguas humanas, tal como a linguística, a filosofia e a psicanálise. Todas consideradas aqui como integrantes de uma prática filológica. Seguirei dentro desse limite porque nele é possível me livrar da filologia detentora da “Verdade” una, absoluta e abstrata (ou abstratizante quando encaminha a coisa analisada ao conceito que a faz cessar no seu vir a ser histórico para ser submetida à conceitualização que a enquadra numa forma estanque), portadora de uma aparência imitadora dos rigorismos científicos (positivistas, sobretudo), para me encaminhar para outra filologia, portadora do porvir; abandonar a noção comunicacional (sobretudo de um emissor e um receptor) e seguir com atenção aos *restos* e às possibilidades que foram abandonadas e/ou às que provavelmente nunca foram cogitadas.

Também não se trata de aplicar a psicanálise, a gramática, a teoria ou a filosofia no poema, mas talvez o contrário. Como se o poema exemplarmente coubesse e fosse feito a dar exemplos dessas práticas de análise textual. Considero que o poema, instituição tão antiga, e aparentemente inabalável, quando se pensa e mede o que faz com as línguas humanas, e que não cessa de se institucionalizar ao mesmo tempo em que refuta e fratura a legitimação cristalizadora, faz/participa da filosofia, teoria, leitura, documento (etc), ao mesmo tempo em

que resiste a qualquer categorização ou mecanismo de captura que se pretende total, ou exegeticamente totalizador em sua interpretação.

Sendo assim, faço dos poemas de LB um lugar de partida para pensar a imensidão que circunda o ato poético, isso que se faz na e pela língua e que, por fim, será entendido como a própria língua colocada à frente de si mesma pela coisa que *é e faz*.

1.2 A INTERPRETAÇÃO

1.2.1 A interpretação que tenciono

A escrita desta dissertação pretende ser pessoal e desguarnecida. Pessoal porque não me isento de me apresentar como o leitor que procura encontrar as interrogações e a questão dominante na poesia de LB a partir da seleção de poemas e textos dentro de sua bibliografia; desguarnecida, porque é aberta. Pretendo que cada leitor encontre na obra de LB um espaço para criar outras leituras.

A interpretação que tenciono investe atenção a um objetivo, o da elaboração da acepção da palavra “origem” como uma preocupação central na escrita e, portanto, no pensamento e nas atividades que LB desempenhou em vida e no que, mesmo pós-morte, seus poemas continuam re-fazendo e re-atuando.

Penso que, ao se investigar o percurso, suas ressonâncias e tensões semióticas e semânticas, que a palavra “origem” faz pelos seus livros publicados, e também pelos poemas inéditos contidos no arquivo Centro de Memória (doravante abreviado CdM), apresenta-se uma problemática que se encontra ao longo de todo o caminho de LB.

Esses desdobramentos, inclusive, dizem respeito ao que se caracteriza como o “biográfico” do escritor: sua atuação como declamador, como galerista, dentre outros. Por isso eu mostro, nesta dissertação, como em *OCDA*, a criação de “origem” como conceito — e, ao mesmo tempo, como palavra que nega e afirma sua positivação como conceito, ou ausência de conceito, — não é injustificada ou arbitrária, pois efetivamente manifesta ao mesmo tempo um paradoxo, a irrealização do que esse conceito/não conceito indica, e uma pedra de toque.

A palavra “origem”, e tudo o que ao redor dela orbita na tensão entre semântico e semiótico, é tanto fixo como fluido, pois se encontra na palavra que está a todo momento querendo ir adiante de si;

incapturável e desenfreado, pois a palavra se refere tanto ao que nela se entende por mais arcaico, como ao que está no seu devir;

assim como reprimido e delicado, pois há sempre um sujeito-autor que se inscreve enquanto *resto*, isto é, o próprio lugar em que o texto, ou essa coisa (lat. *res*) *res*-ide ou *res*-iste.

1.2.2 Da historicidade que pertence a este texto

Foi por meio deste livro que LB mostrou-nos com maior nitidez uma face que se pode caracterizar de muitas maneiras: arcaica; expressionista; barroca; inatual; contemporânea; profunda; superficial. Todas essas palavras delineiam uma feição que se verifica no nosso tempo — “nosso tempo” aqui quer dizer o momento em que escrevi esta dissertação e desenvolvi a pesquisa, entre os anos de 2019 e 2021.

Este “tempo” é marcado por um desconforto que percorre não só minhas preocupações como pesquisador e acadêmico, mas também como materialidade com documentação e subjetividade no mundo biossocial. Deste desconforto, sua primeira aparição inquietante foi em 2015, quando refugiados da Albania tiveram vistos de imigração para a Islândia negados. A situação foi respondida por uma composição musical de Hildur Guðnadóttir e vídeo de Ingibjörg Birgisdóttir intitulados “Fólk fær andlit / People get faces” (“Pessoas ganham faces”, em tradução não oficial). O “ganhar face” tornou-se crescentemente, desde então, grande pedra de toque de movimentos sociais e dos discursos políticos tanto das posições alinhadas à esquerda como à direita.

A segunda aparição deu-se com as notícias sempre insólitas da propagação da ideologia Nazi-fascista no Vale do Itajaí no estado de Santa Catarina (região em que LB nasceu e faleceu), como a da suástica encontrada no fundo de uma piscina em 2014 e a de cartazes colados com os dizeres “Negro, comunista, antifa, macumbeiro. Estamos de olho em você.” na frente da casa do advogado Marco Antônio André, em 2017.

A penúltima, ainda mais recente, e para mim mais impactante, é a do assassinato do professor Marcondes Namblá, indígena da nação Laklãnō (Xokleng), por espancamento no primeiro dia do ano de 2018.

A última, o assassinato de Marielle Franco no dia do meu aniversário, também em 2018. Entendo esses acontecimentos como demandas que devem ser atendidas também pela “crítica” enquanto texto que se escreve. O que quero dizer por “emergência” de um problema, o da “origem”, também deve ser lido à luz de todos esses acontecimentos, os anteriores e os

ainda por vir. Não quero dizer que tocarei nestes acontecimentos em específico, nem que os analisarei neste trabalho, mas que eles permanecem como um fundo de angústia e desejo de resposta a que decidi escutar.

1.2.3 Legenda

Os poemas e textos inéditos de LB citados neste trabalho estão praticamente todos no arquivo de acesso público do Centro de Memória do Museu Casa do Poeta Lindolf Bell, localizado em Timbó. Os direitos autorais de LB pertencem aos seus herdeiros e, fora o contexto estrito da pesquisa acadêmica, nenhum dos textos inéditos aqui citados podem ser reproduzidos em outras mídias ou comercializados.

Introduz-se o início de cada seção deste texto com um sumário dos argumentos e constatações vertebrais para tal segmento.

1.3 EPISTEMOLOGIA E METODOLOGIA FILOLÓGICA

Como já afirmei, a metodologia composta para a escrita deste trabalho é filológica. Por “filologia” se pode entender a prática de leitura e crítica textual muito vigente no Brasil até os anos de 1950 e 1960, e que depois perdeu espaço para outras práticas e correntes/filiações epistemológicas, tal como as provenientes do Estruturalismo e o Pós-Estruturalismo.⁶ No entanto, não me refiro e subscrevo à prática dessa filologia, que tem por nome, muitas vezes, a designação abrangente de Filologia Românica. Seu campo de estudo é o das línguas “românicas”, ou neolatinas, e é sustentada pelo estudo de fontes (principalmente documentos) históricas(os) em que se localizam determinados usos sincrônicos das línguas de modo a esboçar o seu desenvolvimento diacrônico.

No manual de *Iniciação à filologia e à linguística portuguesa*, de 1951, Gladstone Chaves de Melo a define como sendo, em sentido amplo

[...] o estudo *científico* de uma forma de língua atestada por documentos. Desde logo se deduz que onde não há documentos escritores não pode haver Filologia. Não terá sentido uma expressão como “Filologia Carajá”, por exemplo. Além disso, cumpre ressaltar que a Filologia é uma ciência aplicada, dado que o seu escopo, a sua finalidade *específica* é fixar, interpretar e comentar os textos. De modo que o conhecimento científico da língua funciona como meio, como instrumento para que a ciência atinja seu fim próprio.

⁶ Veja-se, por exemplo, o texto de Jefferson Mello (2020) sobre a acolhida das teorias estruturalistas no Brasil, nos anos 1970, por meio dos professores Silviano Santiago, Affonso Romano de Sant’Anna e Luiz Costa Lima, focalizando-se no último.

Eis por que a Filologia se vale também, freqüentemente, de ciências ou técnicas auxiliares e complementares, como a Arqueologia, a Paleografia, a Mitologia, a Numismática, a História, o Folclore, a Métrica etc. De posse de um manuscrito, o filólogo tem de saber de que época é a letra, deve interpretar e desfazer as abreviaturas, deve conhecer o estado da língua nos primeiros séculos, para, lendo o manuscrito, saber se se trata de um original, de uma cópia contemporânea ou de cópia posterior, se o copista foi fiel ou se inseriu modernismos no texto; deve conhecer a história, os usos e costumes, a cultura da época do manuscrito, para interpretar o texto, entender as alusões, as imagens etc., etc (MELO, 1981, p. 7. Grifos do autor).

Esta citação serve-me para delimitar alguns dos problemas hermenêuticos⁷ que a “filologia românica”, chamada por Gladstone Melo de “Filologia”, engendra, e que procuro clarificar neste trabalho quando tomo por prática de análise algo que também se chama “filologia”. São eles:

- 1) a possibilidade de uma hermenêutica filológica que não seja correspondente do positivismo científico a que Gladstone Melo inscreveu sua prática enquanto filólogo;
- 2) a possibilidade de uma “Filologia Carajá” — uma vez que qualquer comentário à língua, e não necessariamente aos documentos (escritos), é prática filológica;

da independência da prática filológica das disciplinas a que ora auxilia ou é ferramenta (como algumas das que Gladstone cita: Arqueologia, Paleografia, Mitologia etc.), mas que não seja tomada como abordagem ou instrumentalização autonomista em relação às outras práticas e disciplinas.

1.3.1 Onde vai a filologia

A definição da filologia como ciência positiva pode parecer algo ultrapassado na passagem temporal dos 70 anos que me separam de Gladstone Melo, mas, de fato, encontra-se este mesmo problema (que a Filologia, ou filologia românica, engendra) até mesmo num manual recente como o *Etimologia* de Mário Eduardo Viaro, quando se vê, nos limites dos estudos etimológicos, é que

⁷ Minha posição vai contra as exegeses pretensamente atemporais dos textos, sejam elas de caráter gramatical ou alegórico. Segundo a hipótese metodológica de Peter Szondi, compreende-se a hermenêutica literária como teoria material da interpretação. Isto é, a partir da falta, hoje, de uma hermenêutica literária como interpretação de textos literários que procura coadunar o conhecimento filológico, o entendimento de arte e as condições históricas que culminam numa prática analítica. Não se restringindo às teorias iluministas, anciãs ou medievais, tanto quanto às hermenêuticas do Humanismo e da Reforma Protestante, mas sem ignorar as partes constitutivas que essas, numa hermenêutica que é e não é possível ao mesmo tempo, nos apontam (SZONDI, 1995, p. 13). Dado o seu caráter duvidoso (se é ou não possível), procedo me aproximando do que seria a hermenêutica literária, sem assegurar plenamente seu caráter de existência, uma vez que, para existir, não pode resistir ao caráter temporal que nela é imprimido. Assim, a historicização deste texto não exige a atemporalidade, mas sim o seu momento fugaz na história dos textos e dos textos que buscam comentar outros.

O que se passa com as expressões idiomáticas ocorre, em grande medida, com todas as palavras que não têm uma origem facilmente detectável, ou seja, todas que, por terem estado muito tempo restritas à linguagem falada, não têm uma origem facilmente localizável na língua escrita. A existência de palavras sem étimo ou com etimologia confusa tem servido de argumento contra a existência de uma ciência etimológica. De fato, parte dessa crítica tem fundamento e atitude mais madura dos etimólogos seria não negá-la: realmente existem vocábulos com essas características. Perante isso, a Etimologia deve distinguir três tipos de situações concernentes aos dados necessários para o estabelecimento do étimo:

- existem e estão para ser descobertos;
- existiram, mas se perderam;
- nunca existiram. (VIARO, 2019, p. 305)

Quando a prática do filólogo se choca com o limite em que a possibilidade de verificação documental pode ou não esclarecer a “origem” do étimo de determinada palavra — e “origem” é uma palavra que aqui deve-se dar muita atenção —, abre-se o abismo hermenêutico em que a filologia é e não é possível ao mesmo tempo, pois atesta que só vai até o meio do caminho enquanto método de análise rigorosa de dados empíricos.

O trabalho filológico é o de uma possível im-possibilidade, ou de uma impossível possibilidade, todas as vezes em que é feito. Comentar os fatos da língua é uma tarefa a qual só se pode “ir”, ou “fazer”, até “meio do caminho”, por assim dizer, sem nunca chegar no “lá” onde o caminho desemboca. Não se chega à clarificação das línguas humanas, somente ao meio do caminho, onde o filólogo se surpreende com a escuridão na qual as línguas se adensam. Vai-se da palavra até a possibilidade de uma “origem” verificável ou não; do étimo improvável à negação da filologia; da filologia ao que ela não pode atestar; da atividade positiva ao limite em que a filologia se torna a negação (positiva) da filologia.

1.3.2 O que faz um filólogo?

Assim, dada a existência questionável de uma “filologia positiva”, gostaria de contrapô-la a outra, que aparece fugazmente no prefácio a *Aurora* de Friedrich Nietzsche:

[...] Não fui, em vão, filólogo, e ainda o sou talvez. Filólogo quer dizer mestre na leitura lenta, e que acaba por escrever lentamente.

[...]

Pois a filologia é essa arte venerável que antes de tudo exige uma coisa de seus admiradores: manter-se à parte, ir devagar, tornar-se silencioso, tornar-se lento; como uma arte de ourivesaria e uma perícia no conhecimento da “palavra”, uma arte que exige um trabalho delicado e que não realiza nada se não trabalhamos com lentidão.

[...]

Esta arte, a que me refiro, não termina facilmente nada, ensina a ler “bem”, quer dizer, a ler de trás para diante, a ler devagar, com profundidade, com pensamentos íntimos, com dúvidas e precauções, com dedos e olhos delicados... (NIETZSCHE, 2008, p. 14)

Desse modo, se a filologia nietzscheana (chamada por ele de arte venerável, arte de ourivesaria, perícia no conhecimento da “palavra”, arte que exige um trabalho delicado e que

não realiza nada se não trabalhamos com lentidão e, simplesmente, arte)⁸ exige do seu praticante a maestria na leitura lenta, o leitor desta dissertação deve compreender a pormenorização e focalização intensa que se faz especialmente à letra dos poemas de *OCDA* e em alguns textos selecionados do arquivo de LB. A leitura ralentada (“de trás para diante [...] com pensamentos íntimos, com dúvidas e precauções, com dedos e olhos delicados”), me é tomada não como início ou fim de uma práxis, mas como contínuo/*medium* em que a leitura se desenrola, encaminhando-se ao devir que não acabará (nem mesmo) na escrita deste texto, pois assim é a tal falta de velocidade que orienta a prática do filólogo. Este texto, assim como qualquer outro comentário à língua, nunca cessa de ser escrito num tempo todo seu e indiferente à velocidade acelerada com a qual os dias são devorados.

A reivindicação da filologia nietzscheana serve, neste momento, para indicar outro caminho. Além do positivismo dominante no campo da filologia, desde os bibliotecários de Alexandria até a permanência e dominância, hoje, da Filologia Românica no Brasil quando se pensa numa prática de leitura de textos com atenção à historicização das línguas humanas.

1.3.3 O afeto anti-filológico

No texto “For—Philology”, Werner Hamacher⁹ diagnostica um afeto anti-filológico nos dias de hoje:

Há um afeto anti-filológico. Mais e mais, entre as ciências humanas, a filologia é vista como mesquinha, limitada, elitista, e, em casos extremos, uma empreitada de especialistas que se atrevem a praticar como profissão algo que qualquer pessoa alfabetizada faz naturalmente. Esse afeto — hostilidade pela atenção concentrada à linguagem, palavras, pausas — transforma-se numa atitude defensiva, e frequentemente em desdém por um grande público. Esse afeto também é compartilhado por muitos filólogos, alimentado por energias próximas daquelas da filologia. Pois [For] a filologia, não importa o quanto entrincheirada na academia, não é uma disciplina. Não é somente, ou mesmo primeiramente, para [for] acadêmicos e pedagogos. Antes dos acadêmicos a reivindicarem, a filologia deve já ser praticada por qualquer um que fala. Qualquer um que pense ou atue pela fala, ou qualquer um que tente iluminar e, realmente, interpretar as ações, gestos e pausas. De si, e de outros. Quem quer que fale, quem quer que atue, no intuito de poder falar e atuar, faz filologia, mesmo que ela seja chamada por outro nome. Pois [For] na esfera da linguagem nada é autoevidente, e muito precisa de elucidação, comentário

⁸ Sobre a filologia nietzscheana de um ponto de vista exegético dos escritos de Friedrich Nietzsche, veja-se BABICH, 2009.

⁹ Werner Hamacher (1948-2017) foi um crítico e teórico nascido na Alemanha, cujos interesses de pesquisa foram a filosofia continental, filologia, literatura, hermenêutica, legislação, política e estética. Foi professor na Johns Hopkins University. Também lecionou na New York University, Freie Universität Berlin, École Normale Supérieure, no Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft da Universidade de Frankfurt, na European Graduate School e na Stanford University, onde dirigiu, na Stanford University Press, a série “Meridian: Crossing Aesthetics”.

e elaboração. A filologia sempre encontra algo a adicionar — ao particular, assim como ao universal. (HAMACHER, 2015, p. 109-110. Tradução minha)¹⁰

Falar sobre o que se quer dizer é percebido como ato banal. Werner Hamacher, que aqui me lembra da filologia nietzscheana, citada numa das suas teses sobre a filologia (HAMACHER, 2015, p. 67), arrisca a possibilidade de uma prática e entendimento das línguas humanas que adicione algo não só ao que se diz e se interpreta em particular, mas também ao universal. Seu ato é provavelmente ainda mais totalizador do que o da Filologia Românica, uma vez que trata cada componente das línguas humanas¹¹ como tendo um princípio, caráter ou aplicação.

Assim, ao assumir o diagnóstico de Werner Hamacher como norteador da minha prática de leitura neste texto, devo ir contra o tal afeto anti-filológico. Portanto, conferirei atenção concentrada à linguagem, palavras e pausas.

Para isso, deve-se perceber que, diferentemente da Filologia Românica, a filologia de Werner Hamacher não se impõe como ciência positiva que lança tipologias por sobre um determinado objeto ou *corpus* de análise. Seu final não é propriamente a catalogação, ou a imposição de uma forma na amorfia com a qual os fenômenos linguísticos acontecem e interagem entre si. Ao invés disso, é

[...] uma linguagem auxiliar à linguagem da literatura e, virtualmente, de todas as linguagens. A filologia acompanha a literatura, ouve-a — e portanto deve muitas vezes permanecer em silêncio — e amplifica as vozes da literatura repetindo, traduzindo e transformando a literatura passagem por passagem, fragmentariamente, e colocando acentos conforme passa. (HAMACHER, 2015, p. 139. Tradução minha).¹²

Portanto, a leitura dos textos não pode ser percebida como neutra ou imparcial. E sim como efe-tiva, afe-tiva e interven-tiva. Repete-se, traduz e transforma a literatura de acordo com

¹⁰ “There is an antiphilological affect. More and more among the human sciences, philology is seen as a petty, narrow, elitist, and in extreme cases hostile enterprise of specialists who presume to practice as a profession what any literate person does naturally. This affect—hostility toward concentrated attention to language, words, pauses—turns into defensiveness and often to disdain across a wide public, and the affect is also shared by many philologists, fueled as it is by energies closely related to those of philology. For philology, no matter how entrenched in the academy, is not a discipline. It is not only or even primarily for scholars and pedagogues. Even before academics can lay claim to it, philology must already be practiced by anyone who speaks, anyone who thinks or acts by speaking, and anyone who attempts to bring to light and indeed to interpret his and others’ actions, gestures, and pauses. Whoever speaks and whoever acts, in order to be able to speak and act, does philology, even if it is called by another name. For in the sphere of language nothing is self-evident, and so much needs elucidation, commentary, and elaboration. Philology always finds something further to add—to the particular as well as to the universal.”

¹¹ Minha decisão pela filologia de Werner Hamacher como componente fundamental para meu método de análise textual provém de algo que a Filologia Românica não é capaz de suprir. Isto é, o “despalavrar” [*unwording*] do que falta nos inventários empíricos (HAMACHER, 2015, p. 156). A prática filológica, ao fazer uma pergunta, começa tanto pela pergunta como re-começa pela resposta, que é sempre restrita, pois a contenção é o necessário para que as línguas humanas aconteçam. A filologia trabalha fazendo perguntas, e ao fazer asserções, as faz apenas para convidar à novas perguntas. (HAMACHER, 2015, p. 111).

¹² “Philology is an ancillary language to the other language of literature and to virtually every other language. Philology accompanies literature, listens to it—and therefore must often fall silent—and amplifies literature’s voices by repeating, translating, and transforming literature passage for passage, fragmentarily, and by placing accents as it goes along.”

uma disposição anti-anti-filológica, oferecendo atenção à partícula agramatical mais insignificante, ou à palavra que se repete, à frase que termina caindo no silêncio...

1.3.4 Metodologia: o corte, da raiz *tem- à figura da *tmesis*

Ainda que as *Teses* de Werner Hamacher não ofereceram uma metodologia estruturada para a análise de livre aplicação e comentário das línguas humanas, e que sua aplicação neste estudo seja experimental, em “For—Philology” há, dentre as muitas provocações metodológicas, uma em particular que me interessa:

Todas as linhas, todos os ciclos, todos os pontos — portanto toda a geometria que possibilita calcular os limites da linguagem, toda a logometria que fixa as línguas em certas figuras de sucessão, figuras que “retornam a si” e figuras de aprisionamento em uma forma distinta — devem ser *esmagadas, cortadas, explodidas, perfuradas, rasgadas e descobertas* pela autopolêmica da linguagem, quer dizer, pela filologia; elas devem ser, em uma palavra, *parodiadas*. (HAMACHER, 2015, p. 128. Grifos do autor. Tradução minha.)¹³

A eleição da paródia como orientação metodológica é de interesse pois configura uma aproximação aos textos que não é impositiva, de modo a fazer com que caibam num “espartilho” teórico que impõe conceitos e tipologias desconhecidas ao texto. A par-ódia, *pará, ao lado de*, mais *oidé, o canto*, é uma afinidade que acontece por semelhança.¹⁴ Essa operação acontece por meio de cortes, de todas as aplicações possíveis: cortes espaço-temporais, que fazem com que fatos linguísticos se choquem sincrônica, diacrônica ou anacronicamente; cortes nas sequências sintáticas (versos, frases, parágrafos, apostos etc); cortes em morfemas (a *se-para-ção* que desnaturaliza os sistemas morfo-fonéticos e gráficos da escrita); perfurações nas sequências retóricas-figurais, que fazem desconfiar de todo o aparato retórico que circunda a composição discursiva.

O corte, a perfuração, o descobrimento, são ações violentas. O texto deve ser violado pela atitude do filólogo, que procura *parodiá-lo* (traduzir, comentar, dizer novamente). Nos poemas de LB, constata-se que no poema “Da palavra”,¹⁵ deve-se realizar o corte na palavra para poder se aproximar do poema:

¹³ “All lines, all cycles, all points—thus the entire geometry that sets calculable limits to language, the entire logometry that fixes language into certain figures of succession, figures of the “return into itself” and figures of arrest into a distinct form—must be *crushed, cut up, exploded, punctured, torn open, and uncovered* by the autpoleemics of language, which is to say, by philology; they must be, in a word, *parodied*.”

¹⁴ No meu texto “Existir nas semelhanças” (TOMELIN, 2019) discuto a concepção de Walter Benjamin sobre a faculdade mimética. É essa a definição de mimetismo utilizada neste trabalho. Na sua teoria (BENJAMIN, 2018, p. 47-50), os jogos infantis, como quando a criança brinca de ser professor ou de moinho de vento, são a escola da faculdade mimética. No entanto, trata-se aqui também de entender a influência que a faculdade mimética exerce sobre a língua humana.

¹⁵ Publicado em *As vivências elementares* (1980), livro que precede *OCDA*.

palavra cortada ao meio
no meio a palavra cortada
a palavra sem meio

só corte
(BELL, 1980, p. 101)

O “meio” para que a aproximação ao poema aconteça não deve deixar “meio” entre a palavra. As palavras não podem ter um meio — um centro —, que as façam se conectar com um significado que não seja o da descoberta. E o des-cobrir de um “meio” sem centro só pode acontecer pelo corte da palavra. A palavra cortada é produtora de sentido, e significado, quando se encontra sem meio. Sem centro. Assim, só o corte — “só corte” —, que é o “meio” de leitura, é o que o leitor de LB deve fazer. É a condição mínima para que se estabeleça a comunicação medial entre poema e leitor.

O espaço no branco da página serve a ler uma pausa entre a primeira estrofe e o último verso, que aparece recuado, como se cortasse inclusive a brancura em que as letras são impressas. Espaço do pensamento, *para* o pensamento, concentração máxima ao que se diz e tempo para se compreender. Lentamente.

No segundo canto do poema se adiciona um pouco mais à definição do “corte”:

[...]
Corta
o nó do nome
que te prende por laços de sangue
[...]
Aquele que te induz sem saber
à face da terra, até os confins,
aos animais do campo.
E ao tempo
onde palavras e manifestos
terão medida e peso
e áspera verdade que saltará
do nó cortado das lembranças.
(BELL, 1980, p. 103-104)

O “corte” não é somente um “meio” para ler. É também uma decisão pela intervenção na nomeação, conseqüentemente na filiação genealógica (do *sujeito* como *sujeição* à genealogia familiar dos “laços de sangue”. É a demanda da poesia pela memória e tempo por meio do que as palavras fazem — dar “medida”, “peso” e serem “áspera verdade”).

Como procedimento de leitura, faço algo como “cortar” a palavra “corte”. Isto é, encaminhá-la aos seus confins etimológico-históricos para ver o que mais LB não nos disse, mas que talvez está implícito quando se pensa em agir como quem faz um “corte”.

Em grego e latim a palavra “corte” se diz com a mesma palavra: *tnesis*. Esta palavra pode ser lida em relação aos seus correlatos semânticos *templum*, *tondeo*, *tempus*, cuja raiz **tem-* indica uma possível relação de derivação. Essa observação, sobre uma possível derivação, se encontra no *Etymological dictionary of latin and other italic languages* de

Michiel de Vaan, e nele se escreveu, quanto à etimologia da palavra *tondeo*: “Não pode ser provado que a raiz **tend-* foi derivada de **tem-* (como em **temhi-* “cortar”), mas o significado sugere uma conexão” (2008, p. 622). É assim que a raiz **tem-* trata de “sugestionar” a conexão entre *tmesis* (corte), *tondeo* (cortar), *tempus* (esgarçar, medir) e *templum* (lugar em que se faz a ação de esgarçar ou medir). O **corte** não está longe do **tempo**, e nem do **templo**. Quem *corta*, de alguma maneira, também *con-templa* alguma coisa que se dá no *tempo*.

Richard Lanham define *tmesis*, enquanto ferramenta retórica, como: “Originalmente a separação artificial de uma preposição do seu verbo na poesia de Homero, especialmente pela interposição de clíticos e partículas [...] Depois, a interposição de uma palavra ou frase entre as partes de uma palavra composta [...]” (LANHAM, 1991, p. 152). Dou atenção principalmente à segunda definição. A mesóclise, como se pensa ao ler a segunda definição, é apenas uma das evidências de que as línguas humanas se comportam de uma maneira particular: tanto interferindo em atos (*speech acts*)¹⁶ como também em outras palavras. Minha leitura dá peso à segunda interferência possível. Assim, palavras afetam outras palavras; no movimento constante das línguas humanas, palavras “cortam” e “são” cortadas por outras palavras, numa economia em que partículas são trocadas, expandidas, transformadas em radicais, elididas, reiteradas semântica e a-semanticamente etc.

Nas *95 teses sobre a filologia*, Werner Hamacher diferencia as línguas do conhecimento (“Die Sprachen des Wissens”) das de não conhecimento (“Sprachen des Nichtwissens”) por meio do quiasma: “As línguas de conhecimento estão alicerçadas em línguas de não saber, práticas epistêmicas nas práticas da *euche* (“prece”): ontologia em filologia” (RICHTER; SMOCK, 2019, p. xvi. Tradução minha). A prática da filologia, não deve se distanciar da do poeta, pois a “poesia é a língua da *euche*. Partindo do outro, indo para fora em direção ao outro que não é e que não não é, *philein* da fala, endereçamento, afirmar sem ser semelhante, dissemelhante de si: impredecável” (Ibid, p. xvi. Tradução minha).

O filólogo não se firma numa logologia erudita, mas na tentativa de explicar esse *logos* que é a/ou como a *prece* (*euche*). Assim, o “não saber” configura a aproximação ao outro que se distancia infinitamente de quem procura e de si. Por isso as línguas humanas não podem ser percebidas como uma multiplicidade estável, mas sim como línguas obscuras que se adensam entre si e em si, necessitando sempre de clarificação. O comentário pouco a pouco

¹⁶ De forma muito simples, é um tipo de enunciado que pode ser performado por um falante que, ao dizer, algo acontece, como no caso dos convites, promessas, desculpas etc. Não me debruçarei sobre a história desse paradigma, que parte de Bertrand Russell e passa, dentre outros, por J. L. Austin, John Searle, Jacques Derrida, G. E. M. Anscombe et al.

as clarifica, mesmo que momentaneamente perpetuando seus elementos em sua extensão existencial enquanto fatos de linguagem.

Raúl Antelo (2016, p. 17) parece condensar essa práxis filológica na fórmula: “Cortar, enxertar, escrever, todas operações de gerar o novo.” O “corte”, na leitura que se quer *filológica*, e não *logo-lógica*, é a primeira de três atividades que “geram” o “novo”, isto é, que se interpõe e tenta explicar fatos de linguagem no movimento incessante das línguas através de três ações, *cortar—enxertar—escrever*, por meio de uma ordem de “operações” que não pode ser percebida como arbitrária. Assim é — não arbitrária —, pois o “corte”, enquanto tentativa de aproximação maximamente lenta à língua, estabelece uma relação de intimidade (como é a *euche*, prece) com seu objeto furtivo de *con-tem-plaçõ*. Necessariamente, *cortar (témnein)* implica no ato de *enxertar*, inserir afixos ou dispersar as partículas das quais se montam as palavras e estruturalmente as línguas humanas, encontrar as equivalências e diferenças entre cada (novo e antigo) uso. Por último, *escrever*. Este é o fim da atividade filológica neste texto.

O poema é o objeto a que o filólogo se sente mais próximo, pois ele está, paradoxalmente, à frente da linguagem e por detrás de tudo o que já foi dito. O poema permite ao filólogo estar em contato com a “vanguarda” da língua, esse primeiro adensador do escuro das próprias línguas a que se tenta clarificar. Em outras palavras, (nada) ainda foi dito sobre as línguas.

Nada ainda foi dito sobre as línguas humanas, pois o dito, *dictum*, quer-se feito, *factum — dictum factum*, “dito e feito”, como diz a expressão idiomática. Entende-se esse método, então, que é necessário adicionar e cortar, aproximar e distanciar a língua de si, pois todas essas ações são o que as línguas humanas já fazem. E, assim, o *feito* da “literatura”, aquilo que acontece depois do seu *dictum* (aquilo que nela se diz), é um tipo de interferência na língua em que se combinam senso e não-senso, *sema* e *aporia*. Caminho e ausência de caminho.

O que pretendo com este texto é enfatizar, através do objeto que selecionei, a tentativa de explicação de uma coleção de poemas que mira exatamente no funcionamento estrutural-estruturante das línguas humanas: o *código* (de *OCDA*) do que não poderá nunca ter *regulamento* centralizador que isole todas as suas variáveis e componentes estruturais-estruturantes. Por isso, deve-se nivelar na tensão entre *sema* (os limites da significação) e *aporia* (os limites da representação sígnica ou semiótica).

1.3.5 Origem = história?

A pergunta que faço é: o que é isto, a palavra “origem”?

Para começar a entender o que a pergunta engendra, tomo dois textos recentes de Roberto Acízelo de Souza como pedras de toque para o que este trabalho não pretende ser. O primeiro, “A história da literatura e a formação do especialista em estudos literários”, serve a criticar a posição de Terry Eagleton, acusando-a de seguir um “pressuposto construtivista radical e nunca explicitado” (ACÍZELO, 2015, p. 319) ao qual estariam sujeitos os estudos de Hans Robert Jauss e Luiz Costa Lima:

[...] a “obsessão com as origens”, isto é, a história, é uma construção tão arbitrária quanto qualquer outra, pois absolutamente não há “fatos”, mas só “construtos”. Ora, não será esse fundamentalismo construtivista o pressuposto conceitual que leva à estigmatização da história da literatura, disciplina que, na melhor das hipóteses, seria uma sobrevivência inútil — “exigência caduca do regulamento dos exames oficiais”, como quer Jauss —, ou, na pior, como denuncia Costa Lima, um trambolho a inviabilizar a própria meta dos estudos literários, isto é, “a avaliação do objeto ‘literatura’”? (ACÍZELO, 2015, p. 320)

A preocupação de Roberto Acízelo, que é a definição de “literatura” entre as perspectivas conceitual (Terry Eagleton) e historiográfica (a sua), leva-no a fazer a equivalência pouco imaginativa entre origem e história. “Origem” é igual a “história”. Como se os dois termos não fossem, desde que atuam como conceitos na discussão traçada por R. Acízelo, possíveis somente porque estão no *medium* da língua, independentes da historicização que acontece no ato de escrever ou se interpretar um texto. Quando se diz, ou escreve, essas duas palavras (“origem”, “história”), numa área tão diversa como é a dos estudos literários, o que se faz é reduzir a teoria literária à obsessão pela “origem” (atenção ao conceito de Literatura), ou à historiografia da literatura (perspectiva que toma a Literatura como conceito ou tipologia pertencente a uma das divisões da “história”).

Equivaler “origem” e “história” é dizer que há sempre uma “origem” a ser encontrada ou elaborada retroativamente na relação do presente com o passado, negando a possibilidade de um anacronismo atuante na forma em que as temporalidades seguem autonomamente de uma linha cronológica sucessória.

No outro texto, em que analisa o mesmo livro de Terry Eagleton, Roberto Acízelo se volta ao mesmo argumento:

A observação de Eagleton, então, nos parece perfeita, desde que a ressalva das aspas na palavra “literário” sirva efetivamente para assinalar que o termo aí se encontra na falta de expressão mais apropriada. É que, sem as aspas, o *literário*, como substantivo, seria sinônimo de *literariedade*, noção específica do século XX, que podemos definir como propriedade objetiva de certos textos reconhecível por critérios linguísticos, e que os distingue, no vasto campo das produções verbais, como integrantes da área mais restrita a que chamamos *literatura*. Ora, tomada nessa acepção, “literário”, na passagem em apreço, constituiria exatamente “um sentido [...] historicamente específico”, e assim tornaria o enunciado contraditório nos seus próprios termos, o que só não ocorre caso leiamos as aspas com a significação que propusemos.

Lamentavelmente, no entanto, o autor não é consequente com essa exigência de rigor que ele próprio se faz, pois um pouco antes, tomando por absoluto um conceito restrito ao século XX — o de literariedade —, afirma o seguinte: “Alguns textos nascem literários, alguns obtêm literariedade, e a outros a literariedade lhes é introduzida à força.” (EAGLETON, 1987 [1983], p. 8-9, tradução nossa). Ora, isso não é mais que um disparate: um texto de uma época em que não vigora a ideia de que existe certa propriedade verificável que carimba certas obras como especificamente literárias, isto é, como dotadas de literariedade, enquanto a outros sonega esse carimbo, por lhes faltar a tal propriedade requisitada, simplesmente não pode *nascer literário*. Vejamos um exemplo: um sermão de Vieira não é nem deixa de ser literário, simplesmente porque a distinção literário/não literário não se fazia no século XVII. De modo que, permanecendo no nosso exemplo, um sermão de Vieira não nasce literário, e tampouco tem capacidade para *obter* literariedade, bem como esta não se lhe pode introduzir a força, a não ser que — claro — nos contentemos com a complacência do vale-tudo dos anacronismos. (ACÍZELO, 2018, p. 72-73. Grifos do autor)

O que parece escapar ao historicismo totalizante de Roberto Acízelo é a possibilidade de que a história, ou isso que é a própria forma da história, não acontece de modo sucessório (BENJAMIN, 2018, p. 18), e nem mesmo que as línguas humanas possam ser tomadas como definidoras de uma época, como se seu comportamento fosse o de aproximação a um centro ao qual todos os conceitos convergem de modo a se “interpretar” o que um autor do século XVII, como Antonio Vieira, queria ou não com seus sermões, sendo eles ou não “literários”.

Atirar conceitos contra conceitos estanca o movimento que as próprias línguas humanas fizeram do século XVII até hoje, necessitando-se sempre de uma (suposta) maior clarificação exegética quanto ao que um autor entendia ou não dos seus próprios escritos (sincronicamente). As interpretações de Roberto Acízelo, por isso, não deixam de ser tão situadas historicamente quanto às dos que ele acusa de anacronismo.

No entanto, pergunta-se, como interpretar a pausa? A vacilação? O que se queria dizer, mas está apenas nos diários? Nos escritos não oficiais? Não editados?

Não se trata aqui de reivindicar os “disparates” ou a “complacência do vale-tudo dos anacronismos” discriminados por Roberto Acízelo, nem de retirar a importância que tem os estudos dos historiadores da literatura, mas sim reivindicar certo anacronismo que nos faz compreender as línguas humanas como o que são. O anacronismo das línguas humanas, no seu espaçamento temporal a-tópico ou u-tópico, entendendo-se que o tempo também tem o seu tempo em que foi percebido como tal, o ana-cronismo (HAMACHER, 2015, p. 61); que as línguas humanas, e com isso quero dizer os usuários das línguas humanas que por elas também são utilizados, não funcionam através do princípio paradigmático que Roberto Acízelo elege como fundamental para os estudos literários: conceito *versus* história.

Já que, se se quer operar dentro dessa oposição, deve-se dar atenção ao conceito de “história”, ao conceito do “conceito de história”, à história do “conceito” e à história da “história do conceito” em igual medida, tornando a tarefa do crítico próxima do impossível, já

que, além dos dados empíricos para realizar tal empreitada, que não são verificáveis a todos os momentos da “história”, nem mesmo haverá “conceito” capaz de medir o movimento incessante realizado pelas línguas humanas em contexto diacrônico. Ainda mais quando se compara anacronicamente textos e usos das línguas.

Assim, deve-se compreender todos os usos linguísticos como anacrônicos (ou utópicos), mas não sem história ou historicização necessárias, uma vez que sempre estão em relação com tudo o que já foi dito e o que será.

Portanto, esta pergunta — o que é isto, a palavra “origem?” — não é somente feita aos dicionários ou aos estudos semânticos e pragmáticos — a pergunta sobre o que é “origem” neste estudo é modulada: o que “origem” significou nos textos de LB? E o que eu leio a partir da diversidade semântica e semiótica com que esta única palavra, e seus inúmeros “cortes”, tiveram nos livros de LB?

E, ainda — a pergunta que coloco por último, mas que orienta todas as outras —: o que a palavra “origem”, enquanto impugnação do conceito de “origem”, cria? O que pode trazer consigo a obsessão pela origem quando entendida como um começo histórico? “Começo” — entendido como emergência que implica a decisão por meio/no meio de processos e procedimentos de seleção, repetição e recomposição —, o que traz consigo?

Segundo Flora Süssekind, a obsessão pela origem, mesmo que se pretenda traçada em linhas genealógicas retas e ascensionais, acarreta: “Sinais, sementes, traçados retilíneos” que “também se abreviam em pontos de interrogação, acasos, experiências pessoais ou coletivas inesperadas, sinais de suspensão” (SÜSSEKIND, 1990, p. 12). A leitura que farei do que “origem” significou nos textos de LB, e o que ela cria enquanto negação, ou “despalavração”, de um conceito, espelha o que nela sempre está contido: “pontos de interrogação”, “acasos”, “experiências pessoais ou coletivas inesperadas”, “sinais de suspensão” e, por fim, “sinais”. Esta leitura tratará de mostrar como, em suspensão (*fermata*, pausa, silêncio), indicam-se sinais — *semas*, veredas que se escolhe ou não percorrer — cujo caminho é sempre outro, ou o caminho de um outro, diferenciando-se no processo e/ou procedimento de seleção, repetição e recomposição dos poemas, do livro e da obra que se lê. Vai-se dar sempre no *acaso* da descoberta que é a leitura do poema: “suspensão” e “interrogação” que se destaca, ao mesmo tempo em que se aproxima da língua (em) que se faz.

Se tratará, portanto, de formalizar um significado que não seja lido por meio de paráfrases programáticas ou da reparação conceitual que visaria uma transparência (que é por fim opaca). E sim do des-cobrir da palavra “origem” como anacronismo, ou utopia, a que se

quer sempre retornar para fazer mais uma pergunta, mais uma tradução, dar mais uma palavra, dizer de novo.

1.3.6 Noção pré-conceitual das línguas humanas

Para superar a desavença hermenêutica a que Roberto Acízelo incrusta nos estudos sobre literatura, opto pela diferenciação entre a poesia e a filosofia. Assim, demonstro como a diferenciação entre uma perspectiva conceitual e historiográfica pode ser ultrapassada quando se compreende que não são, necessariamente, antagônicas.

A perspectiva conceitual da Literatura tenta lançar sobre seu objeto um conceito, ou um conjunto de tipologias. A perspectiva historiográfica impõe por sobre o seu objeto a forma temporal da diacronia. Em relação ao seu objeto, a literatura, qualquer modo de estudo é sempre anacrônico, uma vez que não se pode coincidir a origem do fenômeno (Literatura) com o seu estudo, seja ele por meio de tipologias (conceitual) ou por meio de uma designação abarcante (história). No entanto, sendo ambas possibilidades — ou exigências — a que se deve (tentar) responder quando se quer entender e comentar a Literatura, começarei pelo que ela não é.

Mesmo que o seu não ser se aproxime sempre do que ela é, a parte da Literatura que cabe à poesia é diferente da filosofia.

María Zambrano determinou que, desde Platão até o século XX, a divisão entre poesia e pensamento era muito clara. Pois na poesia se encontra o homem concreto, individual, e na filosofia o homem apresentado pela sua história universal, o seu querer ser. A poesia é o encontro, o dom; a filosofia é o questionar guiado por um método (ZAMBRANO, 2006 [1939], p. 13). Enquanto a atitude filosófica é a do ascetismo, alcançando-se a unidade do ser como absoluta, sem mescla de multiplicidade, a unidade do poeta é sempre incompleta. A poesia possui ao seu redor um espaço aberto, que, em oposição à filosofia, parece sempre gratuito, pois não tem a aparência do uno. Assim,

O filósofo quer o uno, porque quer tudo, assim dizemos. E o poeta não quer propriamente tudo, porque teme que nesse todo não esteja cada uma das coisas e seus matizes; o poeta quer cada uma das coisas sem restrição, sem abstração e sem renúncia alguma. Quer um todo do qual se possua cada coisa, mas não entendendo por “coisa” essa unidade feita de subtrações. A coisa do poeta não é jamais a coisa conceitual do pensamento, mas sim a coisa complexíssima, a coisa fantasmagórica e sonhada, inventada, a que foi e a que não haverá jamais. Quer a realidade, mas a realidade poética não é só o que há, o que é; também o que não é, abarca o ser e o não ser em admirável justiça caridosa, pois tudo tem direito a ser, mesmo que não poderia ser. O poeta retira da humilhação do não-ser o que nele geme, tira do próprio nada e lhe dá um nome e um rosto. O poeta não se esforça para que, das coisas que existem, algumas sejam, e outras não alcancem esse privilégio, mas trabalha para

que tudo o que é e o que não é, venha a ser. O poeta não teme nada. (ZAMBRANO, 2006 [1939], p. 22. Tradução minha).¹⁷

A divisão entre a coisa do pensamento (conceitual) do filósofo e a coisa real e complexíssima que a razão da poesia lida me leva a entender que os poetas compreendem as línguas humanas de uma forma pré-conceitual. Não propriamente com a construção de sistemas, mas com as fraturas do todo que não admite matiz que o discurso filosófico, por vezes, se apoia. Assim é o todo que cabe à poesia.

Acima de tudo, é na palavra que se vê a fratura que impede a compreensão de um todo não coesivo ao qual os poetas procuram dar nome e rosto, pois o *logos* (palavra) do poeta não é o do todo alcançado pelo ascetismo do pensamento, mas do todo que admite a desagregação em elementos e partículas. Por isso, deve-se dar atenção à letra ou partícula aparentemente frívolas, pois nelas está a atitude de justiça caridosa com a qual o poeta age.

1.3.7 Lidar com conceitos

Há ainda outro termo que necessita de introdução, apesar de já ter sido usado muitas vezes até aqui. Utilizo muitas vezes a palavra “conceito” para designar parte da minha leitura da palavra “origem”. Dada a necessidade de me posicionar e definir o que entendo por *conceito*, cito e discuto algumas fontes importantes para o meu pensamento.

A primeira, uma citação dos cadernos de Ludwig Wittgenstein: “As palavras são como a bolota da qual pode crescer um *carvalho*.” (1980, p. 81. Grifos do autor). Da qual retiro não só a possibilidade de que uma palavra venha a se tornar um conceito, como também dou atenção à metáfora na qual esse aforismo foi construído e se apoia: as palavras são sementes das quais podem crescer os conceitos. O “conceito” não pode nunca deixar de ser palavra e ser lido como palavra no movimento de “semeadura” que fazem os falantes de uma língua, sejam eles filósofos ou não; não pode se desvencilhar da metáfora, do tropo, de sua condição de *tropismo*, da armadura retórica que o sustenta.

¹⁷ “El filósofo quiere lo uno, porque lo quiere todo, hemos dicho. Y el poeta no quiere propriamente todo, porque teme que en este todo no esté en efecto cada una de las cosas y sus matices; el poeta quiere una, cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna. Quiere un todo desde el cual se posea cada cosa, mas no entendiendo por cosa esa unidad hecha de sustracciones. La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás. El poeta saca de la humillación del no ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. El poeta no se afana para que de las cosas que hay, unas sean, y otras no lleguen a este privilegio, sino que trabaja para que todo lo que hay y lo que no hay, llegue a ser. El poeta no teme a la nada.”

A quantidade de usos que metáforas ligadas à “semeadura”, para se apresentar o que é um conceito em relação à língua, é vastíssima. De Antonio Vieira (“*Ecce exiit qui seminat, seminare*. Diz Cristo, que saiu o pregador evangélico a semear a palavra divina. Bem parece este texto dos livros de Deus” (VIEIRA, 2011, p. 133)) a Haroldo de Campos (“escrever é uma forma de ver // alles ist samenkorn / tudo é semente” (CAMPOS, 1979, p. 49) a evidenciação do conceito, e em última instância das línguas humanas, como dependentes da retórica que os revestem nunca cessou de acontecer.

Depois, de Gilles Deleuze e Félix Guattari: “O conceito é o contorno, a configuração, a constelação de um acontecimento por vir.” (1992, p. 42). Sabe-se que o “conceito”, produto ou matéria do discurso filosófico, pode ser inviável, um pseudoconceito, uma inconsistência, ou benfeito e ser testemunho de uma criação. Mas este é o discurso dos filósofos sobre a filosofia, e o que ela se apoia, dos quais me furto de comentar e seguir a todo o momento, pois não sou filósofo.

Não se poderá esperar desta leitura que fabricarei outro conceito ou sistema conceitual (e/ou dialético ou tipológico) para explicar a palavra “origem” em LB. É também por isso que minha leitura difere da de Péricles Prade para *OCDA*, fundamentada em Gaston Bachelard, Marcel Proust, Henri Bergson, T. S. Eliot e Ezra Pound (PRADE, 2009, p. 17) — muitos dos teóricos em que Rosana Piccininn também se apoia quando escreve sobre LB —, sem que por isso eu queira barrá-las ou cancelá-las.

1.4 PREMISSA INICIAL

Minha premissa inicial parte de uma dupla hipótese de leitura:

- 1) de que é recorrente nos poemas de LB os usos de “origem” simultaneamente a “nascer” (nascimento, nasci, nasço etc.) e às metáforas ou outras figuras de um ou mais rios, estejam eles em curso, inundados ou soterrados e que
- 2) mesmo que LB se volte à palavra “origem”, entendendo-a como questão central de sua poesia até o livro anterior a *OCDA*, foi neste que a palavra tomou caminhos inéditos em relação aos livros pregressos.

2 MOVIMENTO DE “ORIGEM”

Neste capítulo eu procederei da seguinte forma: introduzirei e determinarei o objeto de análise do trabalho (introdução do capítulo e 2.1); analisarei um motivo recorrente na crítica sobre LB (2.2); refarei a conexão entre um acontecimento marcante do lugar geográfico e do tempo sincrônico em que *OCDA* estava sendo escrito (2.3); analisarei o poema de *OCDA* em que a palavra “origem” aparece (2.4); assinalarei elementos que foram reiterados ao longo do tempo por LB e apresentarei outra interpretação a partir de textos do arquivo (2.5). A seguir, será a partir das análises de versos e títulos de seu primeiro livro que mostrarei como já havia, *in nuce*, a preocupação central com a qual LB se interpelou em todos os seus livros. Isto é: o que significa “origem”? — O que significou “origem” nos textos de LB?

Em seu primeiro livro publicado, *Os póstumos e as profecias* (1962), fala-se, já no poema sem título que abre a coleção, tanto do dia do nascimento como do “legado” dado pelos pais, em que a “vontade de correr” que o poeta carrega consigo desde o “nascimento” é o “tudo” desse “legado”. Assim como, nos próximos dois versos, lê-se que a “herança” é afim com o claro-escuro com que se matiza e concilia as ações de uma “vontade de correr as noites e as outras cidades” e “do descobrir claros rios em tôdas as pessoas”.

Desde o “início”, ou desde o livro que demarca um “início” para o poeta, quem enuncia nos poemas de LB coloca-se numa situação de liminaridade entre a luminosidade e o ocultamento, como nota-se no contraste entre “claro” e “escuro”.

Nestes versos faz-se a primeira relação com “rios” e com um dos elementos que LB manterá próximo, e em tensão, de “origem” até *OCDA*, o “nascimento”:

Nasci em dia de Finados.
Foram muito amor e muita solidão
êste pai chamado Theodoro
e esta mãe de nome Amália.
E legaram-me tudo.
A vontade de correr as noites e as
outras cidades e descobrir os claros
rios em tôdas as pessoas.
[...]
(BELL, 1962, p. 5)

Concebe-se, a partir do primeiro verso deste poema, a relação hesitante do sujeito gramatical que o enuncia com o ato do nascimento e sua coincidência com o Dia de Finados, preocupação que foi fracionada, por um mesmo advérbio, no verso seguinte entre “muito amor” e “muita solidão”.

Ao ser analisado a partir destes versos, é possível elaborar uma multiplicação de sentidos possíveis para o título do poema que vem em seguida no livro — “Os póstumos”. O

caráter semântico de “posteridade” concerne tanto o “nascimento” no Dia de Finados (e.g., de alguém que vem ao mundo no dia dos que dele se retiraram), como também de alguém que vem “depois” de João da Cruz e Sousa, dedicatário do poema “Os póstumos”. Perceber-se como um sujeito ou objeto “póstumo”, ou, uma vez que o título do poema pluraliza o substantivo, *sujeitos póstumos*, designa nem somente o parentesco aos pais, Theodoro e Amália, e nem a afinidade com João da Cruz e Sousa. Desta forma, é assim que a inscrição ou filiação genealógicas compreendidas em “origem” são pluralizadas pela abertura de possibilidades que, por fim, tornam-se indecidíveis, pertencendo a todas e, aparentemente, a nenhuma delas, pois o ato do *nascimento* se faz isolado no primeiro verso do poema, como se *nascesse* de si.

No canto “III” do poema “Os póstumos”, o rio, que no poema anteriormente citado eram “rios em tôdas as pessoas”, é um só e está a secar. Ele traz consigo detritos de “seixos, talos, calhaus” que, junto dos ventos que sopram no “embrião” — *pars pro toto* do “infante” sendo deixado para trás pelo poeta que está a se apresentar no seu livro de estreia — e se associam aos “sonhos errantes” do “legado” deixado pelos pais e/ou por Cruz e Sousa. Esta tripla junção do “rio”, “ventos” e “sonhos errantes” permanecerá como um vestígio duradouro frente ao tempo da “eternidade” do qual se vai, e de fato foi, em direção:

[...]
 e o rio que decrece
 os seixos, talos, calhaus
 e ventos no embrião
 que se ajuntarão aos sonhos errantes
 e permanecerão argamassados
 - resto imortal
 da eternidade a caminho -
 (BELL, 1962, p. 17)

Um ano depois da morte do poeta foi publicado *Os póstumos* (1999), livro que é uma separata de *Os póstumos e as profecias* (1962) em forma de plaquete, feita em homenagem aos cem anos de morte de Cruz e Sousa. No prefácio, Dennis Radünz escreveu que, neste poema, o “culto à tradição [...] impõe-se como um retorno à água lustral da origem [...] Bell reconhece a vã tentativa de romper todos os elos, como afirma, e se espraia [...] na pulsão do amor e da vida.” Lendo-se retroativamente os livros do poeta a partir do poema “Os póstumos”, este “impõe-se como inventário e ‘livro de linhagens’ de sua própria linguagem futura — linguagem de *restos imortais, a caminho da eternidade.*” (RADÜNZ, 1999, p. 5. Grifos do autor). A partir da conjectura de Dennis Radünz, supõe-se que o “legado” que o poeta carregou a partir dos pais e de Cruz e Sousa foi uma “tarefa”¹⁸ a ser cumprida. Ou, de

¹⁸ A referência que faço é ao título do livro *A tarefa* (BELL, 1966).

outro modo, e conforme diz o poema, é como um “resto imortal” que extemporaneamente forjou a linguagem de todos os seus livros futuros.

Do comentário de Dennis Radünz eu derivo uma hipótese de leitura que é antinômica — no sentido de ser lançada mediante uma leitura que não é diacrônica, partindo do desenvolvimento do poeta a partir do primeiro livro e chegando ao último, mas anacrônica, ou contra diacrônica, por reconhecer que o ‘livro de linhagens’ só é reconhecido como que “postumamente” ao ser tanto o primeiro como o último. Trata-se, portanto, de examinar como, e em que medida, o retorno à “água lustral da origem”, que aparece no poema “Os póstumos” por intermédio de uma “pulsão do amor e da vida”, é a questão central em todos os livros de LB e, particularmente, como ela é recebida e re-concebida em *OCDA*.

No canto “II” do poema “Os póstumos” o momento da enunciação, o “simples agora” entre o que “foi” e “que virá”, relaciona-se com o espaço em que o sujeito enunciador se encontra. Ele está entre dois rios distintos, um que corre a norte e outro ao sul, numa situação em que não há resposta ao eco da voz que fala no poema, sequer há “mensagem” aos que choram a partida do poeta:

[...]

Ai, como tudo é simples agora
Tão simples que não há resposta ao meu éco
nem mensagem
aos que choram
debaixo dos portais
e das árvores do partir
Ai, como tudo é simples agora
tôdas as lágrimas já correm a mim
e simples como as águas
dois rios cruzam minha vida
um correndo norte
outro correndo sul
e dentro do que foi e que virá
sou onde se cruzam os dois

[...]

(BELL, 1962, p. 13)

Nos versos citados acima se encontra a oscilação, tal como foi notada por Carlos Felipe Moisés, e dele são os termos que utilizarei, entre o “sentido lírico da existência” e a “ambição épica” de alguns dos temas da poesia de LB.

Se o sujeito lírico é o que fala de si, enquanto o épico é o que fala pelo coletivo, a situação de LB seria a do primeiro que busca o estágio em que se encontra o segundo. O que não quer dizer que se deva fazer uma distinção propriamente entre o poema lírico e o poema épico para que se restitua instituições históricas (gregas, que pela sua ordem cronológica vão do épico (3ª pessoa), ao lírico (1ª pessoa) e terminando no poema dramático (2ª pessoa)) da

poesia para aplicá-las a este ou outros poemas de LB, mas para se compreender que a centralidade da poesia lírica no Eu, voltada às circunstâncias imediatas, e a épica, que realiza a ampliação dos interesses do sujeito a ponto de confundir o Eu com o coletivo, direciona-se, nos poemas de LB, para uma reflexão filosófica sobre a condição humana.

Isso é o mesmo que Dennis Radünz apontou com a “pulsão do amor e da vida” orientadora da escrita de LB, ou pelo menos é uma equivalência possível que põe a descoberto o LB que carregou consigo essa preocupação. É através desta oscilação paradigmática na poesia de LB que Carlos Felipe Moisés inscreveu o poeta numa genealogia de poetas “épicas”, ou “poetas-pensadores”, cujos nomes se incluem Hölderlin, Baudelaire, T. S. Eliot, Fernando Pessoa, Jorge de Lima e Carlos Drummond de Andrade, em contraposição aos poetas do “lirismo convencional”, como Alphonse de Lamartine, Alfred de Musset ou Gonçalves Dias. Daí a dificuldade de, a partir do seu livro de estreia — em que LB saiu à busca dos universais e optou por uma linguagem “elevada” — associá-lo aos escritores do entorno da Semana de 22, como Mário e Oswald de Andrade e Manuel Bandeira e à insistência no nacional, local, na linguagem coloquial e na vida cotidiana (MOISÉS, 2012, p. 78-79).

No entanto, contrariamente à genealogia de autores na qual Carlos Felipe Moisés fixou LB, e para que se perceba a opacidade da própria tentativa de inscrição do poeta a um ou outro “grupo” de autores, é preciso constatar a presença que tiveram os três poetas, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, nos textos de LB. Sabe-se deste último pelo poema de matiz elegíaco “Manuel Bandeira do Brasil”, feito em homenagem ao falecimento do poeta (BELL, 1974, p. 51-52). Já Oswald de Andrade se faz presente pelo “Manifesto Barriga-Verde”, em que se fala de uma “antropofagia da verdeza após o tempo esplêndido do sono, após a longa refeição da história”.¹⁹ Por último, Mário de Andrade — porventura o que se faz mais lembrado na época em que *OCDA* estava sendo escrito, dada a ocorrência em ambos do termo “meditação” para caracterizar uma prática de escrita — através da coincidência temática com que se assemelham o trecho de “Os póstumos” de LB citado acima e a “Meditação sobre o Tietê” de Mário de Andrade. No qual o gênero textual-filosófico da meditação,²⁰ em que o poema se inscreve, é assim construído por causa da necessidade de

¹⁹ A única documentação comprobatória a qual tive acesso foi a contracapa do volume sobre LB publicado pela Fundação Catarinense de Cultura em 1990, em que se lê que o “Manifesto Barriga-Verde” foi assinado por LB e publicado na 1ª Coletiva de Artes Plásticas Barriga-Verde” em Blumenau, 1970 (SOUZA; CARDOZO, 1990, contracapa). Mais sobre Oswald de Andrade e uma possível relação com LB é discutido no último capítulo. Veja-se também SCHVARTZ, 2020, p. 25.

²⁰ Sabe-se que o gênero textual da “meditação” tem uma trajetória na qual se inclui os escritos pessoais do imperador romano Marco Aurélio e que chega à modernidade com as *Meditationes de Prima Philosophia* de

Mário de Andrade em repesar, através do rio que proporciona, caso a hipótese de Tiago de Carvalho seja tomada como um axioma, a volta “a essa máxima heraclitiana da renovação”, a própria “aura e memória do homem Mário de Andrade” (CARVALHO, 2019, p. 78).

Para comparação, o trecho de “Os póstumos”:

[...] // Ai, como tudo é simples agora / Tão simples que não há resposta ao meu éco
nem mensagem / aos que choram / debaixo dos portais / e das árvores do partir / Ai, como tudo é simples agora / tôdas as lágrimas já correm a mim / e simples como as águas / dois rios cruzam minha vida / um correndo norte / outro correndo sul / e dentro do que foi e que virá / sou onde se cruzam os dois // [...]

(BELL, 1962, p. 13)

O começo de “Meditação sobre o Tietê”:

É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável / Da Ponte das Bandeiras o rio / Murmura num banzeiro de água pesada e oliosa. / É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras, / Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta / O peito do rio, que é como si a noite fosse água, / [...]

(ANDRADE, 1987, p. 386)

Note-se a ambiência de arcos e portais e, especialmente, o rio que parece liquefazer o procedimento heurístico da memória e, por consequência, a dissolução do tempo e do espaço numa heterogeneidade imprecisa.

O gesto de Mário de Andrade é repetido por LB em uma carta de 29 de fevereiro de 1980 endereçada a Hugo Kovadloff LB no ano de lançamento de *As vivências elementares* (1980), que à época havia há algum tempo se distanciado de São Paulo, e morava em Blumenau: “Afastei-me de São Paulo durante anos. Um tempo de recolhimento, meditação, produção, sem perder totalmente a ligação com essa praça de violências, propostas,

René Descartes e, ainda mais próximo cronologicamente de nós nas *Méditations cartésiennes* de Edmund Husserl e o *Méthode de méditation* de Georges Bataille. A bibliografia sobre o assunto é vastíssima, além dos textos referidos, veja-se por ex., sobre a experiência estoica da filosofia antiga — fundamentada na tomada de consciência da situação trágica do condicionamento da vida pelo destino e alicerçada na possibilidade de uma escolha moral em liberdade — atada à razão nos juízos de quem enuncia algo sobre a realidade e que na disposição do próprio discurso dá sentido aos acontecimentos e ações impostas pelo destino e pela realidade em HADOT, 1999, p. 187-194.

Para Luiz Costa Lima, o poema da modernidade que enfatiza a experiência não se deveria qualificar como lírico, mas de “(agressivamente) meditativo”. Este seria uma “espécie de ficcionalidade que opta pela solidão da palavra. A palavra solitária não é a que se mantém “em estado de dicionário”, senão a que explora sua dupla potencialidade de associação e verticalidade”, um tipo de discurso epidítico que “se desfez de sua função pragmática (louvar ou censurar)” (LIMA, 2012, p. 208-209). O procedimento de associação é aqui entendido como o de ampliação semântica de palavras a partir da aproximação por sua materialidade sonora. O da verticalidade como o que o diferencia e aproxima da prosa quando no poema a palavra encontra seu eixo de irradiação, quando tem por matéria a irradiação do abissal, tornando-se parte do mesmo território do ficcional. Por esta perspectiva, a volta de LB para Blumenau não provocou em sua poesia uma tendência à interiorização (lírica), mas um estado (agressivamente) meditativo ao procurar a palavra que irradia do abissal: o encontro do poema — retórica sem função pragmática, meditativa pois se encontra na solidão das palavras que não cessam de se associar — com a prosa, entendida aqui como o próprio local dessa irradiação.

indagações e mesmo respostas.”²¹ Sublinho a palavra “meditação”, que une por homologia o poema de Mário de Andrade à opção de LB à época de seu retorno de São Paulo à Santa Catarina, ocorrido na década de 1970.

A leitura da conexão que a palavra “meditação” arma entre os dois autores não cessa aí, pois as palavras de Antonio Candido sobre o poema “Meditação sobre o Tietê”, citadas por Diléa Zanotto Manfio nas *Poesias completas* de Mário de Andrade podem valer, se retiradas do contexto e colocadas por sobre *OCDA* e LB, como apontando para uma similaridade ainda mais complicada no seu desenvolvimento e em suas consequências.

Escreveu Antonio Candido que “Meditação sobre o tietê” é “senão o maior, certamente o mais significativo dos poemas que compôs e que, datado de fevereiro de 1945, o mês de sua morte, tem um sentido quase misterioso de testamento (ANDRADE, 1987, p. 36).” Se se trocar “poema” por “livro”, colocar-se “datado como seu último livro de inéditos publicado quando do autor ainda em vida”, e adequando-se a palavra “testamento” a *OCDA*, entenderia-se que LB escreveu seu “testamento” quando contava 46 anos de idade. O poema de Mário de Andrade está, então, para o livro de LB de maneira (não totalmente simétrica) em que ambos podem ser compreendidos como testamentos literários dos seus autores.

Além disso, o pensador que faz a ponte entre os dois, Mário de Andrade e LB, parece ser Heráclito de Éfeso, ao qual me voltarei adiante quando examinar um motivo recorrente na crítica sobre a poesia de LB.

2.1 O CORAÇÃO FLUVIAL

Distante por dezoito anos de seu livro de estreia, o poema que decisivamente une a palavra “origem” às figurações do “rio” e a materialidade “nascimento” é publicado em *As vivências elementares* (1980).

O longo poema “Do Rio Itajaí-Açu”, dividido em oito partes/cantos, reúne, conforme as próprias palavras de LB, “meditações”, ou, tão somente, “poemas” sobre as possibilidades de se encontrar nas águas o estabelecimento de uma linha temporal que seja capaz de conservar em si os movimentos contraditórios do rio; de uma organização espacial em que a paisagem seja ao mesmo tempo móvel e estagnada e de um tom filosófico-moralizante em que o rio se estabelece como paradigma para uma lição a ser aprendida.

²¹ Grifo meu. Encontra-se a carta transcrita por inteiro no Anexo H.

A seguir, atentarei-me somente aos trechos mais significativos para minha leitura. Nos primeiros dois versos do primeiro poema é que ocorrerá a localização do “rio” na “origem”:

I

Na origem,
o rio.
Rionascente.

Na origem
o raio do rio,
arroios rios.

Na origem
o pó lido do tempo
escrito em páginas claras
de afluentes águas
entrelaçadas,
estrelaçadas.

(BELL, 1980, p. 53)

A princípio, “origem” é identificada com um único rio pelo neologismo “rionascente”, palavra que une, por justaposição, os vocábulos “rio” à “nascente” (que por inferência se entende também “nascimento”). Em seguida ela é conduzida, através do verso que ecoa o primeiro (verso 4) de modo paralelístico, a imitar os movimentos oblíquos do rio e ser multiplicada em “arroios rios” e, neste mesmo verso (verso 6), recuado da página, sustentando a suposta homologia ou mimesis²² com que se tenciona unir o Rio Itajaí-Açu ao poema impresso na página.

Na “origem” há, sobre a superfície do rio que dela deriva, “páginas claras” em que se lê o “pó” do “tempo”. É este o objeto que emana “Do Rio Itajaí-Açu” e que reverbera ao longo de todo o poema.²³ Ao se voltar, no tempo presente da enunciação, à “origem”, matéria que se concebe costumeiramente como do passado quando entendida como “gênese”, é que se encontra, através de um substantivo concreto (“pó”), o substantivo abstrato (“tempo”).

Nos últimos dois versos (“entrelaçadas, / estrelaçadas.”) se segue o mesmo procedimento de imitar a materialidade dos contornos sinuosos do rio no poema. O espaçamento do último verso em relação à margem da página mimetiza também a ação de abrir-e-fechar entre o “entrelaçar” e o “estrelaçar”. Estes dois adjetivos são reminiscências do

²² A semelhança não sensível — a semelhança que não tem a ver com a observação de um momento fugidivo (mágico), como são os das constelações ou do fogo (que não existe sem um suporte) — acontece no recuo das palavras da margem da página, como um rio que escorre para fora de sua margem. Esta leitura não é puramente semiótica, no sentido de procurar entender este distanciamento como um signo a ser lido e posto sob uma ou outra interpretação, nem mágica, no sentido de querer ver aí uma comunicação sensível. Antes, o que sublinho neste espaçamento é a evidenciação da faculdade mimética que o poema, através da língua humana, deixa transparecer. Além do mais, o espaçamento da margem evidencia um intervalo, uma pausa, um adiamento da materialidade textual.

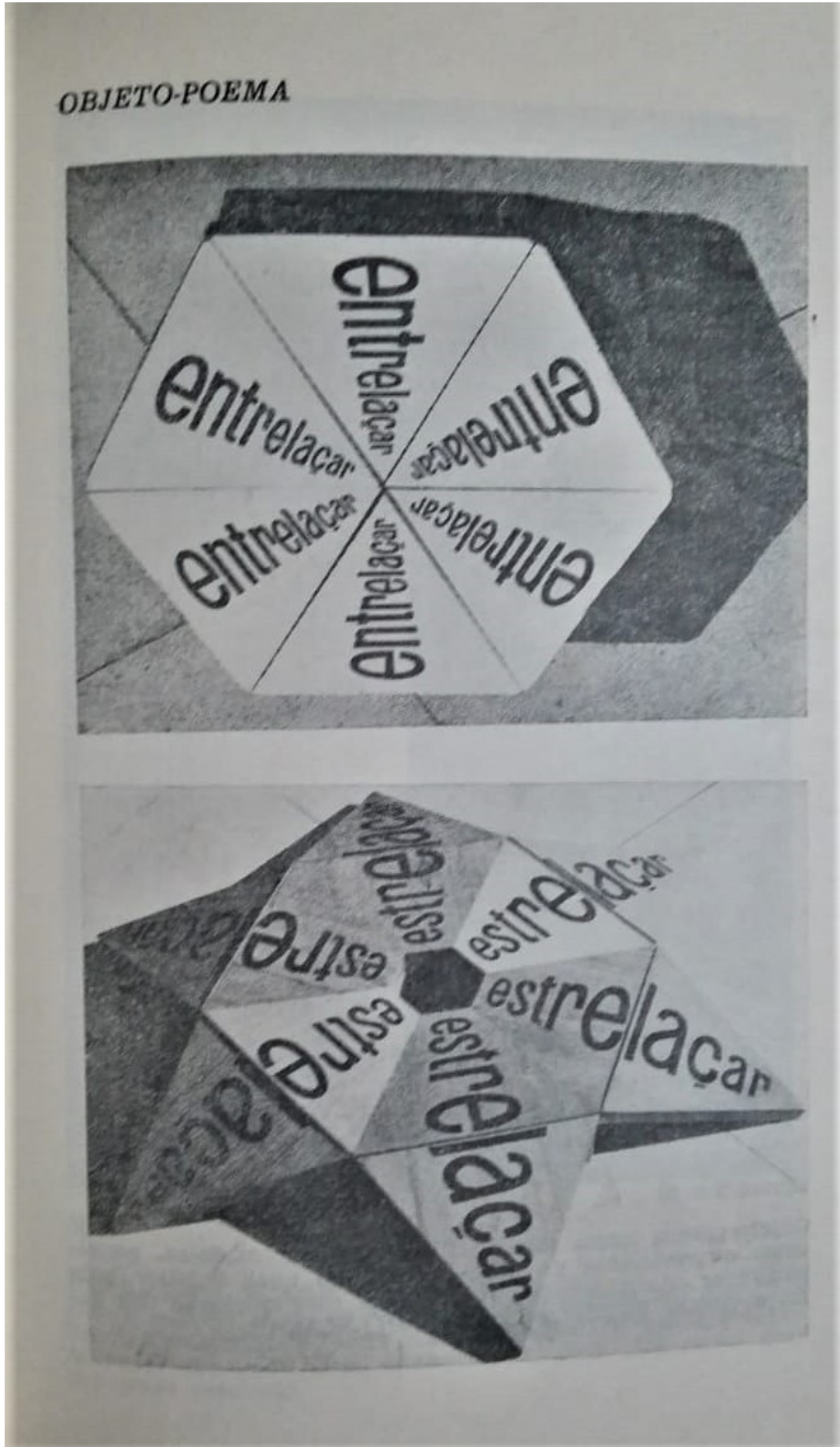
²³ Até mesmo ao longo de todo o livro, pois caso se siga a leitura de Péricles Prade, *As Annamárias* e *As vivências elementares* são, cada um, “um longo poema” (2009, p. 15).

objeto-poema “ENTRELAÇAR - ESTRELAÇAR” (BELL, 1974, p. 217-218), que permitia a participação do leitor através do movimento de abre-e-fecha das duas palavras.²⁴ Não se deve ignorar aqui mais uma das aparições do paradigma entre a luminosidade e a obscuridade presente no primeiro poema do primeiro livro de LB. Assim, o poeta repetiu as relações entre substantivos concretos, substantivos abstratos e materialidades, neste caso confrontando os dois versos do poema (adjetivos) com o poema-objeto (verbos).

Percebe-se por fim que, quando postos nessa relação de igualdade, classificar as palavras por meio de uma (meta)linguagem como a da gramática normativa (em substantivos e verbos) não é suficiente para se alcançar o que elas, as palavras, fazem umas às outras. As próprias palavras voltam-se e interferem em si no movimento da economia interna do poema, que aponta para a dissolução das categorias classificatórias quando eleva o movimento da linguagem à atenção — até mesmo visual — do leitor quando o poeta mimetiza na escrita os movimentos que o rio faz quando percorre a terra.

²⁴ Foi ainda nos Estados Unidos que LB desenvolveu os primeiros “poemas-objeto”. Conforme Lauro Junkes, o poeta foi “unindo a escultura com a poesia e favorecendo a participação do público no processo. Com esse tipo de experiência tomou parte na Pré-Bienal de 1970 e no I Congresso de Poetas, em 1972.” (1987, p. 135).

Figura 1 – Objeto-poema "Entrelaçar - Estrelaçar"



2.1.1 A sintaxe (lúdica) de carpintaria ou caleidoscopia

A percepção do que antes se apreendia apenas na profundidade do rio, conforme o primeiro verso do segundo canto do poema “Os ciclos” (1964),²⁵ encontrar-se-á tornado à superfície no canto “IV” do poema:

[...]
 Rio do sul,
 insulado.
 O mistério debaixo
 da pele viva.
 [...]
 A chave da linguagem
 no brilho sobre as águas
 capaz de ligar a terra
 ao horizonte.
 (BELL, 1980, p. 57)

Fez-se, nos quatro versos finais deste canto, uma explicitação da teoria orientadora do processo composicional de LB.

Sendo proveniente das diversas lições de que resultou a ação de “meditar” sobre/a partir “Do Rio Itajaí-Açu”, a “chave da linguagem” — solução do “mistério debaixo / da pele viva” — não está nas profundezas do rio ou mesmo na navegação marítima — cenário por excelência da poesia épica, mas que nem se chega a mencionar no poema. A valer, a decifração do mecanismo linguístico ocorre a partir da observação do espelhamento do sol na água do rio, que faz com que se ligue o que está na terra (o “rio”) ao que está no horizonte. O sol, palavra que não aparece no poema e que entendo por inferência a partir de “horizonte”, palavra que em si também contém “rio”: **horizonte** e vice-versa. Por consequência, os signos linguísticos que capturam os conceitos de “terra”, “horizonte”, “brilho”, “águas” (etc.) é que mimetizam o comportamento do rio, por meio da reflexão especular, e não o contrário.

As relações em que esses significantes são postos concernem sobretudo a falta de valor comunicacional (em que um emissor e receptor interagem) e a não linearidade dos significantes na leitura da palavra do poema.

Quanto ao aspecto da linearidade dos significantes (*imagem acústica*) na sequência da cadeia fônica por Ferdinand de Saussure no *Curso de linguística geral* foi pouco investigado. O postulado que o rege é o seguinte: “O significante, sendo de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, unicamente, e tem as características que toma do tempo: a) *representa uma extensão*, e b) *essa extensão é mensurável numa só dimensão: é uma linha.*” (2012, p. 110. Grifos do autor). Das duas características primordiais do signo linguístico, o postulado do

²⁵ “Ouço dêste fundo de rio o bôjo da vida.” (BELL, 1964, p. 32).

caráter de “linearidade do significante” não experimentou a centralidade que o postulado da “arbitrariedade do signo linguístico” teve na reivindicação dos axiomas nos quais grande parte da Linguística do século XX repousa. Todavia, pesquisas mais recentes expõem e confirmam a centralidade do conceito de linearidade no pensamento de Ferdinand de Saussure a partir dos seus manuscritos.

A questão foi observada recentemente por Pierre-Yves Testenoire (2017, 97-104) que, ao se voltar para os manuscritos de Ferdinand de Saussure, percebeu a centralidade do conceito de linearidade no funcionamento linguístico, diversamente ao seu tratamento no *Curso de linguística geral*. Através de dois experimentos inventariados nos manuscritos, o da “lanterna mágica” e o dos “anagramas”, conclui-se que o funcionamento linguístico liberto de uma temporalidade linear foi rejeitado por Saussure. Com o primeiro experimento, o da “lanterna mágica”, tentou-se traçar um paralelo entre as impressões visuais e auditivas, onde se acabou, dentro da conclusão lacunar anotada por Saussure, demonstrando-se a diferença entre os signos visuais (as cores verde, amarelo, preto, azul (etc.) sendo mostradas sucessivamente sobre o mesmo disco de uma lanterna mágica) e os signos auditivos. A conclusão do experimento diz respeito à diferença entre os dois tipos de signos, o visual - sendo passível de síntese pelo olho e pelo cérebro humano pelo fato das cores poderem ser justapostas - e o auditivo - sendo estritamente sucessível no tempo, caracterizado por Saussure no experimento como sendo divisível em fatias, sempre no mesmo sentido e em pedaços idênticos. Essas conclusões nos permitem pensar que, desse modo, o princípio da linearidade exposto nos cursos de Linguística Geral foi intercedido pela inserção dos sistemas de signos visuais, que de fato admitem a simultaneidade. No segundo experimento, o dos “anagramas”, Saussure deu atenção ao ordenamento da palavra poética que, ao seu entender, passa sempre pela vista. Assim, o jogo anagramático não altera a natureza unidimensional da linguagem posta em evidência pelo princípio da linearidade do significante. Por exemplo, um dos muitos anagramas descobertos por Saussure é “Mirmidões” em um verso latino de Giovanni Pascoli. Esse trabalho foi concomitante ao discernimento da importância da linearidade do significante como condição fundamental de todo signo linguístico.

Jean Starobinski compreendeu a teoria dos anagramas de F. Saussure como sendo um método para se entender uma arte combinatória a ser decifrada, da mesma maneira em que funcionava o princípio composicional de Bach:

Não era inoportuno lembrar a arte de Bach e seus movimentos do baixo contínuo cujas notas-letas sucessivas constroem uma assinatura ou uma homenagem. O método de composição de Raymond Roussel (extraordinariamente analisado num livro de Michel Foucault) prestou-se também a essa forma de investigação... Mas é preciso generalizar: Ferdinand de Saussure interpreta a poesia clássica como uma

arte combinatória, cujas estruturas desenvolvidas são tributárias de elementos simples, de dados elementares que a regra do jogo obriga todo conjunto a conservar e a transformar. Acontece que toda linguagem é combinação mesmo que não intervenha a intenção explícita de praticar uma arte combinatória. Os decifradores, cabalistas ou foneticistas, têm o campo livre: uma leitura simbólica ou numérica, ou sistematicamente atenta a um aspecto parcial, pode sempre fazer existir um fundo latente, um segredo dissimulado, uma linguagem sob a linguagem. E se não houvesse algarismos? Sobraria este interminável apelo ao secreto, essa espera da descoberta, esses passos perdidos no labirinto da exegese. (STAROBINSKI, 1974, p. 113)

Ainda que a interpretação de Jean Starobinski tenha sido uma das primeiras dos manuscritos de F. de Saussure sobre os anagramas, e contenha muitos erros, é importante a sua consciência de que haja um tipo de apelo ao secreto nas línguas humanas. Em LB, identifiquei-o como paradigma entre “claro” e “escuro”. Na claridade se põe a ver tudo que pode ser posto no claro, mas, mesmo assim, mantém-se algo numa experiência do segredo, que é uma experiência da vida interna não apropriável plenamente pela escrita.

Não se trata aqui de desenvolver uma longa crítica, ou exegese, à teoria saussuriana da linearidade do significante, mas de indicar como a teoria de LB é isenta dessas concepções acerca da compreensão da linguagem, mostrando como, na sua composição poética, é inverossímil separar o eixo horizontal que ordena o tempo em que a cadeia auditiva se desenvolve pela dita “extensão mensurável na dimensão de uma linha” (sintaxe, fonética) do eixo vertical em que são montadas as palavras (morfologia, fonética).

Afirmo, portanto, que a teoria linguística posta em prática por LB faz com que a ordenação do tempo em que a cadeia auditiva se desenvolve não seja linear, nem horizontal e nem verticalmente.²⁶ Ora, pois é em razão disso que, do mesmo modo, desarranjam-se no poema os contornos dos conceitos de tempo e espaço, uma vez que não são compreendidos como eixos lineares que se cruzam em determinados pontos.

E como é que ele concebeu isso? Em resposta à pergunta, o que farei é sublinhar neste e nos próximos trechos citados as palavras em que o procedimento de composição utilizado pelo poeta a partir dessa concepção de linguagem é aparente:

[...]

Contraditório nas águas
e nas éguas
que o bebem,
sem desertar
nem deserdar o homem
em si fluido destino,

o ali estar e correr e sempre
rio do delírio,
de retornos,

²⁶ Veja-se a Figura 2, um poema escrito em espiral.

contornos,
[...]
(BELL, 1980, p. 55-56. Grifos meus)

A palavra “rio” vai, na parte citada, sendo ecoada de dentro da organização morfológica de palavras como “contraditório” e “delírio”; em outros trechos, aparece em palavras como “horário”, “proprietário”, “mistério” e etc. Bem como nas rimas, aliterações e assonâncias. Visto que o poema “Do Rio Itajaí-Açu” é extenso, não será possível analisar todos os seus pormenores formais.

A título de exemplo, comento aqui sobre as rimas e assonâncias do trecho citado: quanto às rimas — compreendidas como o processo de reiteração fônica a partir da última vogal forte de cada verso — se percebe que são duas: “águas” e “éguas” (rima pelo segmento *-guas* apoiada no ditongo *-ua*), “retornos” e “contornos” (rima pelo segmento *-ornos* apoiada na vogal tônica *o* (primeira) e na assonância da vogal tônica *o* (primeira) com a fraca (segunda)). Nas duas há a repetição quase que total (portanto, por homologia com que se cria uma pretensa simetria) das palavras rimadas, sendo diferenciadas no primeiro caso por um fonema (*/a/* e */e/*) e no terceiro pelos prefixos *re-* e *con-*. Há também, excetuando-se ao paradigma da rima pela reiteração no final dos versos, a rima encadeada entre “desertar” e “deserdar” — aliteração pela reiteração do segmento *deser-* (como “de ser”) e rima pela vogal tônica *a* do segmento *-ar*. Relativamente às assonâncias, repare-se os versos:

- a) “em si fluído destino” (assonância das vogais fracas *e*, *o* e da vogal tônica *i*),
- b) “o ali estar e correr e sempre” (assonância da vogal fraca *e*),
- c) “rio do delírio” (reiteração do ditongo *io* com a assonância da vogal fraca *o* e a vogal tônica *i*).

À vista desses procedimentos de reiteração fônica e de jogos sintáticos (pleonasmos, hipérbatos, polissíndetos e etc.) é que se encontra o LB designado por Péricles Prade como o “obcecado pela carpintaria da linguagem caleidoscópica de sintaxe lúdica” (PRADE, 2009, p. 17), aparente pelo menos desde *As Annamárias* (1971).²⁷ Desse modo LB — e foi assim que, mesmo sendo um poeta com preocupações claramente filosóficas/doutrinárias — se diferenciou

²⁷ E.g., os versos do canto “III” de *As Annamárias* (o título é uma junção dos dois primeiros nomes de Anna Maria Kieffer, a quem se dedicou o livro), em que o segmento “annamar-” - em si contém o prefixo “ana-” ou “aná-” (indicativo de repetição, como em “anáfora” ou o sentido de ascender, como em “anábase”, vertido em “anna-”) que enceta as inúmeras aliterações e assonâncias do poema, tais como a do ditongo “-ea” precedido da consoante “r” tepe; da consoante “c”; a rima entre “dulcíssimo” e “duríssimo” em que a consoante “d”, a sibilante “s” e a vogal fraca “o” se repetem; a aliteração da consoante fricativa “v”, etc.:

[...] oh! annamária, annamária, / annamar, / annamárea, / aérea área, / corpórea e calcárea, / dulcíssimo hábito de pertencer-te, / duríssimo tremor / de não achar-te em algum instante, / vais em mim e vens e vais e vens / e não cessas nunca e nunca / e nunca dizes sim e nunca dizes não / e sempre ali / e sempre ali / no ferido lugar.
(BELL, 1979, p. 15)

do discurso filosófico ao entender que as palavras e as frases — o eixo sintático que no poema é interrompido pela cesura —, são objeto de jogo (*ludus*, palavra da qual não se pode ignorar a derivação metonímica em *ludibrium*, zombaria; *ludius*, alguém que performa num estádio, como um ator ou gladiador).

Nada obstante, a atenção despendida pelo poeta à minúcia da estruturação poemática não é imotivada, pois no que se refere aos conceitos de *tempo* e *espaço*, constata-se que o “rio” trata de reelaborar ambos na relação rio-palavra-poeta do poema, uma vez que é contraditório no seu movimento pelo *espaço* — pois está sempre num lugar (“ali”), mesmo que esteja sempre a “correr” para outro local — e no *tempo* — pois ao mesmo tempo em que faz “contornos” no vale, faz “retornos”, voltando-se sobre si mesmo e resultando num “fluido destino” sempre a se interpor às pessoas ao seu redor.

Vê-se isso não numa divisão entre “forma” e “conteúdo”, em que o nível semântico e formal da língua do poema estabelecem uma relação harmônica de significação interna entre si, mas na impossibilidade de separá-la nesses níveis, uma vez que a materialidade do poema não é evidência de um estilo, tom ou estrutura, mas de uma “meditação” sobre a possibilidade de fazer com que o “rio”, quando se quer escrevê-lo ou escrever a partir dele, interfira no ato poético como um objeto que está sempre ecoando, vezes como um substantivo — “rio” — ou como um *resto* que ecoa morfo-foneticamente em outras palavras — “contraditório”, “delírio” etc.

O fato de que os mesmos temas voltem a ser discutidos em outras partes é uma consequência das conceituações, ou anti-conceituações, de *tempo* e *espaço* no poema — o que não implica em si uma noção de desenvolvimento ou elaboração, mas de preservação do objeto de reflexão sobre o qual o poeta e o poema se voltam. No entanto, por que isso acontece?

Leia-se, v.g., as descrições ou elaborações do rio no canto “V”:

V

Horário do rio:

tempo vai
e volta.
Revolta,
reviravolta
e reviravai
[...]

Paisagem do rio:

o rosto móvel do rio
é meu rio
onde me espelho.

Mensagem do rio:
não há parar
onde se vive.
[...]
(BELL, 1980, p. 58. Grifo meus)

Ocorre que, ao fim do trecho citado acima, vê-se o tom moralizante-filosófico ou sapiencial²⁸ que LB muitas vezes assume na enunciação dos poemas para que se chegue num ensinamento a ser transmitido por intermédio do poema.

O corolário do que se oferece a partir “Do Rio Itajaí-Açu”, a saber, uma compreensão não cronológica do tempo e paradoxal do espaço —, é que, no local onde a ação de viver se realiza, não é possível impedir ou suspender o movimento constante que faz a vida e, por consequência, as línguas humanas.

²⁸ Veja-se a entrevista com Dennis Radünz (Anexo I) no tocante à ambiência luterana na criação de LB. Especialmente o culto luterano à palavra.

2.1.2 “começo inverso de seu começo”

Nos últimos cantos do poema a atenção à “origem” é suspensa. O poeta se detém num comentário à volta de “começo”:

[...]

Rio proprietário
do tempo.
Do inhame, do aipim.
Do começo, do fim.
Dos milharais ermos
e seus termos.

[...]

(BELL, 1980, p. 59. Grifo meu)

Até então, conhece-se o “rio” pelo seu “comando” do tempo do “começo” e “fim” da lavra, tempo em que nasce e torna a amadurecer ciclicamente a matéria de subsistência. Nestes versos LB implicitamente reassume a confinidade etimológica entre as palavras “comando” e “começo”, relacionadas pela raiz grega do substantivo *arkhê*, não distante do substantivo latino *principium*, que em si reúnem tanto o princípio físico, histórico ou ontológico da natureza ou da história, mas também o princípio da lei dos homens ou dos deuses.²⁹ Nada obstante, no último canto do poema o rio será o começo e fim da “origem”:

VIII

O rio é seu começo. / Boi de silêncio / boiando em mistério. / O rio é seu desvario. / O rio é as águas contrárias: / contrário contrario. // Vocabulário selvagem / na boca da fera, / astuto, escorregadio, ardiloso / na sombra, na trama, / duro de roer / sob a palavra / feita animal ferido, // milenar em mim - coração fluvial, / e subliminar na saliva, no suor, / de achar o verso / de primeira água. // O rio é seu final. / A morte é sua semelhança: / começo inverso de seu começo.

(BELL, 1980, p. 63. Grifos meus)

O poema começa com um verso que é iniciador de uma estrutura paralelística presente na primeira e na última estrofe, com a ordenação sintática “O rio é seu x”, sendo x exclusivamente um substantivo, como “começo” ou “desvario”.

A essa estrutura sintática corresponde também o penúltimo verso, em que se substitui “o rio” por “a morte”. O “começo”, última palavra do primeiro verso, por rima da vogal fraca *o*, associa-se aos substantivos “silêncio”, “mistério”, “desvario” e ao verbo “contrario”, que também rimam entre si pela vogal tônica *i*. Apenas o verso 5 não participa totalmente desse encadeamento fônico, uma vez que termina com a palavra “contrárias”, sendo a vogal fraca *i* parcialmente inserida nessa estrutura por rima imperfeita.

Além da repetição anteriormente notada do segmento *-rio*, há a reiteração do segmento *boi* — inversão do ditongo *io* de “rio” em *-oi* — no substantivo “boi” (verso 2) e no verbo

²⁹ Veja-se DERRIDA, 2011, p. 11-16.

“boiando” (verso 3). Se se manter, contraditoriamente como pede o poema, a metalinguagem da gramática tradicional, vê-se que o substantivo que mais ocorre é o substantivo concreto “rio”, nos versos 1, 4, 5 e 18. Ele é ecoado foneticamente pela terminação *-rio* nos substantivos “mistério” (verso 3), “desvario” (verso 4), “contrário” (verso 6), “vocabulário” (verso 7), e pelo verbo “contrario” (verso 6). Essa repetição do segmento *-rio*, notada anteriormente, assevera a observação de que o poema “Do Rio Itajaí-Açu” não é uma “meditação” semântico-formal sobre o rio, na qual a forma e o movimento do rio são a matéria e modelo sobre os quais o poema se faz, mas da procura de uma possibilidade de enunciação a partir do objeto primordial, a “origem” da qual o “rio” é “começo” e “comando”. Os outros substantivos concretos presentes neste canto do poema são “boi” (verso 2), “águas” (verso 5), “boca” e “fera” (verso 8), “sombra” (verso 10), “palavra” (verso 12), “animal” (verso 13), “coração” (verso 14), “saliva” e “suor” (verso 15), “verso” (verso 16) e “água” (verso 17). Os substantivos abstratos são: “começo” (verso 1), “silêncio” (verso 2), “mistério” (verso 3), “desvario” (verso 4), “contrário” (verso 6), “vocabulário” (verso 7), “trama” (verso 10), “final” (verso 18), “morte” e “semelhança” (verso 19), “começo” e “começo” (verso 20).

Os adjetivos, quase que na sua totalidade, referem-se ao “rio”: “selvagem” (verso 7), “astuto”, “escorregadio” e “ardiloso” (verso 9), “duro” ([da expressão idiomática “duro de roer”, relacionado sintaticamente ao substantivo “rio” do verso 5] verso 11), “ferido” (verso 13), “milenar” e “fluvial” (verso 14), “subliminar” (verso 15); o único que não se relaciona sintaticamente ao “rio” é “inverso” (verso 20), que qualifica o substantivo “começo”.

Tanto o primeiro como o último verso do poema terminam com a mesma palavra, “começo”, sendo que o último verso, “começo inverso de seu começo” é, pela repetição da palavra “começo” no início e no final da frase, quase um palíndromo (que seria: “começo seu de inverso começo”, um *verso invertido*). A estrutura frasal em forma de conclusão do primeiro verso (“O rio é seu começo.”) é mantida quase que totalmente no verso 18 (“O rio é seu final”), e é replicada também nos versos 4 e 5 (“O rio é seu desvario / O rio é as águas contrárias:”).

Não se sabe, caso este canto do poema seja lido destacado dos outros, a que sujeito ou objeto essas duas conclusões se referem. Percebe-se o objeto desta tese — de que o “rio” é começo (comando) e fim da “origem” — ao se voltar ao primeiro poema, ele é a “origem”, que, no primeiro canto do poema, é o espaço onde o “rio” se localiza: “pó”.

Como nos outros cantos do poema, as ações são quase que exclusivamente projetadas no tempo presente da enunciação. O verbo “ser” conjugado no presente do indicativo — “é”

— aparece sendo ligado sintaticamente ao substantivo “rio” nos versos 1, 4, 5 e 18 e ao sujeito “morte” no verso 19. Aparecem em formas nominais os verbos “boiando”, no gerúndio (verso 3); “contrárias”, no particípio (verso 5); “roer” (na expressão idiomática “duro de roer”) e “achar” no infinitivo impessoal (versos 11 e 16). No verso 6 o sujeito do verbo “contrario” aparece em elipse: “contrário [eu] contrario”, mesmo sujeito singular que aparece no pronome oblíquo “mim” do verso 14.

A enunciação feita sempre a partir da primeira pessoa do singular e no tempo presente desempenha no poema a função de assumir e demonstrar que nele há um único objeto de ponderação sendo retomado, pelo mesmo sujeito da enunciação, num tempo que não se desenvolve linearmente. Não propriamente o Rio Itajaí-Açu, mas de onde ele provém e o que nele se localiza: a “origem”.

A conceituação que se fez da palavra “origem” ao longo deste poema permanece em constante embate com o “rio”, que é tanto o seu “começo” como o “comando”. Desse atrito entre duas polaridades, de um lado a “origem” que é o lugar onde se faz a leitura do tempo pretérito — em que “o tempo e as lembranças apresentam-se aliados do eu lírico, pois a rememoração possibilita a redescoberta de sua essência mais primitiva” (PICCININ, 2009, p. 54) — e o rio, no qual se vê:

[...]

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

[...]

(BELL, 1980, p. 97)

Nessa polaridade entre “origem” e “rio” estão a “lua cheia”, que é o observador imóvel da mobilidade do rio e do velho relógio colonial que deslizam sobre o rio, e a “nuvem veloz”, que é também o rio, pois se assemelha e espelha a cena terrestre na contraface celeste.

Com a citação deste poema concluo preliminarmente que a poesia de LB até *As vivências elementares* (1980) não oscilou entre as polaridades do poeta lírico ou épico, mas entre algumas palavras que foram tomadas como pedras de toque:

- 1) o de “nascimento”, próximo da “herança” a ser carregada — aparente no trecho supracitado por meio da materialidade de um “velho relógio colonial” que desliza expulsado sobre as águas do rio;
- 2) o de “origem”, que na poesia de LB é um lugar onde se encontra o mais atual com o primitivo (inatural) e

3) o de “começo”, princípio natural e comando nomológico.

Foi através da noção dessas três tentativas de conceituação que a reflexão LB, oscilando entre

o “nascimento” — do qual é impossível se recordar —;

o “começo” — ou o *comando* —;

e a “origem” — um *espaço e tempo* inconformes com a cronologia cuja premissa seja a da sucessão — no que se refere ao sujeito que (ou de quem se) escreve e enuncia no poema; tratou de apresentá-lo como elipse.

Isto é, tanto na sua presença, através de um *resto*, como na sua ausência, por meio do texto que ganha espaço como o lugar em que o sujeito deveria estar. A palavra “origem”, alçada ao grau de conceito, trata de fornecer um lugar de pensamento para que se leia anacronicamente o passado que retorna ao presente, num tempo de simultaneidades.

2.2 AS “ÁGUAS HERACLITIANAS”

Ao longo do tempo, de 1964 a 2009, a crítica repetiu um aspecto assumido pelo “rio” na poesia de LB, o das águas heraclitianas enquanto metáfora de renovação. Trato aqui de mapear essas considerações feitas pela crítica e esclarecer alguns pontos no tocante a *OCDA*, justificando o porquê desse ser um livro feito para que coincidam paradoxos. A asserção que apresentarei diz respeito à metáfora das águas como renovação perpétua pela via do desastre.

A primeira ocorrência da associação de LB com Heráclito de Éfeso é no posfácio feito por Dora Ferreira da Silva ao livro *Os ciclos* (1964). Escreveu-se que o poema homônimo ao livro “se desdobra à maneira de um retábulo, sublima em sua temática a “sobrevivência do grande pomar” da infância, florescido em Timbó e apenas diluído na alma para a festa e o amargo da evocação poética”, paisagem em que “como um rio heracliteano, as águas do tempo refletem tôdas as paisagens da alma, as do passado em seus remansos, as do presente onde se espelham sêres, e coisas e o futuro”, onde os componentes do léxico poético de LB evocam acima de tudo a invariabilidade da vida agrária (SILVA, 1964, p. 27).

Há muitas questões de interesse nesta citação que não serão tratadas aqui com maior complexidade ou de maneira detida, como o poema que se desenvolve da mesma maneira que um retábulo e a sublimação e sobrevivência temáticas da infância em sua poesia. Quanto às “águas”, vê-se que são imediatamente associadas a Heráclito por refletirem, a partir do tempo em que o sujeito enuncia no poema, os tempos passado, presente e futuro.

A segunda ocorrência vem do prefácio a *OCDA*, onde Cláudio Willer escreveu que o livro se tratou de ser “um ponto de inflexão, marco de mudança de rumo ao mesmo tempo de

consolidação e afirmação do que já vinha fazendo”, e que seu título “fala de uma impossibilidade, uma contradição: suas águas são aquelas do rio heraclitiano, puro movimento, irrepetíveis”, por isso são “impossíveis de serem codificadas, pois um código sempre é forma, constância, conjunto de regras e padrões estáveis.” (WILLER, 1984, p. 7). A declaração de que *OCDA* foi “marco de mudança de rumo” simultaneamente à “consolidação e afirmação do que já vinha fazendo” expõe um paradoxo quanto à questão da progressão do pensamento de LB. Uma vez sendo “mudança” e “consolidação”, pressupõe em si o movimento concomitantemente à estagnação — características já explicitadas por mim na análise do poema “Do Rio Itajaí-Açu”, de *AVE* — e que em *OCDA* estiveram em primeiro plano. Deste modo, sendo o projeto poético de LB não apoiado numa progressão em que antigos temas são abandonados e novos são sondados, mas na especulação labiríntica à volta de uma mesma questão, entende-se porque Dora Ferreira da Silva tenha recorrido à comparação do poema com a construção de um retábulo, em que as imagens se desdobram a partir do mesmo “princípio”, o do tema e das variações.³⁰

A terceira e última ocorrência foi feita por Rosana Salette Piccininn em sua dissertação dedicada a *OCDA*. Escreveu-se nela que o livro “vincula-se ao fluir irreduzível, ininterrupto e inclassificável de sua poesia águas insubmissas a códigos” [sic], exceto o das águas, cuja codificação nega a si mesmo, exigindo-se a mutabilidade e o dinamismo constante”, onde se reafirma a tese de Cláudio Willer exposta no prefácio, em que *OCDA* “reveste-se de uma impossibilidade, uma contradição: suas águas são aquelas do rio heraclitiano [...] impossíveis de serem codificadas, pois um código é, sempre, forma, conjunto de regras e padrões estáveis.” (PICCININN, 2009, p. 39).

Isso posto, as questões que discuto a seguir são duas:

- 1) O que se quis evidenciar com a associação reiterada pela crítica de LB às “águas heraclitianas”?
- 2) Se o livro se reveste de uma “impossibilidade” estrutural e semântica, como pôde ser escrito? — isto é, sua escrita e publicação, ao se revestirem de paradoxos desde o título na capa até a última página explicitam que relações às “águas” que são “insubmissas a códigos” — relação que entendo como a inconformidade da escrita com o pensamento — por que aparece através do sintagma “o código das águas”?

³⁰ No entanto, como se lê em 2.4, o conceito de “origem” formulado em *OCDA* vai contra a tese de Willer.

Relativamente à primeira questão, percebe-se que a associação de LB a Heráclito feita pela crítica enfatiza o aspecto com que as contrariedades foram organizadas e estimuladas por LB em sua obra, especialmente em *OCDA*.

Se se assumir que o aforismo de Heráclito sobre o rio que não se percorre duas vezes³¹ diz respeito à tentativa de fixação dos sentidos que falsificam a experiência depois de deixá-las “cair”, a questão da relação de LB com Heráclito é respondida de modo a acreditar-se que sua poética diz respeito à falsificação da experiência da infância, do sujeito “eu” e etc.

No entanto, quem fornece uma interpretação à qual subscrevo da suposta “doutrina heraclitiana do devir” é Giorgio Colli, que escreveu que, para Heráclito de Éfeso, são ilusórias as elaborações de impressões sensoriais num mundo de objetos permanentes. Uma vez que essas sensações não servem de documento a nada permanente, ainda que se assemelhem, toda vez que as designamos com o nome de “rio”, trata-se de um novo, pois o “rio” só existe em nós enquanto uma sensação fugaz (COLLI, 1992, p. 55-56). Dessa forma, a poesia de LB rearma ininterruptamente o paradoxo de um movimento, chamado por Rosana Piccininn de “movimento de restauração da origem”, em que “o tempo histórico seria carregado de “tempos de agora”, que poderiam ser úteis na mudança do presente”, porquanto a “relevância do passado não estaria [...] 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”, acreditando que LB teve o intuito de “retroceder e voltar no tempo, quando tudo foi feito pela primeira vez”, pois sua interpretação se apoia na ideia onde se encontra “a origem mítica da relação entre poesia e memória” (PICCININN, 2009, p. 40. Grifo meu). Sublinhei a palavra “origem” do sintagma “a origem mítica” pois penso, como Maurice Blanchot, que um livro é como o anúncio refletido sobre as circunstâncias de uma época, sobre a crise que se anuncia e à qual se deve responder, e que a resposta a este chamado remete sempre a outro modo de temporalidade, que nunca nos deixa sermos nossos próprios contemporâneos (BLANCHOT, 1990, p. 107).

³¹ A título de esclarecimento, interessante tanto à filologia como à história da filosofia, o aforismo de Heráclito sobre o mesmo rio que não se percorre duas vezes na verdade são três, recolhidos em fontes distintas. Na reorganização dos fragmentos de Heráclito empreendida por Giorgio Colli (2013, p. 54-57) o primeiro (DK B12) é: “πομοῖσι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνουσιν ἕτερα καὶ ἕτερα ὕδατα ἐπιρρεῖ. / καὶ ψυχαὶ δὲ ἀπὸ τῶν ὑγρῶν ἀναθυμῶνται.” “Aqueles que entram nos mesmos rios continuam a fluir águas sempre diferentes. / E as almas exalam das coisas úmidas.” O segundo (DK B91) é: “**a** ποταμῶι γὰρ οὐκ ἔστιν ἐμβῆναι δις τῶι αὐτῶι. **b** σκίδνησι καὶ πάλιν συνάγει, καὶ πρόσσεισι καὶ ἄπεισι.” “**a** No mesmo rio, de fato, não é possível entrar duas vezes. **b** [O deus] derrama e de novo recolhe, se aproxima e se distancia.” O terceiro (DK B49a) é: “ποταμοῖσι τοῖσιν αὐτοῖσιν ἐμβαίνομεν τε καὶ οὐκ ἐμβαίνομεν, εἰμέν τε καὶ οὐκ εἰμέν”. “Nos mesmos rios tanto entramos como não entramos, tanto somos quanto não somos.”

LB esteve ciente da impossibilidade de se retroceder e rearmar as relações “originárias” entre poesia e memória, entre o “eu” e infância (etc.) e por isso nomeou o livro como um “código” — tal qual um *código* de regras que pertencem ao ordenamento jurídico de uma lei sobre determinado assunto — “das águas”, cujas impressões sensoriais são indefinidamente fugidias. *OCDA* foi — e é assim que respondo à segunda questão suprarreferida — como resultado disso, um livro escrito como testemunho do “desastre” decorrente de, ao longo de toda sua obra, tentar-se ordenar o esquivo; tentar-se ordenar uma “origem” que, conceitualmente, e desde que posta sobre um “começo” (que também significa “comando”), ou um “nascimento” irrecuperável, é paradoxalmente cheia e esvaziada de significados (e significantes) e possibilidades interpretativas. Assim,

- a) o projeto poético de LB pode ser interpretado como falsificações da cena do “nascimento” e das experiências da infância através da escrita do poema. *OCDA* seria, já que assentado especialmente nessas falsificações, o livro mais artificial de LB. Esta é a hipótese que, conforme as análises de poemas feitas até aqui, eu rejeito por incongruência.
- b) O projeto poético de LB, tal como exposto desde *Os Póstumos e as profecias*, seguiu, consciente ou inconscientemente, na direção de se livrar tanto das amarras da cena do “nascimento” como do “comando” do seu *começo* (ou da sua *origem*).

A segunda hipótese é a que minhas interpretações trataram de firmar até aqui.

2.3 AS ENCHENTES DE 1983

A palavra “desastre”, que tomei de Maurice Blanchot, também compreende, para além do seu significado quanto à tentativa conceitual de ordenação do “indômito” de uma “origem” ao mesmo tempo presente e irresgatável ao seu estado primordial, uma relevância quanto às circunstâncias sócio-históricas em redor de LB, da escrita e do lançamento da primeira edição de *OCDA*.

Aconteceu que no ano de 1983 a cidade de Blumenau foi assolada por enchentes cujas efemérides são constantemente lembradas nos meios de difusão de informação locais, estaduais e nacionais. Pela coincidência entre o “desastre” “natural”, o título e a data de lançamento de *OCDA*, LB foi perguntado sobre a associação entre os três elementos, especialmente pelo significado do título.

Figura 3 – Galeria Açú-Açu, um dia após a grande enchente. Blumenau - 1983



Galeria Açú-Açu, um dia após a grande enchente
Blumenau – 1983
(Acervo Rosi Darius)

A seguir cito algumas das entrevistas dadas por LB sobre essas questões. A primeira (a ser referida posteriormente como **entrevista 1**), em entrevista ao jornal *O Estado*:

Lindolf Bell concorda que o livro tem alguma ligação com as inundações. E esclarece: “A ligação é um fio premonitório em alguns poemas. Assinei contrato com a Global Editora em maio de 1983. Em 1983, mês de julho, veio a grande enchente que assolou Blumenau e todo o Vale do Itajaí. De repente, poemas com um destino diferente poderiam ter sido escritos após a enchente, pela linguagem usada” (CEZAR, 1985, [s.p.]).

A terceira (**entrevista 2**), ao jornal *Folha da tarde*:

Código das águas?

O título também tem toda uma explicação por parte de Lindolf. “Código é sempre uma proposta de revelação e a água, dentro de todas as filosofias iniciáticas, o elemento de transmutação da matéria. Eu vejo o poema como um código a ser revelado e como um objeto de transmutação do ser humano.” (O POETA, 84, [sp.]

A quarta (**entrevista 3**), à revista *Visão*:

Visão — Qual a proposta de “O código das águas”?

Lindolf Bell — Assumir todas as coisas do mundo e toda a face polivalente da humanidade. Nele, faço um levantamento das possibilidades do ser humano.³²

Quanto ao título do livro, a **entrevista 3** — mais estendida e imprecisa quando comparada às outras — expõe-nos discursivamente a sucessão indeterminada de sentidos possíveis para o título do livro, como na ação de “assumir todas as coisas do mundo” e, junto disso, “toda a face polivalente da humanidade” — questão a qual já me voltei e tornarei a voltar diversas vezes ao longo deste trabalho.

Na **entrevista 2**, LB se apoia nos significantes “revelação” e “revelado” para explicar o livro como um “objeto”, que é também uma “proposta” de “transmutação do ser humano”, sendo que ao significante “transmutação” não foram conferidos fundamentos, motivos ou argumentos, tendo por consequência sua vinculação semântica tanto a uma possibilidade axiomática e a um fim da “revelação” que o poema, enquanto “código”, asseguraria. Minha inferência é que a união do substantivo “código” através da proposição “das” com o substantivo “águas” tenha, a partir da **entrevista 2**, correlação semântica com os termos “modificação”, “transferência”, “variação” ou “conversão” desse “objeto” — ou objetos: o livro, os poemas, a linguagem... — de “transmutação do ser humano”.

A **entrevista 1** é, dentre essas que consegui investigar, a única em que por LB são associados *OCDA* às enchentes do ano anterior. Sublinho da fala de LB a possibilidade de poemas com um “destino diferente” que “poderiam ter sido escritos após a enchente” para considerar que a própria fala de LB na entrevista suprimiu os poemas escritos por ele e publicados (ou não) durante as enchentes de 1983.

³² Visão, 10 de setembro de 1984. Não consegui maiores dados sobre a publicação. Jornal consultado no arquivo CDM e citado com permissão.

Além do mais, Cremilda Medina foi quem evidenciou que *OCDA*, dadas as circunstâncias apresentadas, fez-se um “livro salvo da enchente que, em 1983, assolou o Sul do Brasil” porque LB “agarrou seus originais e outros pertences que as águas marcaram implacavelmente” (MEDINA, 1985, p. 519).

Consegui reunir dois dos poemas escritos por ele durante as enchentes, o primeiro, “Enchente 1983”, publicado em jornal, e “Anotações do poeta na enchente 1983 (I)”, inédito. Irei comentá-los a seguir.³³

2.3.1 “Enchente 1983” e o “mergulho nas origens”

Os poemas “Enchente 1983” e “Onde se escreve o destino desta cidade?” são dois modos conflitantes de se pensar a “origem”? • A obscuridade da palavra “memória” e sua partição entre singular e plural.

Cito um trecho do poema “Enchente 1983”:

[...]
 Nem dia
 Nem noite
 Nem sábado
 Nem domingo.
 Que tempo
 Que líquida foice!
 Aqui poder, querer
 De homem cessa
 Vira lesma
 Inútil pressa
 [...]

(BELL apud FROTSCHER, 1997, p. 62)

Conforme a análise de Méri Frotscher, no poema o rio é comparado a uma “líquida foice” (“Que líquida foice!”) porque ele “corta e estanca a seiva representada pelo movimento rítmico do cotidiano da cidade”, sendo a percepção do tempo estancado pela enchente a indicação da plena inclusão de Blumenau no mundo industrializado e “disciplinado pelo relógio, instrumento sintomático de uma nova era, na qual o tempo se converte em moeda”. Foi no momento de reconstrução da cidade que reapareceu o discurso da “operosidade germânica” impresso em jornais, relatório oficiais, editais, nos meios de comunicação de massa e nos púlpitos, cuja representação é a do blumenauense como “indivíduo trabalhador, perseverante e batalhador, porque descendente de colonos alemães” (FROTSCHER, 1997, 61-63).

³³ De especial interesse para essa leitura, quando se considera a relação das enchentes com a criação da “Oktoberfest”, é o poema “X.” do livro *Enclave* de Marcelo Labes: “1852 - 16,3 m / 1880 - 17,1 m / 1900 - 12,8 m / 1927 - 12,3 m / 1954 - 12,53 m / 1957 - 13,57 m / 1961 - 12,49 m / 1973 - 12,35 m / 1975 - 12,63 m / 1983 - 15,54 m / 1984 - 15,46 / tragédias medem-se em metros / festas medem-se em público.” (LABES, 2018, p. 28)

O verso que abre essa possibilidade interpretativa é o que precede o da metáfora que compara o rio a uma foice (“Que tempo”). Talvez o que tenha motivado essa interpretação foi a conformação sintática dos dois versos em sentenças interjetivas. A decisão pelo sentido realizada por Méri Frotscher — da metáfora do rio como uma foice que “corta” o “poder” e “querer” de “homem” — relacionada à acumulação “apressada” de capital e à mercantilização do próprio tempo, deixa LB, caso se coloque este poema ao lado de outros poemas e anotações inéditas de seu arquivo, tal como o poema “Onde se escreve o destino desta cidade?” que cito em seguida, numa aparente contradição interna.

Essa contradição diz respeito tanto à comemoração da “germanidade”, tida como um “mergulho nas origens”, como à violência presente em toda a memória, palavra cuja conceituação aparece nas páginas dos textos “Tôda memória é violencia” e “Memória preliminar”.

A seguir, o que farei é citar e analisar, a título de confrontação, esses três textos. Começo citando o poema “Onde se escreve o destino desta cidade?”:

Onde se escreve o destino desta cidade?

Às margens de um rio, na curva mais sensual de seu curso
rumo ao mar atlântico.

Uma cidade de nome alemão: Blumenau. Um rio mapeado com nome indígena: Itajaí-Açu. Azul. Açul.

O blumenauense vive e convive nas margens deste rio. Com sotaque próprio, como outros brasileiros com outros sotaques e sonhos iguais.

Fazer uma festa em outubro (Oktoberfest) passa a ser um mergulho nas origens. De janeiro a dezembro, passando por abril e outubro. Um resgate de memórias. Da memória. E a recuperação festiva de uma identidade onde o único preconceito se denomina não à falta de dignidade.

Em outubro Blumenau se materializa o país do coração. O coração da alegria. O coração do país. E da vida celebrada. E da saudade. Onde o Brasil começa e não termina.

De maneira clara o destino de Blumenau principia na saudade. Neste Brasil feito de tantas nações da saudade: a portuguesa, A africana, a brasilíndia, a japonesa, a holandesa, a italiana, a saudade alemã.³⁴

Neste poema a cidade de Blumenau foi caracterizada como sendo, durante o mês de outubro: a do “país do coração”, “coração da alegria” e “coração do país”; a da “vida celebrada” e da “saudade”; a de uma “origem” a ser “mergulhada”, ação cujo resultado seria um “resgate de memórias”, substantivo singularizado na oração seguinte em “memória” (“Da memória”).

³⁴ Poema consta no arquivo CdM. Citado com permissão.

A proliferação semântica dos parágrafos (ou estrofes) 3 e 4, do modo com que o encadeamento sintático acontece do início ao fim, mescla os adjetivos que caracterizam tanto “Blumenau” como “Oktoberfest”, tornando-os como que um mesmo substantivo que é, por fim, objeto e agente de uma “recuperação festiva de uma identidade”; recuperação de uma “identidade” cujo nome alemão — “Blumenau” —, localiza-se não na Alemanha ou em outros países de expressão alemã, mas “às margens de um rio” que foi “mapeado com nome indígena” em que se “vive e convive” — “Itajaí-Açu”.

A toponímia do rio, que também dá nome ao Vale — Vale do Itajaí —, tem sua terminação — *-Açu* — ecoada na última linha do primeiro parágrafo pela palavra “Azul”, conseqüentemente combinadas no neologismo “Açul”, resultando numa mescla da toponímia “indígena” — palavra de etimologia não europeia —, que é, através do procedimento neológico, refeita em uma nova palavra (em português) para se falar de “Blumenau”, “uma cidade de nome alemão”. Esse procedimento anuncia questões que por enquanto não me deterei, mas que já antecipo: a problemática de uma demanda historiográfica centrada na invenção literária do Vale do Itajaí sobre a “verdade” da relação dos colonizadores alemães com os indígenas que anteriormente povoavam a região.

“Origem”, palavra que neste texto aparece como um substantivo plural — “origens” —, tem a ver, conforme se lê no último parágrafo, com os conceitos de “saudade” e “destino”. Esse, aproximado de um “destino” de “Blumenau” (significante que aqui, além de ser toponímico, pode ter relação com o próprio Hermann Blumenau, fundador da colônia que até hoje leva o seu nome) que “principia” — um significante já referenciado por mim, cuja etimologia se enreda entre o “começo” e o “comando” — nessa “saudade”, que da mesma forma é associada a outras “nações”, sendo delas especialmente Blumenau a cidade cujo “destino” — segundo significante que aparece na conceituação desta “origem” — “se escreve” a partir de uma montagem de várias nações feitas de “saudade” dentro do lugar onde o “Brasil começa e não termina”.

O conceito de “origem” está, portanto, relacionado ao “resgate de memórias” e “da memória”, mas também, de acordo com o título do texto, com um “destino” a ser *escrito*. Seu “princípio” é na “saudade” de uma “nação da saudade”, um objeto perdido cujo ato de “escrever” indica a direção ao tempo futuro, ao “destino” a ser *escrito* em um lugar (“Onde”).

Mesmo tendo rastreado a elaboração semântica de LB para “origem” nesse fragmento, há um termo cuja conceituação me permanece obscura. Refiro-me ao substantivo “memória”, que aparece duas vezes no texto, primeiro no plural (“memórias”), e depois no singular (“memória”).

A minha hipótese de leitura para a decisão pela singularização do substantivo, em detrimento da pluralização, é que essa operação assinala um direcionamento à exclusão da ideia de pluralidade do que “memórias” poderia apresentar no tocante ao conceito de “origem” no projeto poético de LB. Por consequência, pergunta-se, seria também a “origem” um termo a operar, na poesia de LB, com a ideia de uma negatividade das possibilidades da “memória” (singular) pela exclusão das “memórias” (plural)?

2.3.2 Memória

Faço ainda outras perguntas: haveria, então, dois LB? Um que escreveu e publicou o poema “Enchente 1983”, crítico da “inútil pressa” decorrente da capitalização do próprio tempo face às enchentes e o que celebrou e arquivou entre seus papéis a mesma “identidade” rerepresentada e “resgatada” no ideal do trabalho e da “operosidade germânica”?

Para responder a essa questão, suspendo a comparação entre os dois poemas sobre as enchentes e me volto a outros textos guardados no seu arquivo. Cito, a título de comparação desses dois LB possíveis, o texto “Tôda memória é violencia”:

Tôda memória é violencia.

A folhagem do mal, abriga-me. Se a manhã não vier, pressinto o fim. vindo com a noite cada vez mais densa. Densa rêde noturna, densa rêde, densa noite, onde ingressei por tuas veredas? Impensei sem saber de tua fundura. Os teus primeiros temas, que dores, que dores frutos insabidos.

A memória é um revolver.

Revolvo a terra, onde me espreço, nunca por tempos demais.

A memória ramo fica.

Ramificada,
estratifica³⁵

Em que a definição de “memória” é elaborada através de uma frase no início de cada parágrafo, primeiro como “violencia” [sic], depois com uma metáfora, de “um revolver”. Essas duas elaborações no início de cada parágrafo criam uma dissimetria no texto, de modo a desenvolver no primeiro parágrafo um texto em prosa sobre as metáforas que caracterizam a “memória”: “noite cada vez mais densa”, “densa rêde noturna”, “densa rêde”, “densa noite” e “veredas” onde se ingressa; no segundo parágrafo um texto versificado, em que a “memória” é identificada com ações assinaladas em verbos: “revolver”, “revolvo”, “espreço” [sic] “fica”, “estratifica”. Portanto, *prosimetrum*: entre prosa e verso, nem um e nem somente o outro, como se conciliasse a linha horizontal da prosa com a verticalidade que as cesuras do poema apresentam.

³⁵ Poema consta no arquivo CdM. Citado com permissão.

A “memória” é “violência” porque diz respeito aos “primeiros temas”, que são “dores” e “dores frutos insabidos” d’“A folhagem do mal” — este um sintagma que aparece como um vocativo separado por vírgula no início do texto para indicar o sujeito ao qual o enunciador se dirige e diz: “abriga-me”. Há um “fim” que se aproxima com a “noite” densa e cheia de veredas, que é a própria realização do ato de lembrar, de “revolver” a “terra” da memória. Ao *revolvê-la*, nota-se que é através dela, a própria ação de *revolver*, que o sujeito (o próprio LB? Quem assina este *prosimetrum*?) se expressa — se imprime, faz uma marca, assina — que se tem a memória como “expressão” — ou, como no texto, “espreção” [sic], pois se faz a partir de um *-preço* que se paga —, e como a imagem de um “ramo”, que “fica” e permanece “ramificada” — através do substantivo “ramo” que se justapõe ao verbo “ficar” conjugado no presente do indicativo — e por fim “estratifica”, ação de dispor algo, neste caso a própria “memória”, em camadas superpostas. Assim, compreende-se o lado do “escuro” da poesia de LB como a ramificação e estratificação do ato memorial.

Por fim, cito o texto “Memória preliminar”:

Memória preliminar

A memória é reabrir
 Pesquisa, mas
 Pesquisa a dor.

Circunstâncias circunavegáveis

desenvoltaram-se
 desenvolveram-se
 envolveram-se
 voltaram-se

O ~~espelho~~ espaço fechado³⁶

No qual a memória é conceituada em associação com a ação de “reabrir”; duas vezes com a palavra “pesquisa” — que podem ser tanto substantivos como imperativos afirmativos — e com a palavra “dor”.

No terceiro verso, “Pesquisa a dor.”, as três palavras formam, quando ditas em voz alta, uma aproximação fonética à palavra “pesquisador”. Se antes a memória era um “revolver”, aqui é um “reabrir” para ser “pesquisador” da própria “dor” de uma “memória preliminar”, uma memória que é *pré-limen*: do que vem “antes” do “limite”. Este, o limite, delineado no último verso através da indecisão lexical entre “espelho”, palavra que no manuscrito aparece riscada, e “espaço”, cujo adjetivo, “fechado”, pode estar relacionado sintaticamente tanto a um como ao outro.

³⁶ Poema consta no arquivo CdM. Citado com permissão.

O “reabrir” da memória indica um movimento textual cuja atenção à fonética não acaba nos primeiros versos. A ação de “reabrir” a memória passa também pelo encadeamento fônico baseado em reiterações de segmentos nos versos 4 ao 8, como *circun-* em “*circunstâncias*” e “*circunavegáveis*” (verso 4); *desenvol-* e *-am-se* em “*desenvoltaram-se*” e “*desenvolveram-se*” (versos 5 e 6); *-vol-* e *-am-se* em “*envolveram-se*” e “*voltaram-se*” (versos 7 e 8). Através dessas reiterações fônicas o próprio texto trata de operar o conceito de “memória” como algo a ser “reaberto” e a estar em redor de uma “circunstância” (palavra que em si compreende os substantivos “circo”, “estância”, “ânsia”, “*Kunst*” [“arte” em alemão] e o pronome “*uns*” [“nós” em alemão]) que são possivelmente “navegáveis” através de um jogo entre a ação de “voltar”, “desenvolver” e “envolver”.

A decisão pela palavra “espaço” a ser caracterizada pelo adjetivo “fechado” ao invés de “espelho” é onde se estabelece o “limite” da “memória preliminar” do título do texto. O conceito de “memória” tem a ver, portanto, igualmente com a demarcação de um espaço fechado, mas que tem, também, conforme o outro texto analisado, uma “fundura” de *terra* a ser *revolvida* e “escavada”. Um movimento caracterizado por ser violento, pois é uma “pesquisa” de uma “dor” que está sempre a retornar e se “ramificar”, ação que faz com que o que poderia se apresentar como uma preferência de LB — da “memória”, no singular, ao invés de “memórias”, no plural — tenha a ver com o limite espacial da própria possibilidade da rememoração, proliferando-se entre o plural e o singular de uma cidade, de LB, do poema, da história, do destino (etc.) de “origens” — da dor destas “origens” — a serem escavadas, mergulhadas, pesquisadas pela(s) memória(s).

Como argumentarei logo adiante (em 2.4), o conceito de “origem” elaborado no primeiro poema de *OCDA* retira esse escopo psicologizante ou individualizante que esses textos sobre a memória podem indicar, não fosse a atenção dada à letra.

2.3.3 A dobra indobrável

Tendo concluído o excuro sobre o conceito de “memória” a partir do arquivo de LB, retorno à análise do segundo poema sobre (pelo menos em alguma fração) as enchentes de 1983 em Blumenau, o inédito “Anotações do poeta na enchente 1983 (I)” que reproduzo a seguir:

ANOT
ANOTAÇÕES DO POETA NA ENCHENTE 1983 (I)

Não é a alma nossa de cada dia / a dobra indobrável? // dobrado sobre a mesa /
dobrado sobre o papel / dobrado sobre o sentimento do mundo / não é a alma nossa

de cada dia / a dobra indobrável? // dobrado sobre a sombra / de amargas fotografias
 outrora felizes / dobrado sobre o touro / dentro do vídeo / colhido na volúpia do
 redemoinho / na fúria do rio / antes da serra do mar / não é a alma nossa de cada dia
 / a dobra indomável? // dobrado sobre o sonho apesar de tudo / dobrado sobre a
 dúvida / dobrado sobre os joelhos / não é a alma nossa de cada dia / a dobra
~~indomável~~ indobrável? // dobrado sobre a vaidade / dobrado sobre o lixo de tapetes,
 / livro, quadros, borboletas de museu, / procuro o verbo de Deus / boiando, talvez,
 entre raízes, talvez, / restos de casa, jardins, / entre o cair da tarde / e a primeira
 estrela // Não é a alma nossa de cada dia / a dobra indobrável?³⁷

A seguir, evidenciarei as três hesitações do poeta no momento da escrita do poema, a começar pelo título, ensaiado antes de ser datiloscrito por extenso como apenas “*anot*”.

Um fragmento que em si reúne o prefixo “*a-*”, e a terminação “*-not*”. O primeiro tem os sentidos de negação, como em “*a-histórico*”, ou aproximação, à semelhança das preposições latinas *ab-* ou *ad-*, e o segundo, o advérbio de negação em inglês “*not*”, que em si também compreende o advérbio de negação “*no*” do inglês e o advérbio de lugar “*no*” do português. Deste modo há, neste ensaio de título, uma ideia de dupla negação ou de negação da aproximação a alguma coisa.

Neste poema o LB do tempo da “*meditação*” parece bastante distante, cedendo lugar ao da “*anotação*”, em que, no título que aparece como definitivo, o prefixo “*a-*” salienta não a negação, mas o sentido de “*ir em direção a*” (tal qual a preposição latina *ad-*), em que se “*nota-*” alguma coisa, um “*ano-*” (o de 1983), através de uma “*-ação*”. Entre o fragmento de título e o título definitivo há uma dialética entre a negação e a afirmação de aproximação ao que se vai “*-notar*” — ao “*-ano*” “*do poeta*” — “*anotações*” que não são sobre a enchente, mas “*na*” enchente. O número “*I*”, que aparece entre parênteses no final do título definitivo, indica a possibilidade de uma série, em que depois deste viriam outros, só que este foi o único poema desta série que consegui encontrar.

A segunda hesitação é a da escolha lexical entre os termos “*indomável*” e “*indobrável*” na estrofe 4, onde a decisão pelo segundo opera uma alternância da última palavra entre os últimos versos das duas estrofes anteriores (“*a dobra indobrável?*” [...] “*a dobra indomável?*”), sendo este o único verso em que os dois termos aparecem lado a lado. É neste verso em que “*a dobra*” é tanto um como o outro, não ora um e ora o outro, como nas ocorrências precedentes e posteriores. Sabe-se que na história da filosofia e da arte há uma intimidade entre o conceito de “*dobra*” e o de “*sujeito*”, e é isto que essa indecisão indica. Só que aqui o conceito de “*dobra*” não opera como a dobra do barroco, que vai ao infinito, mas como uma dobra que atinge um limite em que se torna “*indobrável*”. Só que, mesmo não sendo a dobra barroca, ainda é “*dobra*”, portanto se permite compreender como “*variação*”: multiplicação de

³⁷ Poema consta no arquivo CdM. Citado com permissão.

pontos de vista. A “dobra indobrável” da “alma” é o que faz com que o “sujeito” — talvez até o LB que se vê como objeto, o “poeta na enchente”, sobre o qual se faz “anotações” — não possa ser definido previamente à entrada num ponto de vista, tornando-se, quando posto sobre determinado ponto, objeto de uma variação (metamorfose) ou de uma representação distorcida se não visto de uma perspectiva particular (anamorfose).³⁸

É assim que este poema lança-se, a partir da segunda estrofe, sobre um sujeito (“ele”, em elipse), que está “dobrado sobre a mesa” (e etc.). “Alma”, palavra que aparece no poema associada ao sintagma “dobra ~~indomável~~ indobrável” — e que ocorre no refrão que além de iniciar e finalizar o poema também aparece no final das estrofes 2, 3 e 4 —, está ligada ao “poeta” que quer se “anotar” como um sujeito dotado de uma “alma” “indobrável”, não de um indivíduo, mas de um coletivo — “nossa” —, portanto única e total, vê-se tomado pela “volúpia do redemoinho” que colheu um “touro”.

O “poeta” é também comparado aos outros objetos “dobrados” pela enchente, tais como: “mesa”, “papel”, “sentimento do mundo”, “sombra de amargas fotografias outrora felizes”, “touro dentro do vídeo”, “o sonho”, “dúvida”, “joelhos”, “ vaidade”, “lixo de tapetes”, “livroso” [sic], “quadros” e “borboletas de museu”. Cujas enumerações servem, por fim, a descrever a “alma nossa de cada dia”, um conjunto de vestígios e destroços cuja listagem serve de modo a compor uma imagem ou *suma* do “poeta na enchente” e o que por ele é *anotado*.

A terceira e última hesitação a ser analisada diz respeito às duas ocorrências do advérbio “talvez” no verso 26 (“boiando, talvez, entre raízes, talvez,”), que aparece rasurado à caneta na primeira vez. O verso está sintaticamente ligado ao terceiro verso, em que o poeta começa a falar de si mesmo como “dobrado” por sobre alguma coisa, só que o primeiro verbo que indica a primeira pessoa do singular (“eu”), aparece somente no verso 25 (“procuro”), em que, mesmo assim, o sujeito aparece em elipse. O objeto da ação de “procurar” é “o verbo de Deus”, que no poema está no limiar entre a noite e o dia. É a esse limiar que a dupla hesitação se refere, à possibilidade-impossível de se encontrar algo entre as “dobras” da enchente que possa, de alguma forma, reconduzir o sujeito ao centramento e à unidade.

2.3.4 O anacronismo do texto

³⁸ Sobre a dobra, metamorfose e anamorfose, ver-se DELEUZE, 2012, p. 40.

Ao retomar os três versos iniciais do poema “Do Rio Itajaí-Açu” (“Na origem / o rio. / Rionascente.”) a partir dessas conclusões sobre a atuação de LB durante as enchentes de 1983, a “origem”, local em que aparece o “pó lido do tempo / escrito em páginas claras” (BELL, 1980, p. 53), é, enquanto construção conceitual, uma exigência à:

- a) necessidade de repensar sua própria ligação com a “etnicidade” alemã ou germânica;
- b) construção de um sujeito autocentrado e coeso;
- c) contingência de um “destino” ainda a ser escrito e à necessidade da memória, mesmo que violenta.

Conclui-se aqui, portanto, a revisão do movimento linguístico do conceito de “origem” de *Os póstumos e as profecias* (1962) até *As vivências elementares* (1980).

Em *OCDA*, o poema que mais se aproxima dessa leitura é “Águas, entreáguas”:

Águas, entreáguas

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, corpo e alma: // se me abandonais, deuses, / deixai-me vossos sonhos.

(BELL, 1984, p. 81)

Onde as “entreáguas”, distintas das “águas”, *lique-fazem* a “identidade” em “estilhaços” e “fragmentos” oscilantes entre “certeza” e “incerteza”.

A “dobra”, que é aqui diretamente associada à “identidade” — relação que no poema “Anotações do poeta na enchente 1983 (I)” aparece apenas por (minha) inferência — é negada quando ligada ao “nome” ou ao “sobrenome”; às “roupas”, “corpo” e “alma”. O que resta depois das “entreáguas” que arrasam os alicerces da “identidade” do “sujeito” é a súplica: “se me abandonais, deuses, / deixai-me vossos sonhos”. Isto é, o tipo de sentença que não se pode dizer nem ser verdadeira nem falsa, já que foge aos domínios da lógica do discurso declaratório (ARISTÓTELES, 2013, p. 7).³⁹ Esse tipo de sentença faz com que a pergunta quanto à verificação da verdade ou falsidade do título de *OCDA* — “É isto o código das águas?” — não seja produtiva, pois o paradoxo do título indica que ele não é nem mesmo o título de um livro, e sim uma súplica — de uma pergunta, — “É isto o código das águas?” — à leitura. À leitura de quem busca o *resto* que se encontra no lugar onde esses textos residem.

³⁹ Segundo Aristóteles (2013, p. 7 [4 17a1], há um tipo de discurso (*logos*) do qual não se pode dizer nem que seja verdadeiro nem falso e nem verdadeiramente falso ou falsamente verdadeiro, a prece (*euche*).

Não se tratou, nestas análises, de justificar o texto pelo contexto através das interpenetrações entre a circunstância das enchentes no Vale do Itajaí em 1983 na escrita do livro, mas sim de oferecer outra interpretação: a de que o livro e o poema são, anacronicamente, já os territórios em que se sente e elabora a “catástrofe” das enchentes a partir do *resto*, e assim demonstrar como o *resto* — ele mesmo, o lugar em que *OCDA* aparece enquanto um livro impresso e *ex-presso*, que tem um *preço* para ser escrito — apresenta-se de fato por dois “desastres”, o da escrita do poema, que já não pode ser nada além de uma súplica, e o “natural” das enchentes que arrastam todas as certezas de fixação que, por sorte, ainda restavam no momento da escrita e finalização do livro que estava para ser enviado à editora.

2.4 ARCAICA PALAVRA DO PRESENTE

Tendo constatado as direções que a palavra “origem” tomou na poesia de LB até *As vivências elementares* (1980), dedico este tópico ao estudo do primeiro poema de *OCDA* — único no livro em que a palavra “origem” aparece. Com a análise do poema pretendo evidenciar algumas questões sobre como LB fez com que o conceito de “origem” fosse associado à procura, ou imposição, de uma “forma” através da investigação da própria palavra (do poema).

As questões que investigarei com este poema são as da zona de indiferença entre “filologia”, “poema” e “língua” e a da “origem” como uma “forma” que aparece por meio do estilhaçamento da língua que, quando empregada no poema, desgarrar-se da lenta movimentação das línguas humanas para colocar-se à frente, puxando-a à vanguarda desse movimento.

Cito o poema “Procuro a palavra palavra”:

Procuro a palavra palavra

Não é a palavra fácil / que procuro. / Nem a difícil sentença, / aquela da morte, / a da fértil e definitiva solitude. / A que antecede este caminho sempre de repente. / Onde me esgueiro, me soletro, / em fantasias de pássaro, homem, serpente. // Procuro a palavra fóssil. / A palavra antes da palavra. // Procuro a palavra palavra. / Esta que me antecede / e se antecede na aurora / e na origem do homem. // Procuro desenhos / dentro da palavra. / Sonoros desenhos, tácteis, / cheiros, desencantos e sombras. / Esquecidos traços. Laços. / Escritos, encantos reescritos. / Na área dos atritos. / Dos detritos. / Em ritos ardidos da carne / e ritmos do verbo. / Em becos metafísicos sem saída. // Sinais, vendavais, silêncios. / Na palavra enigmam restos, rastos de animais, / minerais da insensatez. / Distâncias, circunstâncias, soluços, / desterro. // Palavras são seda, aço. / Cinza onde faço poemas, me refaço. // Uso raciocínio. / Procuro na razão. // Mas o que se revela arcaico, pungente, / eterno e para sempre vivo, / vem do buril do coração.

(BELL, 1984, p. 17-18)

Conforme o título do poema, o sujeito que o enuncia “procura” uma “palavra palavra”. Verifica-se assim a primeira dificuldade quanto à fixação de um sentido prévio ao que “palavra palavra” pode significar — atividade (“procura”) que no poema se conclui de forma inconclusiva.

A “palavra” objeto-sujeito da procura não é “a palavra fácil”, “nem a difícil sentença”, mas sim a que “[...] antecede este caminho sempre de repente”, antecessora de si: “a palavra fóssil” que é “a palavra antes da palavra”. A “palavra” é, por fim, “palavra palavra” que antecede o sujeito enunciador e está na “aurora” e na “origem do homem”. Mas o que seria essa “palavra palavra” antecessora que está na “origem do homem”?

Nas duas últimas estrofes o poeta escreveu a resposta à pergunta, em forma de tese:

em lugar da primazia do raciocínio e da razão — portanto da ontologização ou tautologização da palavra que deve se encaminhar ao status de conceito —;

o que é “arcaico”, “pungente” e “eterno e para sempre vivo” provém do “buril do coração” — imagem metafórica, ou metonímica, que em si condensa a busca pela “palavra” arcaica-e-contemporânea através das iterações do “coração” de algo que, por essa atividade infinita, permanece no domínio do “vivo”.

A repetição de “palavra” no sintagma “a palavra palavra”, além de assinalar uma repetição mimetizando os movimentos contínuos do coração,⁴⁰ designa também uma singularização da “palavra” em uma palavra adjetivada por si mesma, uma “palavra” que busca ser-se duplamente: “palavra” da busca pelo sentido e “palavra” do impedimento de fixação do significado — pois até mesmo graficamente lê-se uma após a outra, ou uma à frente da outra no eixo horizontal, tensionando semiótica e semântica numa ausência de via, *aporia*, dos sentidos e significados. Mais uma vez o aspecto de “claro” e “escuro” de sua poesia são rearmados, desta vez entre “palavra” e “palavra”, a abertura à luz da “aurora” e o fechamento no segredo do que precede o “homem”.

2.4.1 *pro-, -cur-*

⁴⁰ O poeta tratou de criar um metro regular no título em três pés anfibráquicos (alternância de sílabas breves, longas e breves) para retomá-lo somente no verso homólogo: “pro CUR(o)A pa LA vra pa LA vra”. Assim, não se pode precisar um ritmo prosódico regular neste poema. A alternância de vogais abertas (/a/) e fechadas (/o/) no título pode estar relacionada semioticamente ao movimento de sístole e diástole do coração.

A partir da quarta, quinta e sexta estrofes do poema, com a devida paciência filológica, pode-se fazer um comentário sobre a lógica interna das línguas humanas e uma crítica à possibilidade da fixação de um único sentido para a “palavra palavra” que se “procura”.

Do seu modo “caleidoscópico”, LB fez com que fragmentos e variações lexemáticas e fonéticas se acumulassem ao longo do poema. Os segmentos que me saltam aos olhos imediatamente são: *pro-*; *-cur-*; *-lavra*; *-o*; *-os*; *-itos*; *-âncias*, dentre outros.

Isso aconteceu porque as palavras guardam em si:

“desenhos”, como nos casos dos hieróglifos e ideogramas, dos quais as letras do alfabeto são uma lembrança longínqua do que os logogramas ainda representam hoje;

“traços”, nas etimologias e relações esquecidas pela falta de transmissão contextual vitimadas pela lei do menor esforço e também as indicações, mesmo que fracas, de caminhos por vir e “laços”, nas ligações infinitas que o arquivo não-sensível da linguagem humana promove.

As palavras estão numa “área dos atritos” e “dos detritos” na qual não só a análise estritamente semântica (ou semiótica) se mostra frágil e sofre resistência por parte de quem se utiliza da língua como instrumento para se comentar a própria língua.

As repetições e reiteraões fonéticas, morfológicas, sintáticas e discursivas também estabelecem outros sentidos através de correlações compostas de/em “silêncios”, “restos”, “rastos de animais”, “minerais da insensatez”, “distâncias”, “circunstâncias”, “soluços” e “desterro”. Veja-se, por exemplo, o segmento *-lavra* quando lido contido da ação da “procura” por uma *pa-lavra*. Assim, a “palavra” tão pouco pode ser associada somente à linguagem humana, pois está presente em vestígios deixados por “animais” e “minerais”. Ou, ainda: a aproximação às “distâncias” e “circunstâncias” faz com que a linguagem *silenciosa* do que os animais e minerais deixam — os “restos”, “desterro”, “soluços” que, por se aproximarem das línguas humanas também denunciam sua separação da linguagem em geral — fale, ou seja falada, no poema.

Ele, o poema — a própria língua humana na sua condição de *procura* por mais uma “palavra” que a explique — lembra-nos a ausência dos que estão ao mesmo tempo fora e dentro dela: os que nos *circundam*. Estejam as palavras entre “ritos” ou “ritmos”, vão dar sempre “em becos metafísicos sem saída”, onde não só se exclui, ou pelo menos embarga, a investigação da metafísica sobre a poesia e a que a poesia em si engendra, mas também sobre as línguas humanas.

Destas muitas ocorrências, *pro-*, preposição que indica o movimento a favor de, e *-cur*, raiz do verbo “curar”, cujo significado latino também admitia a aproximação ao verbo

“governar”,⁴¹ são preponderantes quando consideradas que fazem parte da palavra “*pro-curo*” e postas em associação à última palavra deste poema: “coração”. A *-ação* da “procura” do *cor-* — eco morfo-fonético de *-cur-* em “*procur*o” —, eternizada no tempo presente da enunciação, é a de um objeto-sujeito (“a palavra palavra”), relacionado ao “eterno e para sempre vivo” da própria “palavra” (do poema), que é tanto arcaica como do tempo presente. “Palavra”, não apenas objeto, mas sujeito que opera, ou instrumento para que se faça uma ação: *enigmar*.

Todo o poema reside na ação que a “palavra” faz, e não na do sujeito enunciativo. O motor do poema é o *enigma* disposto em tudo que a língua se refere(-se), inclusive a si mesma no seu movimento em direção ao outro, ao outro de sua linguagem, pois “curar” também envolve semanticamente um “cuidado”, uma abertura ao que vem e que, neste poema, nunca cessa de chegar.

Em *OCDA*, os três poemas que sucedem “Procuro a palavra palavra” também se voltam à *palavra*, contendo-a quase sempre no título, excetuando-se o que o sucede imediatamente, “Enfermidade, efemeridade”:

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 praxis 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)

Neste poema a “palavra” é sempre definida por meio de proposições asseverativas: *a palavra não é* ou *a palavra é*. Salvo uma única vez, no verso em que apenas se sugestiona: “Pode ser fim de linha.”

Dada esta não coincidência identitária consigo mesma, estas proposições não tratam de servir a um encadeamento conceitual cujo fim seja a fixação de um semantema para a

⁴¹ As definições do verbo latino *curo* [inf. *curare*] são vastas. No dicionário latino de Lewis e Short (1958, p. 502) aparecem, dentre outras, as seguintes possibilidades segundo usos contextuais: “*to care for, take or have care of, to be solicitous for, to look or attend to, trouble one’s self about, etc.*” (“cuidar de, tomar ou ter cuidado de/com, ser solícito com, atender a, importar-se com, etc.”); “*to take the charge of, to manage the business of, to do a thing in behalf of the state, to administer, govern, preside over, command, etc.*”; “*to heal, cure*” (“tomar controle de, administrar os negócios de, fazer algo em nome do estado, administrar, governar, presidir, comandar, etc.”); “*to operate*” (“operar”) e etc.

“palavra”, e sim a obediência à escrita e leitura de uma “palavra” em que “não há nenhuma pressa”.

Esta proposição feita nos dois versos — “Não há nenhuma pressa na palavra / em seu destino de lesma.” — não é uma evidenciação de um procedimento, mas o desvelamento do axioma que rege o procedimento de composição de LB: a escrita, decorrente do processo da leitura, vai de encontro à “palavra” que é “sequer desarticulada ilha de afinidades”. A palavra é *se-quer; se quer; quer-se* como “desarticulada ilha de afinidades”. Por isso a “palavra / que em breve / será a palavra dentro em breve” o é, pois *quer-se* a próxima, a outra, a que lhe comenta ou silencia, que diz uma palavra sobre a palavra. *Quer-se* “palavra palavra”. Por isso a palavra pode ser o que “indica” (*sema*), mas também, fora da dimensão de seus semantemas, também o que é considerado seu contrário: *a palavra é, a palavra não é*.

O poema é o que, esquivando-se do “jogo de dados” que a palavra *não é, des-articula* — retira e re-põe palavras em *articulação* — pretendendo-se que não sejam *desarticuladas*, postas fora da partição ou desmembradas completamente das juntas (articulação, como os joelhos e os cotovelos) ou de sua dicção (articulação retórica):

a palavra é *desarticulada* para integrar o poema (coisa *articulada*), o poema *quer-se* coisa *desarticulada*;

a palavra é *articulada* para não ser lida como mero *jogo de dados*, lidar com a palavra é compreender que ela é sempre *jogo de dados*: “Nada, tudo, nunca e ninguém”.

No próximo, “A palavra destino”:

Deixai vir a mim / a palavra destino. // Manhã de surpresas, lascívia e gema. / Acasos felizes, deslizes. / Ovo dentro da ave dentro do ovo. / Palavra folha e flor. // Deixai vir a mim a palavra / e seus versos, reversos: / metamorfose, / metaformosa. // [...] // Deixai vir a mim / a palavra intumescida pelo desejo. / A palavra em alvoroço sutil, ardil / e ave na folhagem da memória. / A palavra estremecida entre a palavra. / A palavra entre o som / mas entre o silêncio do som. // [...].
(BELL, 1984, p. 22-23)

A palavra é *verso*, e “metamorfose”; *reverso* e “metaformosa”. *Verso*, pois seu “destino” é o de ser palavra “intumescida pelo desejo”: o desejo da palavra em ser a próxima palavra, e assim fazer-se *verso* de um poema. A direção da “palavra” é sempre ao poema, assim como o destino da língua (isto que se faz com palavras) também.

Verso, pois é algo que nunca cessa de se *verter*, coisa que *revolve* — assim, “reversos” —, põe-se fora, traduz-se, encaminha-se. O “destino” da palavra é o “deixar vir” no acaso de sua leitura e escrita, que são “deslizes”. O *deslizar* das palavras são o seu *estremecimento*, o que acontece entre uma palavra e outra.

A palavra é *meta-formosa*, suas “folhas” e “flores” são as da parreira (uva de nome “formosa”), sua *forma* — **formosa** — é a de um limite — *meta* — que se volta sobre si — *meta-* — para que se dê atenção à palavra que está no “silêncio do som”. O aspecto *silencioso* da palavra é seu “destino” que se *deixa vir*, isto é, que neste poema se ordena (“deixai”) que venha. Portanto, o “destino” da palavra é o seu “**deixai vir**”, *de-vir*, devir.

O último poema, “Da palavra final nada sei”, do qual recorto os versos iniciais: “Da palavra final / nada sei. / Nunca me foi concedida. / [...]” (BELL, 1984, p. 25-26). Mesmo que se *ordene* que o “destino” da palavra se efetue, a “palavra final” tem seu conhecimento preterido, pois, em sua lentidão, a “palavra”, e a palavra do poema — que aqui não se distinguem de nenhuma maneira — participam da língua em que se fazem como um *desejo*, como algo *desejante* de si (*meta-*).

O nome que esta prática poderia receber, tanto para nomear o ato de se escrever o poema como para o de lê-lo, é *filologia*. O poeta, aqui muito próximo ao *filólogo* na distância infinita que trata de os distanciar, é igualmente amante da palavra (o que tem *filos* ao *logos*).

2.4.2 A primeira filologia: o poema interfere no método

Estaria, neste caso, o conceito de “origem” que aparece no poema “Procuro a palavra palavra” diretamente vinculado à reflexão linguística e filosófica de LB? Se sim, é possível explicitá-la?

O que o poema de LB convoca à reflexão não é propriamente um método, uma práxis ancorada numa finalidade ou num começar situado historicamente como sendo o “primeiro”. “Origem” é, por isso, incerteza, vestígio e hesitação. Assim como é a prática do filólogo que trata de ler pacientemente essas incertezas, vestígios e hesitações. É necessário afirmar que a filologia, esse amigamento da língua, não é uma disciplina acadêmica ou matéria somente de estudiosos e pedagogos. Antes disso, é a prática de todos os que falam, pensam ou atuam pela língua e tentam, através dela, interpretar ações, gestos e pausas.

Na esfera da linguagem humana, e especialmente da língua, nada é auto-evidente e muito necessita de elucidação, comentário e elaboração. A filologia é o que adiciona algo além de tudo o que já foi dito, tanto ao que diz respeito ao particular como ao universal. Ela nunca poderá ser considerada como “supérflua”, pois é o próprio movimento de se falar — de *procurar* a “palavra palavra” —, estando em confronto com tudo o que já foi e o que será dito. Pela atenção dada à abertura, à toda palavra possível e aos mundos impossíveis, a poesia é a primeira filologia. A pergunta filológica — “o que é?” — não pode ser confundida com a

pergunta ontológica da metafísica sobre “o ser” — “o que é o ser?” —, pois ela é direcionada à própria língua humana, e, por fim, à própria filologia. Por isso a pergunta filológica é: “o que é? (a filologia ?)” — isto é, a própria pergunta filológica abre um espaço para a sua disseminação em outras perguntas. Ela já é duas perguntas. Faz-se a pergunta não para que a resposta seja a da submissão da filologia à posição de auxiliadora de outras disciplinas, como a historiografia, a sociologia, a psicologia, a antropologia cultural e a história da tecnologia, mas para repetir o intervalo entre linguagens e colocar até mesmo o fato mais sólido nesse movimento intermitente da linguagem (HAMACHER, 2015, p. 109-115).

Por ser uma *philia*, a filologia é sempre “para”, sempre em direção à língua, sempre uma *parafilologia*, e sempre um movimento de resistência contra si mesma: portanto, um “contra”, uma *contrafilologia*. A partícula definidora desta questão no poema de LB é *pro-* — de “*pro-curo*” —, cujo aproximação à pergunta filológica — “o que é?” — indica que o poema é uma espécie de aproximação à língua, uma *pro-filologia*: uma *procura* da possibilidade chamada no poema de “desterro”, isto é, *deste-erro* de se fazer um poema para se investigar os limites das palavras que são “seda” e “aço”, intrincados e frágeis; moldáveis e cortantes. Assim, a partir do *erro* — o “desterro”, o lugar separado da terra e a ação de “errar” (*-erro*), caminhar, vagar — de se fazer um poema, é que ele se assemelha à língua.

A filologia, ao ser amigada à língua, não se distancia do que é o próprio poema: a língua que está à frente de si; a língua que se comenta filologicamente por meio do poema; a língua sendo comentada por si mesma, mas um pouco mais; a língua no que ela tem de excessivo e intermitente.

Quando LB nomeou o poema a começar pela palavra “procuro” — verbo conjugado no tempo presente do indicativo — instauraram-se as ações de explicar e comentar a própria “busca” por uma “palavra” que seja “a palavra palavra”. A “palavra palavra” — que está presente desde a “origem do homem” — reconsiderada sem metafísica e sem ontologia, portanto sem uma “teoria”, pois é “cinza” onde o poema é feito, é o fim onde se percebe o seu começo e outros possíveis — é já dejetado, resíduo, sedimento amontoado. A pergunta *pro-filológica* pela “palavra palavra” — “O que é a palavra palavra?” — é, conforme a acepção do verbo “procurar” no *Diccionario* de Rafael Bluteau (1789, p. 248), que admite em primeiro lugar um sentido jurídico,⁴² um documento ou declaração de uma impossibilidade de

⁴² No *Diccionario* o verbo procurar é definido como um verbo ativo, de quem exerce o “ofício de procurador”; como “negociar” ou “adquirir; “buscar, fazer diligência por achar”. O substantivo “procurador”, é definido como “o que trata negocio de outrem, em virtude de procuração, ou sejam negocios privados; ou do foro; ou das Cidades, e villas em Cortes; ou dos negocios da Coroa, e de seus Feitos; ou da Fazenda Real; ou de alguma Comunidade Religiosa, Cabido, Ordem Terceira, etc; “Procurador de causas, o agente que sollicita [sic] o seu

se estabelecer uma palavra que seria “A palavra antes da palavra.”. É assim que o poema assume, pela posição inicial em *OCDA*, uma feição tanto de arte poética,⁴³ em que se fez o planejamento de uma atividade a ser continuada ao longo não somente do livro — também da ação de falar distanciada de investigações metafísicas sobre a língua —, mas também judiciária, em que o “arcaico” remanescente, o tempo que está sempre a retornar em outras sincronias que se utilizam desta, daquela ou de qualquer palavra, é apontado como o principal assunto do poema, e por fim do livro, que se torna o próprio documento de sua “procura”.

Isto é, se o poema é *doceo-mentum*, o instrumento ou meio (*mentum, medium*) para uma instrução, lição ou aviso (*doceo*), a doutrina que dele se recebe é a da leitura como uma “procura” nos interstícios da língua humana no seu vir a ser e no já dito — *dictum*, o que a palavra dita para si — contrapesando-se na tensão entre o *dito* antigo e o que ainda será. Não obstante, pergunta-se, porquê esse “objeto” da “procura” se localizaria também na “origem do homem” (verso 14)?

2.4.3 A forma da origem

Essa questão não é fácil de ser respondida. Dada à profundidade da investigação filosófica que os versos desta estrofe (estrofe 3) impelem, responderei-a começando por dar atenção ao que “origem do homem” pode significar e o porquê dessa “origem” ser uma “forma”.

Não seria estranho a LB considerar a palavra “origem” em português como tendo alguma equivalência com as palavras alemãs *Ursprung*, *Entstehung* ou *Herkunft*, todas, apesar das diferenças contextuais e etimológicas (do ponto de vista diacrônico), mais ou menos equivalentes semanticamente à “origem”, “começo”, “procedência” ou “nascimento” no português.

Só que a *Ursprung*, segundo Walter Benjamin, mesmo que semanticamente próxima de *Entstehung*, nada tem de comum quando ambas são entendidas como categorias que organizam conceitualmente visões sobre a percepção dos processos históricos. Enquanto *Entstehung* se identificada mais proximamente a “gênese”, sendo ela o “processo de devir de algo que nasceu” (*Werden des Entsprungenen*), *Ursprung*, enquanto conceito, “insere-se no

processo, adiamento, e despacho, destes ha hum certo número nas Relações; os Advogados também são chamados Procuradores. *Orden. Freq: e procuradores de lingoagem* „, são os que advogão por provisão não sendo graduados em estudo.”; “*Procurador bastante* [sic], o que não tem defeito civil, ou natural para procurar.” (Grifos do autor).

⁴³ Comenta-se sobre a feição de arte poética que o poema “Procuro a palavra palavra” tem na entrevista com Dennis Radünz, no Anexo I.

fluxo do devir (*Fluß des Werdens*) como um redemoinho (*Strudel*) que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese (*Entstehungsmaterial*)” (BENJAMIN, 2013, p. 34; 1991, p. 226).

O conceito de “origem” como *Ursprung* nos demanda a necessidade de ir além da constatação metodológica e sistemática da repetição de formas no tempo, pois detectá-las sem investigar a função dessas repetições, e assim a função dos atos criativos, significa não compreender a experiência de cada uma dessas repetições com a história e com o tempo (SCRAMIM, 2007, p. 27).

A historicização do fazer poético de LB aconteceu a partir do momento em que se admite algo resultado da violência mnemônica ou da memória que é tida como violenta: a “cinza” onde “faço poemas” e “me refaço” (verso 32). A mudança de lugar (geográfico) em que o ato poético de LB muitas vezes é situado (Blumenau, Timbó, o Brasil, o próprio livro...) não é a causa primeira, mas a consequência de uma decisão sobre a necessidade de historicização em um tempo e lugar específicos. Se “origem” for aqui tomada como a própria “cinza” em que esses dois objetos, “poemas” e “me”, são *refeitos*, deve-se concluir que “origem do homem” é um sintagma cuja orientação está para esses objetos, como também o comprova a sua orientação sintática.

A “origem do homem”, cuja “palavra palavra” seria anterior e para ela se orientaria, são os próprios “poemas” e as palavras usadas para indicar um sujeito — sujeito gramatical obliquo (“me”) — a serem feitos e refeitos.⁴⁴

Retorno à questão da “origem” como *Ursprung*. Através da dupla metonímia do “buril do coração” (verso 37) e da “palavra palavra” (verso 11) numa relação de equivalência com o “poema” — que expõe em si um “sujeito” (mesmo que apenas gramatical) —, LB entende o seu fazer poético em geral como algo que está sempre a “assaltar” por sobre o poeta, tal como se lê nos versos do poema “Desterro II” de *OCDA*:

[...]
em terra-de-ninguém
que nome darei ao sentimento
que me assalta com transitórios
e dourados fios de mentira?

[...]
(BELL, 1984, p. 51-52)

⁴⁴ Isto é, a concomitância que LB frisa entre “homem” e “origem” aponta para a invenção das línguas humanas e para a inserção (aquisição) de língua(s) pelos sujeitos que se inserem na(s) língua(s). Assim é a minha leitura da “origem” em *OCDA*. Ela apontará para as relações sempre difíceis do que se entende por “entendimento” (semântico, conceitual etc.) fácil das línguas humanas quando as pessoas se “comunicam”, isto é, quando se encontram nas línguas.

Nos quais o poema, conforme o título, é identificado com o “desterro”: exílio, deportação, ostracismo, *d-este-*, *-erro*;⁴⁵ e com “terra-de-ninguém” — um nome para o território que a literatura e o poema designam enquanto categorias englobantes —, em que o sujeito da enunciação (“eu”, sintaticamente elidido), se pergunta sobre um “nome”, e cuja ação de nomear se refere ao “sentimento” que “me assalta” e está na iminência de ser “mentira”.

Novamente aparece o pronome oblíquo “me”, desta vez como objeto de uma ação que o sujeito enunciadador não pratica — a de “assaltar”, conjugado na terceira pessoa do singular no tempo presente do indicativo —, sintaticamente vinculado a “sentimento”. A ação de “assaltar”, eternizada no presente da enunciação, poderia ter muitas direções semânticas, como as de “atacar”, “invadir”, “surpreender”, “furtar”, “sugerir”, “afetar”, “perseguir”, “assustar-se” e etc., sendo que, neste verso, nenhuma dessas direções pode ser descartada. Apesar disso, as possibilidades interpretativas que se voltam unicamente à semântica (conseqüentemente, à transmissão de um sentido) não dão atenção aos “detritos” filológicos com os quais a palavra “assalta” se compõe e decompõe: *a-* — que pode ser um artigo definido, preposição, numeral ou um pronome — e *-ssalta* — verbo “saltar” conjugado na terceira pessoa do singular do presente do indicativo e no imperativo afirmativo — *salta*.

De fato, a ação de “saltar” está compreendida na palavra alemã que equivale a “origem” em português, *Ursprung*: o primitivo, paralelo ao prefixo “proto-” no português, e “Sprung”, “salto”.

Se algo está sempre a “saltar” para o poema, e o poema resulta de um sentimento cujo nome permanece em suspensão, LB poderá ser lido, pelo menos parcialmente, com o auxílio de Martin Heidegger,⁴⁶ principalmente quando este escreveu que “a palavra (*Wort*) originário (*Ursprung*) significa fazer eclodir algo, trazer algo ao ser (*Sein*) num salto fundador (*Sprung*), a partir da proveniência da essência (*aus der Wesensherkunft*)” (HEIDEGGER, 2010, p. 198-199). O “essencial” em Martin Heidegger não repousa na “palavra palavra” de LB — que vem de um tempo “arcaico” ao qual não é possível retornar e que talvez ficará sem um nome — mas em um “salto” (*Sprung*) à “origem” (*Ur-*) do qual já se distanciou e pode ser reinstaurada a partir da aproximação à fonte.

A “palavra” do poema, conforme o encadeamento conceitual que LB arma neste poema, não pode ser anestesiada, estancada ou resolvida por outros sistemas conceituais. Muito menos entendida como uma reverência ao passado. Sendo um *salto* que “assalta”, a

⁴⁵ Como apontado anteriormente na análise do poema “Procuro a palavra palavra”, “erro” em LB é o próprio *erro* (de “errar”, caminhar sem rumo) de se fazer um poema.

⁴⁶ Com a devida atenção, uma vez que na Alemanha, em 1930, “arte originária” poderia ter outras interpretações.

“palavra” do poema — entende-se: o próprio poema — está sempre por ser feita e interpretada. O seu “devir histórico”, apresentado aqui como “forma” que se repete no tempo, é incompleto. O “salto fundador” é a busca da realização histórica de uma experiência, que não pode ser a da repetição do que se entende aqui por “essência” (no poema: “fantasias de pássaro, homem, serpente”).

Quando uma palavra fala de maneira originária, não quer dizer que esteja mais próxima da fonte — exemplificada por Heidegger muitas vezes por etimologias —, dos seus primeiros usos — semas — designados pelo passado histórico, mas sim pelo seu vir a ser: um ponto de partida num espaço e numa narrativa.⁴⁷ Dessa forma, no poema “IV” da série de poemas “Minifúndio”, LB chega até mesmo a adentrar, por meio da palavra, um estado pré-linguístico anterior à memória construída — que nós construímos — nas línguas humanas. A “memória” anterior à “palavra” e à “história” é despertada pelo “arrepio”:

IV

se guardas a memória
na memória
anterior à palavra
e à história

então entenderás
o arrepio
que te habita
ao rever
a larva da borboleta
sob a folhagem da couve-flor
(BELL, 1984, p. 60)

Minha leitura do conceito de “origem” de LB, tal como desenvolvido em *OCDA*, é a de que nele se encerra a busca por uma experiência que nada tem a ver com o nascimento,⁴⁸ nem mesmo com uma “herança” dada pelos nossos pais ou por Cruz e Sousa, isto é, a transmissão cultural que se faz sistematicamente a nós e por nós em todas as atividades que fazemos ou que sofreremos em nossas vidas.

Tem a ver, na verdade, com um “arrepio” inesquecível, uma noção memorial antes da memória e da faculdade da linguagem humana. O (não-)conceito de “origem” me permite, portanto, investigar a “forma” que se dá à memória, e aqui “forma” não deve ser entendida como a *morphe* cujo fundo seria algo escondido a ser “revelado” na leitura do poema.

⁴⁷ Retiro essa acepção das várias que são fornecidas no Oxford Latin Dictionary (p. 1269) para o verbo *origo*, “originar”. De fato, etimologicamente esta é a única possível, no caso do conceito de “origem” que LB desenvolveu em *OCDA*. As outras possibilidades são: “the coming into being (of a thing), first appearance, beginning. [...] the coming into being (of a person), birth. [...]” (“o vir a ser (de uma coisa), a primeira aparição, começo. [...] o vir a ser (de uma pessoa), nascimento. [...]).”

⁴⁸ Como se verá à frente, o nascimento, ato que tomou caráter central desde o primeiro livro de LB também é reconsiderado no poema “Da certidão de nascer” em *OCDA*.

Ao invés disso, entendo “forma” numa relação não reportável à dicotomia fixadora de “forma” e “fundo”, e sim como pura superfície, fazendo-se simétrica com a superfície que são as próprias línguas humanas. Isto é, não há nada que as línguas humanas em si escondem, já que nem mesmo o segredo pode ser mantido fora do âmbito das línguas, pois como diz o poema supracitado, as línguas humanas são questão de *habitação* — um “habitar” que poderá ser “entendido” quando se sente o “arrepio” originário de uma “memória” dentro e anterior à “memória” linguística — isto é, de algo que se “segura” por meio da língua. Ou que, pelo menos, tem-se a ilusão de segurança.

2.5 CENA PRIMÁRIA

Dessa forma, a “origem”, tal como eu a compreendo, serve para neutralizar o procedimento de leitura mais frequente de LB — praticado inclusive por ele mesmo —, o que chamo de, emprestando o termo de Sigmund Freud, sua “cena primária”.

O prefixo *ur-*, presente em *Ursprung*, também ocorre na tipologia psicanalítica de “*Urszene*”, cuja justificativa da tradução ao português para “cena primária” aponta que “o prefixo *ur-* denota o mais antigo, o primeiro, sendo geralmente traduzido pelos adjetivos “primordial, primário, primitivo, primevo” (FREUD, 2010, p. 54.). No texto freudiano, a tipologia está diretamente ligada à visão da criança do ato sexual dos pais, que é interpretado como um ato de violência, sendo elaborado numa “cena primária” que está sempre a retornar de alguma forma na vida do paciente.

Neste tópico, aproprio-me desta tipologia para apresentar uma interpretação dos poemas e entrevistas de LB, em que aparecem memórias de sua infância, como uma tentativa do poeta em fundamentar e confirmar suas hipóteses de leitura acerca da própria obra. Cito abaixo, ainda à guisa de introdução, trechos de uma entrevista concedida em 1990 por LB a Giovanni Ricciardi, em que é delineada a “cena primária” de LB:

Venho de uma família típica de lavradores do Vale do Itajaí, especificamente, Médio Vale do Itajaí, da cidade de Timbó. Meu pai era de origem alemã, minha mãe de origem russa e eu alfabetizado em alemão, antes de freqüentar o grupo escolar Polidoro Santiago. Minha mãe me ensinou uma tradição oral; em festas de aniversário e casamentos, por exemplo, dizia poemas que aprendera dos pais. Meu pai tocava bandoneon, um instrumento, pode-se dizer, em extinção (Piazzolla tenta mantê-lo vivo na América Latina), executando valsas de Strauss e antigas canções folclóricas alemãs e brasileiras. [...]

[...]

Em termos de informação, a grande ligação foi com a minha mãe. Me lembro que passava horas ouvindo as “histórias da carochinha” européias, principalmente à noite, antes de dormir. Meu pai, nessa época, até o fim da adolescência, conjugava o trabalho na terra com a profissão de motorista de caminhão [...]. Mesmo discordando, aceitavam idéias minhas, nem sempre no mesmo diapasão das deles.

Basicamente estruturada sobre uma idéia religiosa protestante, de respeito entre as idades, a educação que recebi me deu uma visão bíblica da vida: tudo tem seu tempo certo. [...]

[...]

Bibliotecas públicas não havia em Timbó. A leitura em casa era a Bíblia, os calendários de farmácia e a tradição oral de minha mãe. [...]

[...]

Considero *Os Póstumos e as Profecias*, o primeiro livro, um marco determinante na vida. Todo o núcleo poético das obras seguintes ali permanece. É a infância e suas dúvidas. O tempo presente e passado. O antes e depois. Esta dialética do circunstancial e do metafísico, tudo está no bojo do primeiro livro e nas obras seguintes. [...]

[...]

Escrever é uma forma de durabilidade, de testemunho. Me interessa testemunhar o mundo que me circunda, o tempo, a história. A palavra passa a ser instrumento para dizer e contradizer. Por tal razão trato de conviver com a palavra e aprender os múltiplos significados que nela subjazem. Conviver com a palavra, sem dúvida, é uma mina inesgotável, um poço sem fundo, uma cebola com mil cascas. O estilo se define na minha obra como aceitação da percepção e fazer da natureza de cada poema um momento solene, sozinho, universal. [...] (RICCIARDI, 2009, p. 132-136. Grifos do autor)

Nos parágrafos supracitados LB monta o cenário de sua “cena primária”.

No primeiro parágrafo aparecem: a cidade de Timbó, no médio Vale do Itajaí; o pai de “origem alemã” e a mãe de “origem russa”; alfabetizado primeiro em alemão, para só depois aprender o português; os poemas ditos pela mãe; o pai que tocava bandoneón.

No segundo parágrafo: a mãe como contadora de histórias europeias; o pai lavrador e motorista de caminhão; as ideias de matriz protestante dos pais; um eco do Eclesiastes na frase “tudo tem seu tempo certo”.

No terceiro parágrafo: a falta de materiais diversificados de leitura; o predomínio da Bíblia, em segundo lugar dos calendários de farmácia e por último a tradição oral da mãe.

No quarto parágrafo: *Os póstumos e as profecias* (1962) como o livro que funda o “núcleo poético das obras seguintes” por meio da “dialética do circunstancial e do metafísico” entre a “infância” e “suas dúvidas”, o “tempo presente” e o “passado”, o “antes” e “depois”.

No quinto parágrafo: a escrita como uma forma de “durabilidade” e “testemunho”; a escrita como um projeto cujo interesse era “testemunhar o mundo que me circunda, o tempo, a história”; a reflexão sobre o estilo e a palavra como instrumento para a realização desse projeto, sendo cada poema um “momento solene, sozinho, universal”.

É evidente que muitas dessas formulações temáticas podem ser detectadas ao longo da obra de LB. Uma vez que, para Rosana Piccininn, a ação de relembrar “em Bell, é resgatar a realidade e a unidade perdida, é condensar o passado, presente e futuro em uma única realidade” (PICCININN, 2009, p. 98), desta forma, pode-se ter LB como um poeta em busca de um “resgate” de duas coisas perdidas: a “realidade” e a “unidade”. Sendo o poeta que, por

fim, buscou um tempo “original” através da reflexão sobre o encontro de tempos distintos dentro de um mesmo tempo.

A interpretação de Rosana Piccininn acaba por utilizar a “cena primária” montada por LB para justificar a investigação da “palavra original”, palavra que “antecederia a existência humana, por que a funda e recria”, que acompanhou o poeta desde quando “ainda criança ouvia o pai tocar melodias ancestrais no bandoneón e via a mãe recitar longos trechos da Bíblia em alemão” (PICCININN, 2010, [s. p.]).

Foi esse contato com os pais que compôs a “cena primária” da poesia de LB reiterada por Rosana Piccininn, e que volta a aparecer num poema das últimas publicações de LB, a sequência de poemas *Pré-textos para um fio de esperança*, de 1994:

em algum jardim do ocidente
num país qualquer da América Latina
na linha onde ecoa a dor
penso no bandoneón de meu pai

acredito segurar no poema meu destino
só sei que se vai
(BELL, 1994, p. 9)

Em que a palavra “jardim”⁴⁹ e o sintagma “bandoneón de meu pai” juntamente a “destino” servem para reiterar a “cena primária” de LB.

No verso 5 ocorre o vínculo sintático entre “poema” e “meu destino” por meio da locução verbal “acredito segurar”, referindo-se à “linha onde ecoa a dor” (verso 3), de onde se percebe, por aproximação fonética, o sintagma *linha do Equador*, em que a palavra “dor”, objeto direto do verbo “ecoa”, pode concernir também às anotações de LB sobre a memória como uma “pesquisa” da “dor”, conforme supramencionado na leitura que fiz de outros poemas.

Os primeiros três versos servem de introito ao verso 4, cujo verbo que inicia o verso — “penso” —, conjuga-se no mesmo tempo do verbo que inicia o verso seguinte, “acredito”: na primeira pessoa do presente do indicativo. A “dor” que “ecoa” de uma memória reaberta leva primeiro ao *pensar* e depois ao *acreditar*. Mas o que é que “se vai”, no último verso do poema?

O que “se vai” é o que se acredita “segurar no poema”: o “meu destino”. A locução verbal “acredito segurar” retém em si tanto o tempo presente (“acredito”) como o infinitivo (“segurar”) — cuja expressão não indica nem tempo e nem modo, sendo exclusivamente dependente de um contexto para ganhar alguma significação. Considerando o destaque que

⁴⁹ No poema “É noite em teu jardim, mãe” LB (1984, p. 88-89) associa o “jardim” com a memória da “mãe” que “partiu”. O significante “jardim” pode, portanto, ter alguma conexão com “mãe” no poema “VI” de *Pré-textos para um fio de esperança*.

esses dois verbos têm no poema, e sabendo da “caleidoscopia linguística” empregada por LB, deve-se considerar os anagramas destas duas palavras.⁵⁰

O que “se vai” no antepenúltimo verso não é tão somente o “meu destino”, como também a expectativa de um sentido singular para o que a imensidão de interstícios semânticos que esses dois verbos e seus “detritos” fazem despontar quando lidos a contrapelo do sentido dicionarizado e/ou de uso sincrônico. O “meu destino” que se “vai” no “poema” encontra-se neste gesto: o de revolver a porosidade por entre o material linguístico aglomerado nos intervalos em que se dá a contingência do sentido.

Por conseguinte, a unilateralidade da conclusão de Rosana Piccininn sobre o “relembrar” em LB acaba com a possibilidade da contingência das leituras que acontecem depois da sua. *Vai-se* a “cena primária” pois o que dela é primário ou primitivo não é a relação de LB com a “herança” recebida dos pais, ou mesmo do *relembrar*, mas o corte que oportuniza a construção da própria “cena primária” que foi reiterada ao longo do tempo.

2.5.1 Origem, ausência de raízes

De maneira um pouco diferente do LB (apresentado por si e pela crítica) cujo projeto poético revolveu em torno da “rememoração” e “resgate” de coisas perdidas, há um outro que se apresenta caso se ofereça atenção aos versos do canto “XI” da sequência “Submersão” do livro *A tarefa* (1966).

Talvez em maior concordância com o que venho apresentando até aqui, este LB teve o poema como a atribuição de sentidos diante do esvaziamento promovido por uma concepção de tempo como uma linha de sucessividades:

[...] Eu sou um triste / Falei-te das fôlhas caindo no outono / nesta estranha divisão dos tempos / Da poesia que sempre acho / nos olhos dos outros / tantos outros que não me pertencem / [...] // [...] // Destino! / O que é destino? / Êste amargo gosto? / Êste suceder de horas e horas, / novas horas, dias e meses e anos / e novos anos? / Ah! Destino! / O meu destino é não ter destino // Tudo foi dito / e esvaiu-se / pedaço de ti / ou de um mito tranqüilo, tranqüilo, / tranqüilamente aceso // Ainda ousas desvendar minha existência / por não perceberes a inutilidade disto tudo / pois a morte me possui / me possui contra ti / contra o mundo / me possui a Grandiosa Insignificância / da origem de tôdas as coisas

(BELL, 1966, p. 20-21)

Neste poema há um “eu” que se dirige a um “tu” para afirmar um estranhamento.

A ação de estranhar diz respeito a duas concepções do tempo, uma cuja imagem é a da sucessão e divisão (“Êste suceder de horas e horas,”) e a que o sujeito enunciador prefere, a da

⁵⁰ “Acredito” pode ser *recitado*; *acredit, *credita*; *acredio, *acordei, decorai, doceira, recaído*; *acredto, *decotar*; *acreito, *cotare, erótica, teórica, tocarei*; *acredito, *torcida*; *aredito, *dotarei, editora, iterado*. “Segurar” pode ser *guerras, rugares*; “segura”, *rasgue, réguas*; *segrar, *regras*; *seurar, *rasure*.

simultaneidade dos ciclos (“Falei-te das fôlhas caindo no outono”). Diante da *estranha* divisão sucessória do tempo, poema e poeta persistem como qualquer coisa sem *destino* que dizem alguma coisa depois que tudo já “foi dito e esvaiu-se”.

Conforme os versos subsequentes, o “mito” é algo que se ousa “desvendar” a “existência”, ação tida no verso seguinte como “inutilidade”. O que é, então, o “mito”? Arrisco a dizer que o que neste poema se chamou de “mito” — que continua “aceso” — tem muito a ver com o “arcaico eterno e para sempre vivo” do poema “Procuro a palavra palavra”. Ele é próximo da “palavra palavra”, é algo que “possui” tanto o sujeito enunciador como o poema. Isto é, o poema é o próprio mito que trata de mitografar um enigma cujo desvendamento é “inútil”, o “pó” em que a linguagem humana se funda e mantém.

Nesta estrofe não se pode assegurar que quem fala seja um “sujeito”, como um ator, ou o próprio poema através de prosopopeia ou de recursividade metalinguística. O que “possui” quem fala nesta estrofe é a “morte”. Ainda aqui há um paralelo possível com o poema “Procuro a palavra palavra”, em que a “procura” não é a da “sentença da morte”. Não é somente a “morte” que “possui” o locutor, é também a “Grandiosa Insignificância da origem de tôdas as coisas”, cuja aproximação a “morte” é sintaticamente comprovável através de um (pseudo)silogismo: me possui → a morte; me possui → a Grandiosa Insignificância da origem de tôdas as coisas; a Grandiosa Insignificância da origem de tôdas as coisas → ? “Silogismo” que, apesar disso, não desenvolve a diversidade de sentidos que a alegoria da “Grandiosa Insignificância” pode conter.

Noto também que a palavra “origem” aparece mais uma vez, desta vez associada a essa alegorização da morte. Se a “origem de tôdas as coisas” tem vínculo com uma “inutilidade” e com “insignificância”, então o “destino” é “não ter destino”, e o poema se faz sempre a partir de “outros que não me pertencem”: a ação de *relembrar* em LB destaca que o poema — que é o que se faz e se “ousa” “desvendar” diante da “inutilidade” e “insignificância” — é o que repete e comemora o “amargo gosto” do “destino”. Aqui, a “origem” pouco ou nada tem a ver com o “nascimento” ou a celebração de uma germanidade ancestral ou genealógica através de um “mergulho nas origens”.

A valer, neste poema “origem” pode ser aproximada do que LB chamou de um “clima” resultado das tensões históricas do contexto em que lança seus primeiros livros, durante o Golpe de Estado no Brasil em 1964, e que perdurou até 1985 em regime de Governo, um ano depois do lançamento de *OCDA*:

Êste é o clima. O nosso clima. A geração que arranca os toldos de antigas leis e não sabe como preencher o coração arrebatado. Melancólicos sempre. A alegria é sempre a alegria da tristeza. Tôdas as fugas encardidas no sangue. Com a tensão

herdada de alguma possibilidade de sobreviver e a nenhuma possibilidade de fixar, porque o mundo é uma grande ausência de raízes. (BELL, 1967, p. 10-11)

Seguramente não se pode justificar a obra de LB como unicamente feita em resposta ao regime e às tensões políticas da época. Todavia, não deixo de notar que praticamente toda a sua obra foi escrita durante esse regime político.⁵¹

No trecho supramencionado LB escreveu que o “nosso clima” é o de uma “tensão herdada de alguma possibilidade de sobreviver” e de “nenhuma possibilidade de fixar”, tendo como causa “o mundo” que “é uma grande ausência de raízes”. Quando este último sintagma é confrontado com a palavra “origem” no momento em que esta está vinculada a “herança” ou “nascimento”, assim se justifica a montagem da “cena primária” de LB.

A des-montagem dessa “cena primária” se dá quando “origem” é aproximada de “cinza” ou “pó”, como fez LB em *As vivências elementares* (1980) e, com intensidade inédita, em *OCDA*, encontrando-se, poema e poeta, como uma “ausência de raízes”⁵² inaugural de um projeto poético sem amarras à repetição da “cena primária”.

2.5.2 Pretextos, porvir

Num dos poemas que constam no arquivo de LB se apresenta diretamente o argumento para um LB cujo projeto tenha sido o de inquirição para com o movimento contínuo que a palavra “origem”, dentre tantas outras, tomou. Cito-o a seguir:

livres textos (pretextos)
guardam possíveis manhãs
sonhos objetos reais

pesar (pensar) o tempo
os vagos sinais⁵³

O procedimento de colocar palavras entre parênteses faz com que o termo parentético subscreva ao anterior, que é imediatamente comentado. Assim, as palavras “pretextos” e “pensar” comentam “textos” e “pesar”.

O primeiro, “pretextos”, relaciona-se a “textos” na medida em que os “pretextos” “guardam possíveis manhãs”. Os “textos”, que são também “pretextos”, contém em si possibilidades, “sonhos objetos reais”. Essas possibilidades de “sonhos”, que são “objetos reais”, são os “pretextos” dos “livres textos”.

⁵¹ Os livros publicados por LB que estão neste recorte temporal (1964-1985) são: *Convocação* (1965), *Curta Primavera* (1966), *A tarefa* (1966), *Antologia poética de Lindolf Bell* (1967), *Antologia Catequese Poética* (1968), *As Annamárias* (1971), *Incorporação* (1974), *As vivências elementares* (1980), *O código das águas* (1984) e *Setenário* (1985).

⁵² Na entrevista com Dennis Radünz falei da possibilidade de uma “oikophobia” de LB. Um “medo” ou “aversão” à “casa”, e tudo que nela se compreende no tocante à genealogia e seus arredores sócio-históricos.

⁵³ Poema consta no arquivo CdM. Citado com permissão.

Deste modo a condição sócio-histórica de LB à época em que escrevia seus poemas seria a singularização do substantivo em “o pretexto”, o que, no entanto, lê-se no poema que os “textos” são “livres textos” que guardam os “possíveis” dentro da *liberdade*. Por conseguinte, o movimento de escrita do poema é duplo: o poema é e não é escrito pelo que se está a escrever. Visto que o poeta confere sentidos aos poemas após a sua escrita em falas e entrevistas, resta uma dimensão que nem ele alcança, a do *livre* sentido nos seus *textos* e *livros*, cujos “pretextos” estão sempre na iminência de aportar, para que se reescreva o poema num *amanhã* iminente.

Na segunda estrofe se lê que “*pesar*” é comentado por “*pensar*”. Os dois verbos ocorrem no infinitivo impessoal e se referem a “tempo”, palavra que até este parágrafo já foi muito discutida em seus múltiplos movimentos e empregos concedidos por LB. Distintamente das ocorrências anteriores, onde LB cotejou múltiplas concepções de tempo, nesta “o tempo” é uma diferenciação sinonímica de “os vagos sinais”, sintagma que preenche todo o último verso do poema.

O poema, por meio da aproximação com os “sonhos objetos reais”, é resultado do *pesar* e do *pensar* “os vagos sinais”, cuja *vagueza* incita a possibilidade das “manhãs” pelo esvaziamento incluso em cada um dos “sinais” do “tempo” que são *pesados* e *pensados* nos “textos” e “pretextos”. Pensar uma “origem” a partir disso é entendê-la como *livre* movimento do *pesar* e do *pensar*. O poema é, portanto, o pensamento que se faz *livre* do próprio *peso* que carrega para que se *pense* em algo *possível* — conceito que aqui engloba tanto a possibilidade como a impossibilidade —, o próprio “texto” que é o *pensamento* inesgotável na proximidade com o que ele “guarda”: “possíveis manhãs”.

Diversamente do LB, e dos seus comentadores, que confirmaram ao longo dos anos a “cena primária” de sua escrita, o que eu apresentei leu sua obra como o resultado do esvaziamento dos sentidos em que os textos são entendidos como *pretextos* para uma possibilidade por vir. Isto é, não a livre interpretação desmesurada, mas a liberdade entre “claro”, o trazer à luz, e o “escuro”, o revolver na memória.

2.5.3 A metáfora, ou metonímia, do coração

Para concluir este capítulo, ao invés de repetir a “cena primária” e o caminho metodológico que ela engendra, retomo uma imagem da repetição presente em *OCDA*, a da

metáfora, ou metonímia, do coração que aparece no poema “Procuro a palavra palavra”,⁵⁴ para evidenciar o porquê de *OCDA* ser o livro de LB onde mais vezes a palavra “coração” aparece e suas relações com a metáfora enquanto modo de conhecimento.

Entendo que a questão do movimento de “origem” está justaposta à da metáfora (ou metonímia) porque neste poema o “coração” é o que em si incita e manifesta o que seria essa “origem” através do seu movimento.

Além do poema “Procuro a palavra palavra”, que abre o livro, “coração” aparece no título e nos versos finais do poema “Doído coração doído”:

[...]
Doído coração. Doído.
Estoura, estala.
Estigma.
(BELL, 1984, p. 45)

Neste poema “coração” é adjetivado por duas palavras e agente de três ações.

Ao contrário do título do poema, no verso “Doído coração. Doído.” se altera a posição sintática dos adjetivos: no título, “coração” é “doído” e “doído”, no verso 9, “doído” e “doído”. A variação parece mínima, mas alterna o sentido que, no verso, seria o de uma *dor*, *dói-*, *-do* coração. Esta *dor* é *do-* *-ido*, do que pertence ao tempo passado (do ido). É essa *dor*, pertencente ao passado, que faz com que o “coração” seja agente de três ações começadas todas em *est-*, “*estoura*”, “*estala*” e “*estigma*”, todos verbos conjugados na terceira pessoa do presente do indicativo, portanto pertencentes ao tempo presente e não ao passado, sendo a última vacilante entre a classe dos verbos (*estigmar*, forma rara de *estigmatizar*) e substantivos (*o estigma*).

Os movimentos que o “coração” faz não são os da sístole e diástole, mas os de *estourar* — eclodir, irromper-se, *estalar* — quebrar, crepitar-se — e *estigmar*. Segundo o *Dicionário etimológico da língua portuguesa* de Antenor Nascentes, “estigma” é uma palavra proveniente do grego pela tradução latina *stigma*, e significa uma “picada, ponto, marca de ferro em brasa, ferrete”; “estigmatizar”, também do grego (*στιγματίζω*), ação de “marcar com ferro em brasa” (NASCENTES, 1955, p. 197). O “coração” é, portanto, o que *eclode*, *irrompe*, *quebra*, *crepita*, *pica*, *faz ponto* e *marca com ferro em brasa* uma *dor* de algo *-ido*.

Além de ocorrer no início e meio do livro, a palavra “coração” se apresenta como um “detrito” lexical no último poema de *OCDA*, “Recado final”:

Recado final:
Peço pendurar
este poema

⁵⁴ “[...] Mas o que se revela arcaico, pungente, / eterno e para sempre vivo, / vem do buril do coração.” (BELL, 1984, p. 18).

entre as chaves
de teu colar
feito de chaves e aves recordações

Porque este pedido
é mais que um poema
e mais que uma recordação.
(BELL, 1984, p. 123)

Nas palavras “recado” do título e primeiro verso do poema, **recado** formam a palavra *cor* (coração). No verso 5, 6 e 9 a palavra *cor* é repercutida na palavra “colar” — **Colar** — na palavra “recordações”, composta de *re-*, *-cor-*, *ações* e “recordação”, composta de *re-*, *-cor-*, *-ação-*. Tanto “recordações” como “recordação” contém em si também *-corda-*. Ademais, “recado” tem por anagramas as palavras *acorde* e *decora* — com *cor* na sílaba central. Desta forma, a palavra “coração” ocorre no título, primeiro e último verso do poema, tal como um acorde que continua ressoando do início ao final. O “pedido”, que é “mais que um poema”⁵⁵ e “mais que uma recordação” pode ser esses dois imperativos — *acorde! decora!* — para que se “pendure” — *pen-*, o instrumento de escrita (“caneta” em inglês), e *-dure*, fazer durar — essa “recordação”, a ação de fazer voltar a passar pelo coração.

Pede-se para que “este poema” seja pendurado no col-*ar* “feito de chaves e aves recordações”, feito de *ch-aves* e “aves” que habitam não na terra, mas no *-ar* do “colar”. As “recordações” devem acontecer no *ar* que, no poema, se está a sobrevoar entre “chaves” e “recordações”, isto faz com que seja “mais que uma recordação”.

A indeterminação que LB criou neste poema entre *cor* e *-corda-* (da qual não se deve dispensar o imperativo *acorda!* ou *há corda*) pode ser remontada à diferença e semelhança entre as palavras *cardía* (*καρδία*) e *chordé* (*χορδή*), isto é, entre “coração” e “corda”.⁵⁶ A primeira, enquanto o que faz *eclodir*, *irromper*, *quebrar*, *crepitar*, *picar*, *fazer ponto* ou *marcar com ferro em brasa* uma *dor* de algo *-ído*, afina-se com uma *-corda-*, em que um *acorde* é utilizado para se *re-corda-r*.

Através da *dor* que o “coração” *recorda*, a metáfora é, enquanto modo de conhecimento e *reconhecimento*, enquanto algo que, conforme María Zambrano, define uma realidade inabarcável pela razão e que faz sobreviver algo anterior ao pensamento, qualquer

⁵⁵ O verso faz lembrar a letra da canção “Garota de Ipanema” de Tom Jobim e Vinicius de Moraes.

⁵⁶ De fato, verifica-se aproximações entre “coração” e “cordas” em muitas línguas. Em alemão, a palavra para “corda” é *Saite*, e uma pessoa sensível é *zart besaitet*. Uma mudança é *andere Saiten aufziehen*. Algo incorreto é *das stimmt nicht* — *Stimmung* é o humor, *Stimme* é a voz e *Stimmen* é estar certo. Em inglês uma pessoa nervosa é *highly strung*. *String* é a palavra para “corda”. Uma pessoa longe dos problemas é *strung out*. Em francês, coração é *cœur*; concordar com algo é estar *d'accord*; um acorde é *l'accord*; uma corda é *la corde*. Em português tem-se a expressão idiomática “fazer das tripas coração” para a transformação de adversidades em força ou para um esforço sobre-humano. As “tripas” podem lembrar as cordas de instrumentos que até hoje são fabricadas a partir dos intestinos de animais.

coisa que se capta de outro modo. O “coração”, na qualidade de metáfora, e metáfora da metaforicidade da metáfora, é algo que pesa (*pesadumbre*) e que carrega consigo a imagem de um espaço, de um *dentro* secreto que às vezes se abre (ZAMBRANO, 2000, p. 60-66). Um “claro” que às vezes se torna “escuro”, e vice-versa.

Assim, e por isso, *OCDA* é um livro permeado pelas metáforas do “coração” — que bate e “burila” algo “eterno e para sempre vivo” —, porque nele o sentido “arcaico” e “pungente” antecedente à “origem do homem” é a própria possibilidade do reconhecimento. O movimento que a palavra “origem” faz na obra de LB, através de múltiplos contornos, retornos, associações e veredas semânticas/semióticas, toma em *OCDA* proporções que escapam à fixação de um sentido exato e geral num único *sema/signo*.

Pois em lugar do *sema* (ou signo), do sentido que se fixa ou que aponta para algum lugar, LB colocou um movimento a favor, *pro-*. O que se “revela” como possibilidade do conhecimento e reconhecimento é a desconfiança no que “o homem”, na sua “origem”, possui — aquilo que Aristóteles escreveu sobre o que faz o “homem” um tipo de animal muito particular, o que *tem logos* (λόγον δέ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζῴων) (ARISTOTLE, 1959, p. 10 [1253a10-11]).⁵⁷

Para LB, o poema, alicerçado no ato poético, constitui-se numa *dis-cord-ância* deste *ter* (ἔχει), no sentido de *possuir, deter, compreender* ou *encerrar*. O ato poético, firmado nesta “origem”, é, por fim, a apresentação dessa *discordância* na *detenção* plena da “palavra”, da linguagem, da razão, da explicação, do conhecer e do reconhecer-se na palavra.

⁵⁷ A tradução de Harris Rackham para o trecho citado, em negrito: “And why man is a political animal in greater measure than any bee or any gregarious animal is clear. For nature, as we declare, does nothing without purpose; and **man alone of the animals possesses speech.**” A tradução da tradução seria, portanto: “E porque o homem é um animal político em maior medida que qualquer abelha ou qualquer animal gregário é claro. A natureza, como declaramos, nada faz sem propósito; e o homem, de todos os animais, possui a fala.”

3 “VOZ” E “MÁQUINA”, ALICERCES DO POÉTICO?

O que me impeliu a refazer um caminho de *Os póstumos e as profecias* a *OCDA* é o movimento que a palavra “origem” teve nos livros de poemas de LB. Assim, as conclusões do capítulo anterior impõem um desvio do exame minucioso das ressonâncias sígnicas, sinonímicas e conceituais da palavra “origem”.

Excetuando-se o assunto da metáfora como forma de cognoscibilidade — pois foi com a colocação parcial em discussão desse assunto que terminei o capítulo anterior —, conhece-se atualmente outras problemáticas a respeito da produção e reflexão sobre a poesia e a constituição do ato poético.

A primeira das duas que analisarei é a da delimitação da voz, e de um “objeto voz”, que LB fez aparecer num dos poemas de *OCDA*.

O desvio, que agora torna-se via principal, que logo se bifurcará vez e outra, apresenta-se a partir do poema “XIV” da sequência “Minifúndio”:

XIV
 Desafino?
 A voz?
 Pouco importa.
 Muito acidente
 encontra o rio
 antes da foz.
 (BELL, 1984, p. 71)

A primeira palavra, que é também uma sentença interrogativa e um sintagma por si só, divide-se em pelo menos duas partículas cujas interpretações se conflitam de maneira opositiva: *des-* e *-afino*.

A primeira, *des-*, partícula prefixal do que se aproxima e distancia, ou se aproxima pelo distanciamento, ou se distancia pela aproximação, conflita-se com *-afino*, que aqui é uma ação que só vai se encontrar com seu objeto, em que (nele) age, no próximo verso.

O deslocamento gráfico que o segundo verso, “A voz?”, tem em relação à margem da página não é imotivado, uma vez que a primeira partícula do poema, *des-*, abre uma lógica de aproximação e/ou distanciamento da ação para com seu objeto. Ainda, os dois primeiros versos são unidos pelo sinal de pontuação, “?”.

A dupla interrogação dos dois primeiros versos serve a estabelecer uma espécie de simetria entre os versos seguintes que, sintaticamente, são duas frases e quatro versos, multiplicando-se o número de versos por dois, em resposta às duas interrogações. Apesar de parecer, pelo que se lê tão imediatamente, que o poema tenha sido feito de modo a que nele se

veja um tipo de simetria, a primeira partícula, *des-*, faz com que a aparência de lógica silogística do poema seja enganosa.

Isso por que o que “**Pouco** importa.” é também o que é “**Muito** acidente”. “Pouco” e “Muito” são palavras que são aproximadas não somente pelo fato de estarem em versos que se seguem, empilhadas uma em cima da outra na mancha gráfica, mas por ferirem a fronteira lógica que o poema aparentemente assume. Assim como, pelo fato de serem palavras praticamente homófonas/homólogas, também se aproximam “voz” e “foz”.

Assim, pergunta-se, que há de próximo entre “voz” e “foz” sem ser a diferenciação por um fonema? Pode-se responder começando pelo fato do poema falar de um “rio” e esta palavra não estar longe das “águas” do título de *OCDA*. Se o que é “pouco” é também “muito”, tanto “voz” e “foz” se referem a uma coisa que é única, e que na escrita se divide em pelo menos duas — voz e foz. Quem, então, é que “desafina” a “voz”?

Localizo o sujeito que enuncia no poema como sendo este de quem se fala, “o rio”. O “rio” é quem e de quem se fala. Assim, sendo este o único poema em *OCDA*, e talvez até em toda obra de LB, que o sujeito enunciativo não seja antropomórfico, não seja o sujeito da lírica ou da épica.

Então, se o “rio” é quem tem “voz” e “foz”, o “pouco” que é também “muito” e um percurso a ser feito, como isolar apenas uma palavra, “voz”, como um objeto? É possível objetificar algo que, desde o início, mostra-se como uma pluralidade (“voz” que é “foz” e vice-versa) dentro de um contexto de heterogeneidade (implicado na partícula inaugural do poema, *des-*)?

Por certo as considerações sobre a voz em caráter metafísico se tornaram, na criação do objeto rigorosamente sincrônico da linguística feita pelo Ferdinand de Saussure do *Curso de linguística geral*, ainda mais marginalizantes. Sua aparente obliteração de fato se deu com a passagem da fonética para o estabelecimento da fonologia, que é tanto a ciência da *phoné* — a descrição puramente lógica dos sons da fala a partir de negatividades, enquanto oposições diferenciais e pelo que as excede (prosódia, *accent*, melodias, variações), como, apocrifamente, o fato dela ser o assassino (*phonos*) da voz, em consequência do encapsulamento da *phoné* (sons da fala, voz) na esfera conceitual do “significado” do signo linguístico.

A inversão do argumento de Saussure, apontando para o estudo linguístico dos sons da fala como finalidade de uma ciência é operada por Jacques Lacan num dos grafos metapsicológicos sobre a produção do “significante” que resulta na voz. Nele, a voz é considerada como operação estrutural em que não se encontram traços distintivos de uma

origem hipotética ou mítica das línguas humanas. Assim, toma-se o “sentido” como o que acontece retroativamente à produção dos significantes pela voz (LACAN, 2017, p. 511), distanciando-se, portanto, de todas as tentativas de domesticar este “objeto voz” através de operações “significantes”. Destaca-se que, deles, o principal é a música, onde até mesmo a voz, enquanto fonte de admiração estética, pode ser percebida como sensualidade frívola, vazia, uma força atrativa perigosa (DOLAR, 2006, p. 35-43).

Desta forma o poema é o resultado do embate da escrita, sempre secundária e enganosa em relação à voz que, na história da metafísica, foi assumida como exposição autêntica e precisa do pensamento comunicado em matéria fônica. Ao menos assim seria se a voz não tivesse sido uma oferta ilusória de obtenção do acesso imediato à presença genuína (matéria natural da língua) e não contaminável pelas circunstâncias exteriores a ela. No entanto, a relação entre a vocalização e o *logos*, discurso que é des-vocalizado pelos discursos da metafísica — em que uma dimensão da voz que não é auto-transparente foi sempre sua alteridade radical — fez com que se tornasse centrado na singularização do pensamento e na impossibilidade da pluralidade de vozes.

Como atesta Mladen Dolar, esse é o conflito da “voz contra a voz”, duas “vozes” que evidenciam a ficcionalidade das posições do “masculino” e do “feminino”: esta a voz excomungada que leva ao gozo desmedido e à decadência, aquela a voz do Pai, da Lei, da palavra, do *logos*. Com efeito, o embate entre elas as unifica num único objeto que se apresenta como a impossibilidade de conciliação da Lei com o seu ponto de carência inerente. A voz que outorga a Lei é que recobre este ponto vulnerável. Assim, na problemática da pluralidade ou singularidade da(s) voz(es), as posições do “masculino” e “feminino” são duas versões de uma impossibilidade, internamente ligadas por essa ambiguidade inextinguível da necessidade da voz para deferir a Lei e, de imediato após esse deferimento a banir, desautorizando a possibilidade da alteridade (DOLAR, 2012, p. 190-191). A problemática da pluralidade ou singularidade da(s) voz(es) nos poemas de LB são assunto dos tópicos 3.1, 3.2 e 3.3, em que eu demonstro como, no início da sua poesia e na participação na Catequese Poética, LB entendia a poesia como um “cantogrito”, e, depois, foi entendendo-a como uma reflexão silenciosa sobre e com a letra, como se lê em alguns poemas de *OCDA*.

A outra problemática, retirada imediatamente da anterior por ter uma afinidade quando se lê LB a contrapelo de sua “cena primária”, a ser examinada nos tópicos 3.4 e 3.5, é a do que, no poema “O inventário” do livro *A tarefa* (1966), chamou-se de “uma máquina”, entendida, conforme a negação da pluralidade de vozes, como a negação da alteridade:

[...] // E à sombra das bombas em flor: / Trago cocos da Bahia, / uma máquina que fala. / Igarapés e castanhas, / uma máquina que anda. / Um samba e um canto, / uma máquina que ama. / Uma sede e um nordeste, / uma máquina que dança. / Uma queixa e um fruto, / uma máquina que mata negros. / Uma palmeira e um sabiá, / uma máquina por um reino. / Um balão e um papagaio, / uma máquina lunar. / Um futuro, uma praça, / uma máquina, uma máquina. / Um povo, um povo, / uma máquina, uma máquina. / Um povo, um povo, / um povo de máquinas. / Um povo do povo, / um povo sem povo. // [...]
(BELL, 1966, p. 64)

O acúmulo de metáforas, ou metonímias, que caracterizam o “povo” como uma “máquina” que “fala”, “anda”, “ama”, “dança” e “mata negros” se oferece à interpretações alegóricas em que o poema responderia à época em que foi escrito e ao regime político da época que seria também lido no poema.

Minha interpretação — minha leitura *originária*, que é “originária” porque convoca as palavras que circundam e interferem tudo que se diz sobre “origem” — de “máquina” seguirá por outro caminho, demonstrando que a reflexão de LB nunca deixou de levar em conta as *máquinas* que são o sujeito que escreve e o poema que se escreve.

Sendo assim, deixo explícito que o objetivo deste capítulo é dar a ver as cercanias da reflexão de LB sobre a “origem”, que trouxe consigo sempre as questões da “voz” e da “máquina”, e como elas são reconcebidas em *OCDA*. E é por isso que não se deve considerar nem a “voz” e nem a “máquina” como alicerces firmes e inabaláveis do que se entende pelo ato poético que, em sua própria constituição e no seu vir a ser, toma-os como instrumentos precários e contingentes.

3.1 LIMITES DA VOZ: A VOZ NA CATEQUESE POÉTICA

Um dos aspectos históricos da poesia que LB reaviva é o da associação arcaica de servilidade da poesia à música que, nas palavras de Segismundo Spina, pode-se entender da seguinte maneira:

Jules Combarieu não foi irreverente para com a Poesia quando a denominou, certa vez, a “irmã menor da música”. A anterioridade desta com relação àquela, e mesmo a sua superioridade, são dois fatos incontestáveis. Destas duas vantagens de que goza a música em relação à poesia, no seu estágio ancilar, apenas nos interessa o exame da superioridade da melodia sobre a letra do canto. A magia musical do verso, entre os românicos, foi objeto de aspiração, a ponto de proclamarem alguns o desprezo à inteligência do poema e consagrar a música do verso como o princípio dominador da poesia. Foi Schiller quem disse tantas e tantas vezes: “Em princípio minha alma se impregna de uma espécie de disposição musical; a ideia poética não vem senão depois”. Ou ainda: “Quando me ponho a escrever uma poesia, o que vejo com mais frequência diante de mim é o elemento musical do poema, e não conceito claro do tema, sobre o qual frequentemente não estou de acordo comigo mesmo”. E o que é a poesia simbolista, senão o primado da música do verso sobre os demais valores da poesia? Em todos os tempos, desde que a música restabeleceu sua associação com a poesia, esta sempre ficou em posição de desvantagem. O poder da

música é tanto maior do que o espírito da letra, que o próprio Santo Agostinho declarava: “Quando acontece de me sentir comovido mais pelo canto do que pelo conteúdo das palavras cantadas, acuso-me de um grande pecado, e então preferirei não ouvir o chantre”. A beleza da voz, que também obscurece o fundo poético, era desprezada pelos doutores da Igreja durante os primeiros alvares do Cristianismo: “O servidor de Cristo deve cantar de tal maneira que agradem as palavras e não a voz”, dizia São Jerônimo. Os melismas da salmodia da Igreja cristã, os “júbilos aleluíáticos” de que fala Santo Agostinho, não são mais do que o triunfo da voz, da melodia vocal sobre o texto do hino. “Aquele que jubila – escreve Santo Agostinho – não pronuncia as palavras; é a voz de uma alma cheia de satisfação a exprimir tanto quanto possível seus sentimentos, embora não lhe compreenda o sentido”. E foi justamente em virtude desse obscurecimento da letra do salmo, e o conseqüente prestígio das vocalizações, segundo pensamos, que se verificou o aparecimento dos tropos e das sequências, inovação poética que triunfou nos séculos IX, X e XI. Quem analisa o canto dos povos primitivos verá que entre muitos grupos a expressão verbal de suas toadas não passa de um mero acessório da melodia, pois é esta que lhe vai proporcionar ao ouvido o deleite desejado. O mesmo se verifica entre os negros superiores, os hotentotes, por exemplo, onde a importância reside na toada, não nas palavras. É curioso lembrar aqui o testemunho do missionário Moffat, que viveu entre os negros: os cafres não queriam aprender o alfabeto, senão cantado em coro. “Oh! – diziam eles ao padre – ensina-nos o ABC com a música” (SPINA, 2002, 117-119).

Meu argumento inicial é que em LB os poemas, na recuperação aparentemente contraditória que o poeta fez de sua associação arcaica de servilidade à música, inevitavelmente excedem o limite do “objeto voz”, pois são um passo além das polaridades da voz como objeto marginal e inatural (da linguística), como impossibilidade de objetificação (na psicanálise) ou como pura ilusão de presença (na metafísica). Tornam-se, quando chegam, um grito: “[...] Ah. Venha o grito de guerra de asas claras / romper-me as cordas do cantar” (BELL, 1962, p. 16). Um “grito” que se recebe com a surpresa de um suspiro interjetivo — “Ah” — pois é um prenúncio ao conflito da escrita com a onipresença da voz enquanto manifestação metafísica do ato poético, deslocando-se aos confins do limite da escrita com o canto, e, por fim, transbordando-se ao grito.

Tratarei, por conseguinte, de investigar a zona limítrofe em que a voz que fala o e no poema se difere da que é limitada e capturada pela música de uma voz que canta e das decorrências de sua apreciação estética. Observo que, na obra de Lindolf Bell, primeiro ela foi tratada como medialidade para o encontro do poeta com o público, depois como lembrança de um “som” na reflexão silenciosa do poema e, por fim, como reflexão silenciosa sobre a letra, em que se tentou reabilitar a língua que, em relação à poesia, é sempre “morta”.

Precedentemente ao enfoque na poesia de Lindolf Bell é necessário dar atenção ao percurso do poeta, a começar pela Catequese Poética e pela especificidade que a voz teve no movimento. De inspiração declaradamente brechtiana, datada da década de 1960 e centralizada em São Paulo, a Catequese Poética se iniciou na extinta boate “Ela, Cravo e

Canela” no dia 18 de maio de 1964 com Lindolf Bell dizendo seus poemas junto da coreografia de Geralda e Marika Gidali.

Prosseguiu com apresentações no Teatro Oficina, Teatro de Arena, Teatro Santa Rosa, Viaduto do Chá e em outros espaços. Fora de São Paulo esteve presente também nas cidades de São José do Rio Preto, Itápolis, Ibitinga, Guaxupé, Santo André e Florianópolis, com irradiações para muitas outras cidades no Brasil (BELL; MATTOS; JARDIM; MÜLLER; SANTANA; AGUIAR; CARDOSO, 1968, n.p.).

Os poetas que aderiram ao movimento⁵⁸ se opunham ao formalismo do “comportamento livresco” do “poeta-livro” — “poeta-livro” que Rubens Jardim escreveu ser um homem “impresso expresso e oprimido” — subordinado às fórmulas antiquadas “pudicas e borolentas”. Sua proposição era a de realizar o “desentranhamento do poeta e seu ressurgimento no quadro social”, e

Por isso, e para isso, aproveitamo-nos das récitas (forma típica do salonismo cortês), que crescemos de significado à medida que nos aproximamos daquilo que se resolveu chamar multidão. Convém assinalar que já reunimos num único recital mais de duas mil pessoas. Claro está, que isso não constitui nenhum achado. Aliás, já foi notado o caráter especificamente oral da poesia em seus inícios. (JARDIM, 1968, p. 9)

Sublinho dois anacronismos que exercem a função de explicação para as ações dos “poetas catequistas”:

- 1) o primeiro, com que a forma das récitas atadas ao salonismo cortês (burguês) de séculos passados são repensadas como ferramenta de ligação do poema falado e do poeta com a multidão, constituída há pouco, na modernidade urbana;
- 2) o segundo, que diz respeito à origem ancilar à música da poesia, na qualidade de manifestação puramente oralizada e analfabeta. Os dois assuntos, da “comunicação” do poeta com o público e da oralidade, aparecerão especialmente nos textos de Lindolf Bell.

A crítica ao livro como objeto de divulgação da poesia, tido por esses poetas como o meio mais precário de informação, também ocorre num texto de Luiz Carlos Mattos escrito como provocação aos escritores cujos livros são lançados nos *vernissages* e cujo único leitor era, supostamente, o linotipista que compõe as matrizes da impressão:

O escritor tinha a impressão de que seu editor ou intermediário levaria seus escritos a todos. Pensava: eu falo e os que querem ouvir escutam-me. Na realidade, falava. E os que podiam pagar, escutavam-no, mas sua mensagem não era ouvida por todos. E os que a ouviam, não queriam ouvir tudo. Sobre isso já se falou muito, ainda que

⁵⁸ Além de Lindolf Bell, outros poetas que integraram o movimento foram: Luiz Carlos Mattos, Rubens Jardim, Érico Max Müller, Edson Roberto Santana, Iosito Aguiar e Reni Cardoso. Veja-se BELL; MATTOS; JARDIM; MÜLLER; SANTANA; AGUIAR; CARDOSO, 1968 e JARDIM (org.), 2014.

demasiadamente pouco. Queremos realçar que do “escrever a alguém” ficou apenas no escrever.

Isto foi escrito por Bertolt Brecht, e nós por nossa conta escrevemos e dizemos mais algumas coisas: que uma minoria se apercebeu que o livro da maneira que vem sendo conduzido no Brasil (para citar apenas um exemplo) é o meio mais precário de informação, que escrever algo produtivo não significa de maneira alguma entregar algo construtivo, mas sim informar a uma mínima camada, [...] (MATTOS, 1968, p. 7)

Luiz Carlos Mattos fez das palavras de Bertolt Brecht o parâmetro para que se avaliasse a condição do escritor, que operava dentro da precariedade da circulação dos seus livros e da manutenção de um grupo pequeno de “consumidores” de poesia.

Desta forma, o propósito e fim do livro na Catequese Poética não foi o seu esgotamento, exclusão, superação conceitual ou material, mas a sua relativização em relação aos outros meios de divulgação do poema. Consequentemente, deve-se fazer a diferenciação da Catequese Poética da dramaturgia, em particular do teatro dos padres catequistas — os quais se aproximam pelo nome homólogo de “Catequese”. Naquela, Catequese Poética, houve a participação do autor no exercício de disseminar o poema por meios diretos e indiretos, no teatro catequético jesuítico de Manuel da Nóbrega ou José de Anchieta não houve o texto teatral ou a difusão das possibilidades do ato poético como fim, mas a catequização e conversão ao catolicismo. Na Catequese Poética o poeta, sua voz e todas as formas de exposição, eram meios para a propagação do poema (TONCZAK, 1978, p. 54-55).

Lindolf Bell teve, em consonância com os outros poetas do movimento, uma opinião semelhante quanto ao lugar de relativização do objeto livro⁵⁹ na Catequese Poética, fornecendo aos poetas as possibilidades em todos e quaisquer meios técnicos para a divulgação do poema:

Na pesquisa de toda revolução (ou evolução) do mundo literário, é óbvia a afirmação de que o poema (ou estrutura ou corpo poético) não pode ser confinado à página do livro.

O livro é um instrumento mais ou menos eficiente de comunicação, dependendo da área cultural onde se presume deva atuar. [...]

Outros instrumentos: rádio, televisão, cinema, revistas, jornais, atores, e poeta èle mesmo (fazendo recitais nas ruas, estádios, clubes, casas, colégios, universidades, em todos os lugares possíveis para todas as pessoas possíveis, conforme o movimento da Catequese Poética) (BELL, 1974, p. xxix).

Consequentemente, foi ele também quem escreveu de forma programática sobre os lugares do poema na “tarefa” dos poetas da Catequese:

O lugar do Poema é estar em presença do consumidor de Poesia. Ou do provável consumidor.

Ninguém faz o Poema por mero exercício verbal. Um corpo poético não é organizado, tentando traduzir em palavras, possibilidades do homem (idéias, emoções, vivências, etc.), para destiná-lo a um silencioso arquivo, no qual o poeta ou alguns amigos ou alguém fora desse parentesco mergulha por mero acaso, como

⁵⁹ Mais à frente (3.4.2) se verá que na reflexão madura de LB o livro foi considerado o único lugar de liberdade.

se mergulhasse num pó ou mar (poemar) exclusivo de alguns eleitos-dos-deuses (BELL, 1968, p. 11).

O delineamento desse projeto se deu ao ir contra o esquecimento da experiência humana (as “ideias, emoções, vivências, etc.”) que o poema em si envolve num arquivo — “poemar” — de poemas restritos a poucos leitores. O lugar pensado pelo poeta foi o que coincidia com a presença do “consumidor” de Poesia, um lugar que necessitava da força de tradução e lembrança das possibilidades humanas que o poema carregaria em si. Assim, igualmente atestam os versos do “catequista” Edson Roberto Santana: “Formigam minhas mãos / na prioridade de ver / além desta página branca / o chão, a janela, a vida.” (SANTANA, 1968, p.117).

O movimento da Catequese Poética não foi impelido por novos êxitos nas pesquisas sobre as formas e superfícies gráficas que o poema poderia ser ou ocupar, mas pela tentativa de fazer coincidir o exercício do ato poético com o meio onde foi disseminado. A tentativa desses poetas foi de demonstração perceptiva da feitura da palavra poética na qualidade de exercício vivo que acontece no encontro com o “receptor” — “além desta página branca”. Nas palavras de Lindolf Bell, o movimento foi a tentativa de “[...] levar a poesia, exercê-la, entregá-la para que ela seja absorvida e, até certo ponto, vivida. É o exercício vivo da poesia, onde o poeta se torna a sua própria palavra. Ele se entrega. Ou o poeta ou quem quer que queira levar o poema.” (TONCZAK, 1978, p. 102). O poema, depois de escrito era levado pelo poeta para ser “entregue”.⁶⁰ Foi essa “[...] sua forma de contribuir à vida e à cultura. Seu canto e seu grito. Cantogritar em qualquer lugar, única forma de atender ao múltiplo destino da Poesia” (BELL, 1968, p. 16). O “canto”, que se confunde e se amalgama ao “grito”, consolida-se como um dos limites em que atuaram, literal e figuradamente, as vozes desses poetas. Região em que a poesia deve trazer a alegria da lembrança da palavra do poema e da possibilidade do ato poético, tal e qual os versos do poema que abre o livro *Convocação*: “Alegra-te que a poesia é um canto, / ainda é canto, / e é grito, ainda é grito,” (BELL, 1965, p. 1) em que o poema é “ainda” traspassado pelo “canto” — enquanto domínio da vocalidade —, e “ainda” como “grito” — o “grito” que propicia a evasão —, tornando a poesia, ou parte dela, incapturável pela escrita ou mesmo pelo “canto”, fazendo-se indecível entre o “ainda” da condição de ser *canto* e “ainda” de ser *grito*. Desse modo, correspondendo-se ao

⁶⁰ Outra leitura possível: deve-se atentar para a ordem: primeiro o poema era “escrito”, isso é, planejado, “burilado” (para usar uma palavra do léxico de LB), composto para que a voz pudesse, só depois, adentrar ao poema. Isto é, aqui a voz é já secundária em relação à escrita e à composição do poema, postos em primeiro plano.

“cantogritar”, “canto” e “grito” ao mesmo tempo, na condição do tempo que resta para o poema e para o poeta, um “ainda”.⁶¹

Além da constatação de Lindolf Bell e dos demais “catequistas” sobre a voz de quem fala o poema, e sobre o lugar do poeta, há a consideração sobre a criação do lugar do poema, na qualidade de um estado de condensação e tensão:

Em alemão, poetar (*dichten*) significa condensar. E condensar é criação de uma tensão. Ou tesão. Ou ainda, fôrça de explosão sempre prestes a romper o contexto gráfico-visual-auditivo. É uma espécie de tensão arterial do corpo verbal, emoção contraída, fôrça condensada, beleza acumulada. Ou ainda, corrente elétrica que se estabelece quando se estabelece contacto com o leitor, com um número incalculável de contactos (choques), diversos em intensidade e duração, tantos quantos forem estabelecidos pela leitura do Poema ou sua audição. (BELL, 1968, p. 12)

O ato poético — “poetar” e “*dichten*”, *batizado* por LB em duas línguas diferentes — é concebido como uma “força condensada” em que o “contexto” do poema, seja ele gráfico, visual ou auditivo, está a todo momento próximo de ser excedido quando se estabelece o “contato” com o leitor. O “contexto” é, portanto, “contato” e vice-versa.

O encadeamento dos “choques” pelo contato com o poema, seja pela leitura ou audição, modificariam a percepção do “consumidor” de poesia. Assimila-se esse efeito buscado pelo poeta ao que José Geraldo Nogueira Moutinho reconheceu, sobretudo na poesia de Lindolf Bell: sua “vocação poética” é de uma “tensão de traduzir em linguagem poética os acontecimentos, os fatos que o envolvem e dos quais êle é testemunha, comparsa ou agente; nunca, porém, espectador indiferente e ocioso”. Chamou-lhe a atenção a sua “fome de comunicação”, e a isto deu-lhe o nome de “aptidão ao cântico” e “intenção de libertar a música” (MOUTINHO, 1965, p. 12-14). “Cântico” ou “música” que aqui são entendidos

⁶¹ De fato, compreende-se melhor o que este “cantogrito” quer dizer quando se lê que, na biografia de LB, a autora cita uma entrevista do poeta Péricles Prade de modo a contribuir para a “cena primária” da poesia de LB, desta vez colocando-o junto dos poetas Castro Alves, Victor Hugo e Vladimir Maiakovski:

Quando jovens, estudaram no Colégio Rui Barbosa e foram bastante influenciados pela paixão do professor de Francês e Português que tinha especialização em Literatura Brasileira, Gelindo Sebastião Bussi.

O mestre dos rapazes os fazia declamar poetas românticos, principalmente Castro Alves, o poeta dos escravos, e o francês Victor Hugo. Nos primeiros anos do extinto ginásio, a partir da 5ª série, Bussi já havia percebido a vocação literária dos dois, que sempre se destacavam entre a turma.

Péricles Prade, agora com mais de 60 anos de idade, óculos de grau, cobrindo os olhos de tom incomum de azul, comenta com saudade.

- Nós adorávamos dizer poesias para a turma!

[...] Prade acredita que, do colégio, Bell herdou a preocupação social, revelada na década de 1960, período em que declamou poesias no Viaduto do Chá, em São Paulo. Do ponto de vista ideológico, afirma que ele se aproxima do poeta russo Maiakovski, uma vez que sua poesia era feita para ser compreendida pelo povo. (FRANCINE, Helen, 2005, p. 72-73).

Uma revisão dos aspectos constitutivos da Catequese Poética deveria levar em conta os autores citados por LB na correspondência antecedente à sua viagem a São Paulo, como Sócrates (Anexo B, C e E) e Proust (Anexo B, C e E), Juan Ramon Jiménez (Anexo C), Walt Whitman (Anexo E), Antoine de Saint-Exupéry (Anexo E), Rainer Maria Rilke (Anexo F) e Thomas Mann (Anexo G).

como metonímias para o “poema” e a “Poesia” *levados* pelos poetas da Catequese através da possibilidade de entendimento do ato poético como força de agente de testemunho, comunicação e tradução.

Considerando-se não o sentido moderno de “hermenêutica” como “interpretação” ou “interpretação do ato da interpretação”, mas como “tradução”, em que o conceito seja o da transposição de um campo para o outro,⁶² a antes chamada “fome de comunicação” aponta para que se pense na voz como resultado de uma “hermenêutica” do poema.

De fato, essa acepção de hermenêutica (*hermeneúein*) aparece já no *Íon* de Platão, quando Sócrates diz ao rapsodo que os poetas são os mensageiros dos deuses (*hermenes erisimo ton theon*) (534e). A investigação do diálogo de Platão é a de um discurso (*logos*), o poema lírico (*melopoion*), cujas substâncias fonéticas, rítmicas e musicais são passadas por um fluxo irresistível ao ouvinte, sendo, pois, doce como o mel (*mele*). Por conseguinte, a questão perigosa a ser evitada pelo discurso filosófico não é, como pode parecer, a do deleite, mas a de ser mensageiro de alguém (*Musa*) que, para passar sua “mensagem”, retira-lhes o juízo e os sentidos para que dela sejam transmissores diretos. Adriana Cavarero explicita que o verbo *hermeneúein* quer dizer, acima de outros significados, “levar uma mensagem” ou “anunciar” (CAVARERO, 2005, p. 87-88).

O poeta seria, então, *anunciador* das coisas das quais ele é mensageiro, e o próprio conceito de “mensagem” — que vai sendo carregada na voz —, implica três funções diferentes: a fonte, o transmissor e receptor. No entanto, o intuito final da Catequese Poética não foi propriamente passar uma “mensagem”, e sim, conforme os versos supracitados de Edson Roberto Santana, aproximar-se da vida. Sendo esta propriamente a “mensagem”, se assim se quiser dizer, a ser passada pelos “catequistas”.

Foi com os “catequistas” da Catequese Poética que, ao retomar as origens orais da poesia e mesclar os arcaicos “poeta” (compositor) ao “rapsodo” (mensageiro), estabeleceu-se uma oportunidade de fazer com que seu “cantogrito”, chegasse ao “consumidor” do poema e da Poesia. Menos como o canto, que é doce como o mel, e mais como o grito inesperado de testemunho, de tensão tradutória do cotidiano e como exercício vivo do ato poético — ele mesmo batizado com dois nomes em duas línguas distintas, numa zona limítrofe entre “poetar” e “dichten”, em tensão.

⁶² Conforme nota tradutória de Cláudio Oliveira na sua tradução do diálogo platônico. Cf. PLATÃO, 2011, p. 62-63. O trecho do diálogo ao qual a nota se refere é a fala de Íon: “Sim, por Zeus, a mim, certamente. Pois, de algum modo, tu me tocas, com essas palavras, a alma, Sócrates, e a mim os bons poetas (agathoi poeitai) parecem interpretar (hermeneúein) essas coisas dos deuses junto a nós em virtude de uma concessão divina.”

O contexto de movimentos de escritores que a Catequese Poética compartilhou em São Paulo na década de 1960 compreendeu muitas atividades díspares. Alguns dos movimentos correntes na época foram: a poesia concreta, advinda da década de 1950 e encabeçada pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e outros escritores reunidos em torno das revistas *Noigandres* e *Invenção*; a Poesia Práxis, encabeçada por Mário Chamie, com a adesão de Armando Freitas Filho e o Sermão do Viaduto, de Álvaro Alves de Faria. Não especificamente de São Paulo, mas de notoriedade para a época, foi o Violão de Rua, do Centro Popular de Cultura (CPC) vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE), no qual atuaram, dentre outros, os poetas Affonso Romano de Sant'Anna, Ferreira Gullar, José Paulo Paes, Moacyr Felix e Vinicius de Moraes. Sem um denominador comum foi o grupo em torno do poeta Roberto Piva, contando com os poetas Cláudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi e Roberto Bicelli. Estes também fizeram parte do grupo de poetas reunidos pelo gráfico e editor Massao Ohno na coleção dos *Novíssimos*. Havia também alguns que, mesmo sem publicar na antologia, mantinham vínculos com o grupo ligado ao editor.⁶³

Sabendo de alguns dos movimentos das décadas de 1950 e 1960 em São Paulo, é necessário trazermos ao presente as citações sobre os que lembram a Catequese Poética e LB.

Alguns dos assuntos mencionados nas citações dizem respeito à posição política de LB e da Catequese Poética, o estabelecimento de conexões entre artistas de São Paulo e Santa Catarina e o distanciamento que os “poetas catequistas” tinham dos Centros Populares de Cultura (CPCs).

No prefácio a *O sermão do viaduto (30 anos depois)*, o poeta Alberto Beutenmuller relembra que desde 1961 se faziam “encontros poéticos com leitura de poemas na então Faculdade de Jornalismo Cásper Líbero, no Roof de *A Gazeta* e em teatros da capital e do interior, o mesmo acontecendo com o poeta Eduardo Alves da Costa, em sessões teatrais à mesma época.” Em 1964 “Lindolf Bell lançava sua *Catequese Poética*, tentando reunir toda a poesia paulista sob essa denominação, sem o conseguir, contudo. O rótulo catequético soara infeliz para a maioria dos poetas.” Ao se perguntar sobre qual foi a “revolução de Álvaro Alves de Faria com *O sermão* [do Viaduto]?”, Alberto Beutenmuller responde que, enquanto “líamos nossos poemas para a classe média dos teatros e das faculdades, Álvaro foi direto ao povo, fazendo leitura no Viaduto do Chá” o poeta “arriscava-se em plena ditadura militar

⁶³ Sobre esses, veja-se a listagem feita por Carlos Felipe Moisés em http://www.antonio Miranda.com.br/ensaios/antologia_dos_novissimos_massao_ohno_editor_historico.html acesso em 5/5/2020 às 7:16.

Sobre os textos programáticos da Poesia concreta, ver CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS (1975). Sobre a poesia Práxis, ver CHAMIE (1974).

(1965/1966) a ser preso (como acabou acontecendo) e a desaparecer, como ocorreu a tantos outros” (1997, p. 8-10. Grifos do autor). No posfácio ao mesmo livro, Nelly Novaes Coelho foi a única crítica a incluir o pensamento filosófico vigente da época, especialmente a importância de Martin Heidegger, no contexto sócio-histórico é Nelly Novaes Coelho, que diz:

As vozes que hoje percebemos como pertencentes à Geração de 60 surgiram entre 1955 e 1965 e, em diferentes tons ou graus, expressaram o mundo de fundas contradições em que surgiam: de um lado, o pessimismo existencialista (gerado pela filosofia de um Heidegger que, num primeiro momento, concebera o homem como um ser para a morte), pessimismo aprofundado pelo fim da Guerra Fria (coincidente com o “degelo stalinista” que decretara definitivamente o fim de todas as ideologias e certezas), e de outro lado o novo alento existencial (o do segundo momento heideggeriano que concebe o homem como um ser feito de tempo) e a euforia utópica das novas forças criativas que explodiam caoticamente em mil formas de Literatura e de Arte (ver o boom da Música Popular Brasileira, nos Festivais da TV Record, SP). Sintetizando: a criação poética dos anos 60 sofria o influxo simultâneo das forças apocalípticas da destruição e das forças genesíacas da construção (1997, p. 84).

No texto “História e autocrítica”, contido no mesmo livro, Álvaro Alves de Faria (1997, p. 16) não cita a Catequese Poética, apenas menciona LB como um dos poetas no entorno da gráfica de Massao Ohno.

Em *Os dentes da memória*, livro de Camila Hungria e Renata D’Elia feito a partir de entrevistas com e sobre (mas não só) Roberto Piva, Claudio Willer, Antonio Fernando de Franceschi e Roberto Bicelli, relembra-se o contato entre artista de São Paulo e Santa Catarina:

Piva: Eu sei que no fim de 1961 ou começo de 1962, fui pra Florianópolis fazer o lançamento da *Antologia dos Novíssimos*. Eles nos convidaram e conseguiram estadia pra gente.

Carlos Felipe Moisés: Viajamos de ônibus eu, o Piva e o Otávio Júlio Silva Júnior. Ninguém mais se dispôs a nos acompanhar, e então nos mandamos para Floripa, atendendo ao convite do Rodrigo de Haro e do Péricles Prade, jovens poetas catarinenses.

Rodrigo de Haro: Péricles Prade e Lindolf Bell, recém-chegados do *Deep South*, a sua Timbó de origem, e mais empreendedores que *nosotros*, fizeram os primeiros contatos com o editor-samurai em São Paulo. Organizamos uma exposição de Poesia Mural com recitais e muita confraternização social. Fiz ilustrações para todos os poemas e o Instituto Brasil-Estados Unidos nos cedeu, graciosamente, uma sala para que fizéssemos esse recital e a exposição.

Carlos Felipe Moisés: O Rodrigo foi de uma gentileza exemplar, apresentou-nos a outros poetas locais, como Osmar Pisani e falou-nos de Lindolf Bell, outro catarinense, que naquela altura estava no Rio de Janeiro, mas logo iria se transferir para São Paulo. Não sei se chegou a ser propriamente um “evento”, com a conotação que a palavra tem hoje, mas foi uma intensa troca de experiências, estreitou as relações entre os jovens de São Paulo e de Santa Catarina. O Rodrigo também é pintor e é filho do pintor Martinho de Haro. Essa mescla verbal-visual, para nós, foi muito importante (HUNGRIA; D’ELIA, 2011, p. 25-26).

No posfácio à *Antologia poética da geração 60*, Claudio Willer opõe a Catequese Poética e os outros movimentos de leitura pública de poesia aos Centros Populares de Cultura:

A busca de comunicação através da declamação foi, naquele momento, um traço distintivo com relação à poesia concreta e construtivismos afins. Mas nem por isso houve simpatia por seu pólo antagônico, o populismo engajado dos *CPCS* (Centros Populares de Cultura), da coleção *Violões de Rua* e de outros setores da esquerda. Isso permite, ao menos, caracterizar negativamente duas ou três dezenas de autores, ocupando uma topografia que ia desde os leitores em público da “Catequese Poética” de Lindolf Bell, de repercussão nacional, até a periferia rebelde com diferentes graus de afinidade com o surrealismo e a Geração Beat, composta, entre outros, por Roberto Piva, Sérgio Lima, Décio Bar e por mim. Com relação a todos, é possível dizer que não eram, nem formalistas, nem conteudistas, nem militantes ortodoxos, nem trancafiados em suas torres de marfim (WILLER, 2000, p. 227. Grifos do autor).

Em *Utopia, resistência e perda do centro*, Giovanni Ricciardi opõe o movimento da Catequese Poética aos aspectos político-ideológicos dos Centros Populares de Cultura, citando a *Enciclopédia de literatura brasileira*, “[...] O objetivo básico do movimento é a revelação ou comunicação dinâmica do poema a público. [...] A ideia central do movimento repercutiu em todo o Brasil, através de demonstrações e de atos públicos de arte e literatura.” (RICCIARDI, 2018, p. 77, apud COUTINHO; SOUSA, 2011, p. 463-464) e cita uma entrevista feita por ele a LB:

Levar a poesia à rua, fábrica, boate, clube, praça, estádio começou a amadurecer nesta época. E nesta época aconteceu, com a leitura de poemas no Viaduto do Chá, em São Paulo, com a repercussão que teve (e tem), até a primeira leitura de poemas em estádio no Brasil, como foi na PUC, no Rio de Janeiro, para 1.500 pessoas, enlouquecidas com os poemas e com a poesia, é claro (RICCIARDI, 2018, p. 77).⁶⁴

Ao rememorar os prefácios, posfácios e orelhas de livros escritos durante sua vida, Cassiano Ricardo menciona o que escreveu ao livro *A tarefa* (1966): “[...] de um livro de Lindolf Bell, o inventor da “catequese lírica” - desenvolvida com muito agrado junto às escolas ou em conferências, tanto na Capital como no interior” (RICARDO, 1970, p. 247). Nota-se que Cassiano Ricardo é o único a chamar a Catequese Poética de “catequese lírica”.

Essa seleção de comentários de diversos autores serviu para alguns propósitos. Além de dar maior densidade ao contexto em que a Catequese Poética aconteceu, demonstrou-se que os recitais de poesia em público não foram invenção de LB pois, de fato, já aconteciam antes mesmo dele chegar a São Paulo. A posição política de LB e dos demais “catequistas” da época, a partir da menção feita anteriormente a Bertolt Brecht, era a de levar o poema a todos os lugares, desde as portas das fábricas aos estádios, mas não tal como o “populismo engajado” e a “militância ortodoxa” dos CPCs.

3.2 OS SONETOS DE LB

⁶⁴ (A entrevista com LB pode ser lida em RICCIARDI, 2009. O trecho citado por Giovanni Ricciardi se encontra na página 135.)

Numa entrevista tardia — há muito passada a atuação do poeta no movimento da Catequese Poética — quando perguntado sobre a escrita do livro *Anima Mundi*, LB respondeu aos entrevistadores que a construção de um grande poema, por causa do risco de “queda” caso algo dele seja retirado, é sempre como a feitura de um soneto, apesar de não ser um soneto:

FCC - E esse processo de trabalhar um livro como é? Diário?

LB - É diário. [...] Mas escrever, acrescentar, mudar as palavras, esse é um processo mecânico, um processo muito difícil para mim, sabe? [...] 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. (SOUZA; CARDOZO, 1990, p. 9)

A convergência que fez Lindolf Bell entre o processo mecânico de junção e exclusão de palavras no poema em composição, e o “soneto” enquanto instituição poética, é cara à passagem temporal marcada pelo que se designou como “lírica moderna”.

O poema lírico moderno é, nas palavras de Eduardo Sterzi, sugestivamente “sempre uma espécie de alegoria formal da passagem da poesia musical-vocal para a poesia escrita” em que se tensionam ao mesmo tempo dois códigos, um musical e um gráfico. *Sonetto* é, efetivamente, um “pequeno som” ou “sonzinho”. Nele, em contrapartida ao convencionalismo emocional dos poemas trovadorescos, a reflexão sobre a emoção, que compulsoriamente se inclinou a passar pelo pensamento, é desenvolvida de maneira a imitar o processo silogístico (STERZI, 2012, p. 166-170). Por conseguinte, apresenta-se nos poemas de Lindolf Bell o atrito de duas temporalidades dissemelhantes da feitura do poema, uma como “soneto”, no sentido da edificação poemática em que se tem a “voz” (o *canto* e o *grito*, no seu caso) sendo investigada e ponderada pelo silêncio, e a reivindicação do poema veiculado “hermeneuticamente” pela voz. Esta que se sobressai nos seus poemas particularmente através dos estribilhos e do instituto poético do paralelismo, que aponta para as origens arcaicas e orais do poema. Com efeito, encontra-se, se se examinar atentamente, o procedimento de escrita paralelística em poemas de todos os (poemas dos) livros e nos poemas do arquivo de Lindolf Bell.

O tom da poesia de Lindolf Bell, que nas palavras de Nereu Corrêa é “oralizante e veemente” funciona como um “convite à declamação”. A figura retórica da repetição (*epizeuxe*), adaptada aos poetas para dar relevo a um sentimento, ou para dar expressividade à estruturação mnemônica e rítmica dos versos, é utilizada pelo poeta e, ainda nas palavras de Nereu Corrêa, “via de regra, não vai além de mero exercício lúdico do qual emerge um lirismo tecido de imagens acústicas ou de sugestões rítmicas.” É no livro *As Annamárias* (1971) que Nereu Corrêa considera estar melhor representada a construção dos poemas de Lindolf Bell, onde se apresenta o que Cassiano Ricardo chamou de *linossigno*, quando se toma a palavra como o próprio objeto da investigação poética, “numa perfeita coalescência da

tensão lírica e de tessitura verbal” (CORRÊA, 1978, p. 121-124). Na crítica ao livro *A Tarefa* (1966), Cassiano Ricardo aponta que, neste livro, Lindolf Bell era, mesmo tendo publicado seu primeiro livro há apenas quatro anos, “já bem diferente do anterior”. Nele o poeta havia passado por um “aprendizado de sentido formal; procurando integrar-se nos experimentos de hoje.” (RICARDO, 1966, p. 69). O que Cassiano Ricardo designa por *linossigno*, e que Nereu Corrêa assegurou, é, na verdade, a evidenciação do conjunto de questões interpeladas por Lindolf Bell ao fazer versos em que a matéria seja a tensão entre o moderno, enquanto *código* rigorosamente gráfico, e apresentado como necessidade da lembrança da vocalidade no poema, versus o arcaico, exposto pelo *código* musical em que a voz, aliada ou não a instrumentos musicais, é a forma hegemônica de manifestação do poema.

Diversamente do poema lírico da Grécia arcaica, subordinado às modulações mnemônicas de uma natureza sonora que delimita até mesmo a sintaxe dos versos, e mais do que a atualização quanto aos experimentos com a forma do poema correntes nos anos de 1950 e 1960, tratou-se, para LB, de indicar os limites da voz enquanto *origem* de uma interrogação — interrogação *originária* que discrimina problemas a serem repensados — a ser sempre retomada na silenciosa reflexão do poema.

LB foi, como já disse, mais adiante do questionamento gráfico-formal, que aparece nos poemas de *A tarefa* (1966) e esteve em primeiro plano em *As Annamárias* (1971), indo em direção à sondagem dos limites da voz no poema por meio da reflexão silenciosa.

Efetivamente, nos últimos dois livros de inéditos, *As vivências elementares* (1980) e *OCDA* (1984) predominou, como mostrarei a seguir, a experiência com a letra.

3.3 PENSAMENTO DA VOZ

Neste tópico, trato de concluir o trajeto que parte das reflexões de LB sobre a voz e vai terminar na experiência com a letra, demonstrando como nos últimos livros publicados — *As vivências elementares* (1980) e *OCDA* (1984) — LB esteve mais atento à reflexão silenciosa do pensamento na procura de uma alternativa à subserviência do poema pela letra ou pela voz, assim se justificando a raridade de publicações que começam a se espaçar a partir de *As Annamárias* (1971).

Até o fim de sua produção poética LB não deixou de sondar os limites da voz no poema. Em *As vivências elementares* (1980) se mostra o que Cláudio Willer chamou de um “peso maior da palavra”, que foge à reflexão sobre a palavra tão somente instrumental ou retórica, tal como na predominância que tinha a metáfora no livro anterior, *As Annamárias*

(1971). Nesse caso a “palavra” foi entendida por Lindolf Bell como, ainda segundo Cláudio Willer, “entidade constitutiva do poema”, cujo ritmo e sentido dos textos seriam formados pelas relações de jogo que as palavras estabelecem entre si. A dicção poética inaugurada no livro anterior também se fez presente em *OCDA*, pois nele há uma “poesia que poetiza a própria poesia, que fala de palavras, as quais, por sua vez, remetem a outras palavras” e, fora delas, nada existe, a não ser “o selvagem silêncio”.⁶⁵ Em *OCDA*, além do foco na palavra enquanto elemento constitutivo e fundamental do poema, outra peculiaridade é o fato de que, também contrariamente aos livros anteriores — que são quase como “um poema só, dividido em partes, algo como variações sobre o mesmo tema” —, verifica-se que o livro é dividido em partes distintas em que coexistem poemas desconformes entre si, aparentando ser uma “abdição do uso de determinados recursos poéticos” da parte do poeta, em que se apresentam poemas que se “caracterizam pela brevidade e concisão”. Da “estrutura fechada, quase com começo, meio e fim” dos livros anteriores, estamos diante de uma “obra que, mesmo conservando sua unidade, também apresenta algo de inconcluso e aberto”, por “registrar uma passagem, um processo de transformação.” Para Cláudio Willer, o processo de “transformação” que LB elaborou em *OCDA* é o da poesia enquanto “movimento”, e este movimento é “ultrapassar-se, ir além”, e, especialmente “ir mais fundo”. Esta conclusão procede de uma leitura em clave biográfica, na qual a volta do poeta para sua cidade natal no interior do estado de Santa Catarina seria um “voltar-se para dentro, interiorizar-se”, que resultou também num “voltar-se para a palavra” (WILLER, 1984, p. 8-9).

A partir da leitura de Claudio Willer, aponto que em *OCDA* não se empreendeu uma exclusão completa da semântica — o *sema*, a indicação de uma possível direção de significação —, do “fonossimbolismo” ou do aspecto silogístico do poema — características que parecem, ao contrário, terem sido acentuadas ou tornadas complexas pelo poema em “movimento” além de si, que se esforça na tentativa de ultrapassar a si mesmo continuamente. De outro modo, encontra-se também o querer-dizer de uma voz originária — adianto que é originária porque retoma a questão fundamental do *Ser*, que retomarei mais à frente — que fala numa poética da voz (onomatopeia) e da língua morta (glossolalia, apresentada principalmente pelos numerosos jogos fonéticos) que concede vida ao pensamento.

Distintivamente dos poemas em que o poeta se compreendia como “mensageiro”, principalmente os do tempo de sua participação na Catequese Poética, e que tinham por

⁶⁵ O verso citado por Cláudio Willer é do poema “Enfermidade, efemeridade”: [...] Estopim aceso, sim, águas de inquietação, / a palavra não é jogo de dados. / Jogo de dúvidas, sim, dádivas, / **dardos envenenados de selvagem silêncio**. [...] (BELL, 1984, p. 19. Grifo meu).

necessidade a vocalização e a chegada em um “receptor” para a conclusão de sua razão de ser, ou até mesmo dos poemas em que há a predominância da metáfora, Lindolf Bell fez experiência com a letra.

3.3.1 “O bem-te-vi”

Visto que é próprio do poema ser um querer-dizer do poeta em que se quer dizer a própria linguagem e/ou o pensamento da voz, cuja legibilidade não se encontra mais como fundamento ou fim, por isso sendo inidentificável ou até vazia, a solução biográfica que Cláudio Willer utiliza para resolver as complicações identificadas por ele desde *As vivências elementares* (1980) não são satisfatórias para compensar a complexidade da investigação linguística produzida por LB. Pois na letra se “aprofunda, morrendo, na voz, e a voz no ponto em que, emergindo do mero som, transpassa (isto é, morre) no significado” (AGAMBEN, 2014, p. 97).⁶⁶

No poema “O bem-te-vi” a *origem* onomatopaica do nome do pássaro — isto é, a problemática que o nome *origina* enquanto coisa que se cria e/ou quando cria alguma coisa porque confere um nome — evidencia a ilegibilidade da voz animal e sua consequente formulação na qualidade de enigma:

O bem-te-vi

O bem-te-vi / só fala bem-te-vi // Na paz da tarde / é bem-te-vi // Na guerra / o gavião é tempo pretérito. / É o bem-te-vi pensando: / bem-te-vejo // [...] // O bem-te-vi / é um objeto visual no passado: / desde o nome / Isto é: desde o verbo / Isto é: desde que feito pássaro / boiou sobre a palavra / que boiava sobre as águas / que boiavam na vontade de Deus // Versos finais: / o bem-te-vi / sobre as águas do dilúvio / recolhe o verde ramo da esperança / Confundido com suave pomba, primeira e última, / eu bem o vi e bem o vejo / entre lembranças, antigas escritas // E para sempre, por decifrar: / brando, sonoro, enigma do ar
(BELL, 1984, p. 43-44)

A gramaticalização do nome do pássaro, aparente desde o título, é uma tentativa de tornar presente a voz animal no poema, que é mostrada em sua ausência e que, a sério, ausenta-se de toda as línguas humanas.

Assim, a passagem para as *grammata* (letras) nos indicam, antes, uma ausência na presença da letra. O “enigma do ar” é a enunciação feita no presente e dirigida ao passado imemorial, em que o nome do pássaro — “o bem-te-vi” — e o ato da nomeação — desde o

⁶⁶ O que a linguagem “quer dizer” é o próprio movimento de saída da zona dos semantemas para o puro (mero) som que ainda não é significante, uma esfera em que nada ainda é simbolizado. Nesta região se encontra o pendor à letra, *grammata*, que está num embate constante com a dimensão pré-gramatical das línguas nas suas dimensões onomatopaicas, glossolálicas ou xenoglóssicas.

ato da nomeação, “desde o nome” — impossibilitaram a presença da voz animal na língua humana e no poema.

A gramaticalização do seu nome — enquanto intenção de significado pela passagem do som que o pássaro faz à língua humana na letra, na *gramma* — serve para demonstrar sua “morte”. O que o pássaro canta ou diz, quando é chamado por nós, pelos falantes da língua humana, de “bem-te-vi”, *morre* na intenção de significado quando essa passagem ocorre. A onomatopeia, procedimento linguístico utilizado para *nomear* o pássaro a partir da imitação do som que ele faz, é, “literalmente”, o *nome* (onoma) *fazer* (poieo). Fazer um nome. O *nomefeito* (onomatopeia) é também um “poema” (poíema) feito a partir de um *nome* (onoma): “bem-te-vi”.

O nome do pássaro, que é por si já um “poema”, é como que a tumba que sepulta a intenção de significado na linguagem dos pássaros. No entanto, é exatamente nesta posição que a língua humana é mais próxima de si: quando deixa o terreno do som e do sentido, fazendo com o que não tem ou não pode ter som significante — como os sons dos animais, da natureza ou mecânicos — sejam assumidos por ela. É assim que uma linguagem, como a humana, e especialmente as línguas humanas, abrem-se para a não-linguagem que as precede e que com elas convive sem, no entanto, conseguir recordar ou esquecer inteiramente (HELLER-ROAZEN, 2005, p. 18), concebendo-se o canto do pássaro — que é o que o “poema” tenta capturar — como um “brando, sonoro, enigma do ar”.

A atenção despendida à letra que gramaticaliza o nome do pássaro — ao “bem-te-vi”, que é logo “bem o vi” e “bem o vejo”, pois “é um objeto visual no passado” — é composta de maneira a ser divisora de duas temporalidades que se entrecruzam. Enquanto o “gavião” se relaciona exclusivamente com o passado — por conter o verbo “ver” conjugado na primeira pessoa do pretérito imperfeito, assim também como em “bem-te-**vi**” —, este retorna sempre nas lembranças na letra do poeta.

Isto é, o *poema*, que é o nome do pássaro e som que ele faz, está sempre a retornar num segundo *poema*, que igualmente leva seu nome. Por isso pertence também ao tempo presente: “eu bem o *vi* e bem o *vejo*”. O pássaro faz retornar nas lembranças do poeta as “antigas escritas” que se baralham ao *enigma sonoro*, pois aquelas são escritas sagradas, ligadas aos significantes “Deus” e “pomba” — na ambiência bíblica do dilúvio —, e este é o próprio “poema”, o “bem-te-vi” que, na impossibilidade de ser como a “pomba, primeira e última”, é o bem-te-*vi* que recolhe o “verde ramo da esperança”, confundindo-se com o que ele não é — “pomba” —, assim como o seu nome, o *poema*, se confunde à sua voz animal.

3.3.2 Deixar, repartir, inconcluir, acabar (sem esquecer) o legado

Há duas dúvidas impostas pela experiência do ato poético, compreendido como possível somente na (e com) a letra, que LB procurou responder num outro poema de *OCDA*. As dúvidas são:

- 1) sobre a possibilidade de uma experiência da palavra que não seja experiência da letra e
- 2) sobre a condição de existência de um poema além da letra, da morte da voz e da morte da língua.

LB as respondeu recolhendo o que resta dos seus gestos de escrita.

A valer, no poema “Legado” se considerou a feitura do poema como ação persistentemente inconclusa, assim como a “herança” possível de ser deixada no poema também será “o corpo” — não como conceito bem delineado ou metáfora anatômica —, uma espécie de metonímia para o projeto poético que desde o início apontava para a abertura e partição das possibilidades da escrita do poema e da participação de todas as pessoas no ato poético:

Legado

Deixarei por herança / não o poema / mas o corpo no 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, / o estratagema da paixão
(BELL, 1984, p. 106)

Neste poema, quem o enuncia se debate com a angústia e a solidão da elaboração do poema, que é sempre verde e maduro, completo na inconclusão da passagem pela investigação silenciosa do pensamento e de sua necessidade de comunicação ou legibilidade.

Isto posto, o que resta do poeta e dos seus poemas? Remanesce-nos a transmissão de sua “herança”,⁶⁷ que não é tão somente o poema, mas a possibilidade diante do inverossímil, o sem fim e sem “chão” da escrita e do ato poético. A isto, LB chamou de o subterfúgio da “paixão”, que foi percebida como sofrimento (*pathos*), “angústia, solidão” perdurável do poetar. A “herança” que se transmite é entendida como viagem “inconclusa”, a incompletude da ação de poetar diante da necessidade de conclusão do sentido e como contradição formadora do poema e de todas as suas possibilidades na efetivação da busca da “verdade” e seu “chão” estabilizador de sentidos.

⁶⁷ Seguindo a linha argumentativa apresentada por Cláudio Willer, talvez se deva perguntar o porquê do poeta, tendo entre 45 e 46 anos no lançamento de *OCDA*, já se preocupava com seu “legado”. Uma vez que minha preocupação não é para com o autor, mas com a obra, não conseguirei responder a essa pergunta.

Não há convencionalismos, pretextos ou nem mesmo mais projetos para que se herde ou seja herdado o “legado” que LB anuncia neste poema. O que se passa adiante pelo poeta é a preocupação para com o “estratagema da paixão” — o ato ou truque de um general (“estrategos”, para se continuar na investigação de significantes como “guerra” ou “lei”) que não é manipulável nem passível de apropriação pelo poema.

“Legado” também pode ser lido de modo a deixar ver a sua raiz: *leg...o. Lego. Lego* é a ação aproximada do verbo grego ao qual se relaciona o substantivo “logos”, o discurso, a palavra etc. O verbo *lego* diz respeito a “reunir”, “juntar”, “remover”, “extrair”, “colher” (v.b. a fruta de uma árvore), “recolher a vela de uma embarcação marítima”, “navegar ao longo da costa”, “ir ou vagar por algum lugar”, “ler” (*legere*), até mesmo à palavra “legume” (*legumen*) (LEWIS; SHORT, 1958, p. 1047-1048).⁶⁸ O “legado” que LB elabora é, a partir de todos esses sentidos da ação de *lego*, uma montagem em que se recolhe e extrai alguma coisa, uma recolha disso que não é o “poema” mas o “corpo repartido na viagem inconclusa” — “viagem” que se corresponde aos sentidos de *lego* como uma “navegação” ou “ir a algum lugar”. Assim, o “legado” deixado é a compreensão de que o “legado” é algo que se acaba, que tem fim, ou até algo deixado, reunido — *leg-ado* — a partir do que se acaba no seu acabar.

No entanto, também *resta* como algo inconcluso, tal qual o “corpo” do poeta, feito de textos, livros, gravações, objetos-poema (etc.) “aberto aos quatro ventos”, aberto à significação, à “leitura” — o “legado” como o que pode ser lido (*legere*), mas que vai para além da leitura do poema. O que se *lega* é, portanto, a im-possibilidade de um “acabamento” que corresponda à finalidade conclusiva a que, retroativamente, leia-se o objeto (que aqui é o “legado” de uma obra) como harmonicamente afinado a um propósito estabelecido previamente. O “legado” não finda na realização do objeto a que se refere, e sim faz com que o fim não seja simétrico ao que se apresenta no e com(o) um objeto.

3.3.3 A possibilidade do “cantogrito”

Vislumbra-se, assim, uma possibilidade do ato poético como experiência fora dos contextos estritos da letra ou da voz. Isto é, que para além do “objeto voz”, em que se embatem as vozes da lei e a do gozo decadente, o percurso de Lindolf Bell indica-nos para

⁶⁸ Outros termos associados à palavra *legatus* são: *legativus* (adjetivo associado ao ofício do embaixador), *legator* (quem deixa algo por via de um testamento), *legibilis* (algo legível), *legio* (um grupo de soldados da legião romana). É pela conexão entre as palavras “legado” e “legume” que se explicam as menções à “raiz” de uma planta no poema “Primeira raiz” e à “folhagem da couve-flor” no poema “IV” da sequência “Minifúndio”.

uma “herança” que é uma exigência inesquecível: a possibilidade, mesmo que ínfima, de um poema que não seja somente subserviente à letra ou voz, e que tencione ser “cantogrito” — um “movimento” para além de si mesmo após a “morte” da voz (onomatopeia) e da língua (glossolalia). Uma “mensagem” que não se quer legível, mas plenamente audível, levada ao receptor do poema e da Poesia para que escolha, ou não, participar do ato poético.

Implicar-se no ato poético não necessariamente significa fazer versos, mas ouvir e ler — *lege-re* — um texto para que se dê vida ao pensamento que não se estabiliza, pois se movimenta para frente de si quando se junta — *lego* — a outro; ao outro; à palavra; à outra palavra; à palavra do outro.

Lê-se isto também no percurso de publicações de LB. Na primeira década de publicação (1961-1970), LB publicou quatro livros inéditos de poemas e um de prosa, na segunda década (1971-1980) dois livros de poemas inéditos e na terceira década (1981-1990) um livro de poemas inéditos. As publicações da quarta década (1991-2000) são plaquetes, folhetos ou edições de poemas reescritos. Na época em que começava a se voltar à reflexão sobre letra e voz, vê-se que, a partir de *A Tarefa* (1966) e *As Annamárias* (1971) — coincidentemente com seu afastamento da Catequese Poética e seu restabelecimento na cidade de Blumenau, onde se tornou galerista e “marchand” da Galeria Açú-Açú —, a quantidade de livros inéditos vai rareando, ao ponto de, na última década, não editar nenhum livro inédito de poemas.

A explicação que ofereço para essa escassez de publicações não deixa de levar em conta as reorganizações da vida profissional do poeta, mas, ao invés de utilizá-las como pretexto e justificativa de leitura, afirmo que, conforme se percebeu anteriormente, as problemáticas entre a reflexão sobre o seu fazer poético e uma prática de escrita/composição que LB estava respondendo à época — entre as décadas de 1970 e 1980 —, eram altamente complexas, motivando assim a entrada do próprio poeta num ritmo de escrita lento, colocando-o fora do tempo da produção massificada, tal como na afluência de publicações da primeira década.

Assim, LB se inseriu pela primeira vez dentro do seu próprio projeto poético como um objeto de pensamento — diferentemente de alguém que se percebe carregador de uma “herança” a partir de sua filiação parental — não estanque, de quem decide por conferir outro rumo ao que fazia desde então.

O ensimesmamento — processo que se pode pensar e perceber em *As vivências elementares* como sendo o de uma interiorização psicológica em que o poeta revê as memórias da infância — é deixado de lado para que se poete o próprio lugar que o texto

ocupa, sempre um *resto* oblíquo às conceituações e aos sistemas conceituais que paralisam o pensamento em nome de sua repetição (do que havia feito até então).

3.4 “MÁQUINA PERFORMÁTICA”

Neste tópico e no próximo, examino a metáfora/metonímia, da “máquina” que há no poema “O inventário” do livro *A tarefa* (1966), mostrando como, através dessa figura/palavra, LB não deixou de considerar o poeta e o poema como “máquinas” em *OCDA*, mesmo que esse significante — “máquina” — não apareça no livro. Cito o trecho do poema “O inventário” em que se fala da “máquina”:

[...] // E à sombra das bombas em flor: / Trago cocos da Bahia, / uma máquina que fala. / Igarapés e castanhas, / uma máquina que anda. / Um samba e um canto, / uma máquina que ama. / Uma sede e um nordeste, / uma máquina que dança. / Uma queixa e um fruto, / uma máquina que mata negros. / Uma palmeira e um sabiá, / uma máquina por um reino. / Um balão e um papagaio, / uma máquina lunar. / Um futuro, uma praça, / uma máquina, uma máquina. / Um povo, um povo, / uma máquina, uma máquina. / Um povo, um povo, / um povo de máquinas. / Um povo do povo, / um povo sem povo. // [...]

(BELL, 1966, p. 64)

No trecho citado, “máquina” e “máquinas” ocorrem muitas vezes. A repetição e enumeração do que a “máquina” *é* ou *faz* funciona no poema de modo a acumular diversas metáforas que se relacionam à “máquina” para, no fim do trecho citado, caracterizar o “povo” como um “povo de máquinas”. “Máquina” *faz* muitas coisas: “fala”, “anda”, “ama”, “dança”, “mata negros”; e *é* “lunar” e idêntica a si (“uma máquina, uma máquina”). A caracterização do “povo” como uma “máquina” também passa pela constatação de um processo de automatização ao qual o “povo” é submetido (“um povo de máquinas”), que vai sendo construído a partir da repetição e enumeração em que “máquina” sempre ocorre em analogia ao “povo”. Dessa forma LB assinalou que, através do processo de automatização do “povo”, há a negação de sua alteridade identitária — do autoconhecimento através de suas diferenças — pois “o povo”, ao ser “máquina”, *é*, por fim, “um povo sem povo”. A afirmação de si acontece a partir de sua própria negação, que, paradoxalmente, afirma uma identidade: “um povo sem povo”.

Tomei de empréstimo o título “Máquina performática” para este tópico do livro de mesmo nome, de autoria de Gonzalo Aguilar e Mario Cámara.⁶⁹ Seguramente LB poderia ser

⁶⁹ Em *A máquina performática* os autores, a partir dos estudos recentes sobre a performance, interpretam signos que não são conservados pela letra: gestos, tom de voz, o corpo que é mostrado pelo artista e etc. Não subscrevo aos mesmos pressupostos epistemológicos que eles, que se equilibram entre uma crítica semiótica, apoiada principalmente em Roland Barthes, com alguma participação da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty.

analisado a partir do conceito de “máquina performática”, onde se daria atenção aos signos que o autor elaborou para si, de maneira consciente ou não.

No entanto, no livro não há qualquer menção a LB e aos outros catequistas, nem mesmo a poetas como Roberto Piva ou Álvaro Alves de Faria. O que farei, a partir desse livro, é retomar o que os autores escreveram sobre a relação da vanguarda antropofágica com a palavra “catequese” para reconhecer o porquê de a Catequese Poética ter sido também uma “máquina performática” do próprio LB.

3.4.1 A “performance” de LB na Catequese Poética

O nome de “catequese” foi dado pela vanguarda antropofágica, liderada por Oswald de Andrade, para a situação de dominação que se perpetuou no Brasil pelo catolicismo através da ação dos catequistas. “Catequizar”, conforme a etimologia dos autores, vem do verbo “*kat-echein*”, que significa “fazer ressoar nos ouvidos a palavra divina, promulgar, transmitir, ligar. É a forma da pedagogia que se vincula ao catolicismo.” (AGUILAR; CÁMARA, 2017, p. 112).

Anteriormente mostrei o que e como a Catequese Poética se aproximava e distanciava do teatro jesuítico: naquela se colocou especial ênfase no “fazer ressoar nos ouvidos, promulgar, transmitir, ligar” sem a “palavra divina”, enquanto neste ela foi incluída. Após a leitura de um texto de Carlos Felipe Moisés publicado na antologia *Lindolf Bell: 50 anos de Catequese Poética*, não se pode deixar de pensar na Catequese Poética como uma “máquina performática”, que funcionou de modo a fazer de LB um poeta conhecido. Cito o trecho do texto em que Carlos Felipe Moisés relembra que,

Anos depois (falávamos muito, ao telefone; nossa amizade e o respeito mútuo prosseguiram, incólumes), Bell me confidenciou que tudo fora planejado. Ciente de que sua “carreira literária” só teria chance se fosse lançada num centro como São Paulo (o que o atraiu foi a notícia da “Coleção dos Novíssimos”), ele decidiu ficar por aqui por uns anos, até se firmar, até cravar seu nome na história.

Bell relutou em aceitar o fato: seu enorme prestígio, obtido nos anos 60, dependia basicamente de sua presença física, seus dons de declamador, seu poder de sedução pessoal. Pouco tempo depois de se recolher a Blumenau, onde esperava desfrutar da glória conquistada, poucos se lembravam do poeta catarinense que um dia brilhara na Pauliceia (JARDIM, 2014, p. 177).

Não se trata de reconhecer a Catequese Poética como um demérito ou algo subserviente à busca de LB pela fama e prestígio. É sim de demonstrar como, a partir da noção de “máquina performática”, o movimento da Catequese Poética também serviu a esse propósito.

Nesse sentido, a atuação ou “performance” de LB na Catequese Poética foi operada a partir da “máquina performática”, pois o poeta se apoiava, retomando as palavras de Carlos

Felipe Moisés, na “presença física”, nos “dons de declamador” e no “poder de sedução pessoal”. A valer, LB não deixou de se apoiar nessa “máquina performática” até o fim de sua vida, visto que, dois anos antes de sua morte, pode-se assistir sua declamação do “Poema das crianças traídas” no 6º Festival de Poesia de Medellín, em que participou juntamente com Haroldo de Campos.⁷⁰

3.4.2 Livrar-se (de ser capturado)

Sabendo-se que *OCDA* é um livro em que muitas contradições convivem, encontra-se nele um poema em que LB parece reconsiderar os gestos que o autor mostra para, de fato, tentar escapar de qualquer possibilidade de captura desses signos que Gonzalo Aguilar e Mario Cámara dizem compôr a “máquina performática”. Cito o poema “Livra o nome de inúteis sons”:

Livra o nome de inúteis sons

Livra o nome / de inúteis sons / de letras a mais / ou a menos // Livra o destino / do nome gravado / Do nome escrito / em areia do tempo, / do imutável tempo / do nome // Livra a alma / de escudos, estrelas demais / De tudo supérfluo, / de toda superfície, / do aluamento do ser // Livra a liberdade / de todo lastro / De qualquer lustro / De vocábulos insólitos, grandiloqüentes, / feitos de nada, / vocábulos de enfeite, confeitos // Livra-te do palmo de terra / que te cabe / De panfletos do sentimentalismo / Dos improvisos da paixão // Livra-te de ti / antes de tudo / Livra-te a fio de navalha / Livra-te a fio de idéia / que da dor faz palha // Livra-te das idéias fixas / Porque a dor alheia / também é nossa
(BELL, 1984, p. 107-108)

O que se pode entender como a “máquina performática” neste poema está ligado diretamente ao “nome”. O “nome” é algo que deve ser “livrado” de “letras a mais ou a menos”. Assim como o “nome”, também se deve “livrar” do “destino” que o *grava* e *escreve* no próprio “imutável tempo do nome”.

Portanto, escreve-se o “nome” no “nome”: o ato da *nomeação* é uma *escrita* e *gravação* de algo no tempo imutável, em que se cristaliza como uma das engrenagens da “máquina performática” de si. LB exige, ao invés disso, o movimento: *livrar-se* da posse da terra (“palmo de terra que te cabe”), da retórica simplista ou demagogias (“panfletos do sentimentalismo”), da estagnação do pensamento (“idéias fixas”), até mesmo do que diz respeito ao ímpeto (“improvisos da paixão”). Por último, mas “antes de tudo”, livrar-se de si mesmo (“Livra-te de ti”).

⁷⁰ Veja-se a declamação de LB em: https://www.youtube.com/watch?v=XyT_hcqoNEk; uma entrevista com Haroldo de Campos no festival em: <https://www.youtube.com/watch?v=PIE8yjZu4z4>. Acesso em 12/05/2020.

Assim como no poema “O inventário” do livro *A tarefa* (1966), cuja “máquina” afirma a si mesma a partir da negação de alteridade, LB também o faz neste poema, afirmando-se por meio de um discurso que se dirige à segunda pessoa do singular (tu), numa identidade a partir da negação da “máquina performática”, dando atenção ao que se enuncia desde o título, “*livra o nome de inúteis sons*” — *livr- [...] o, livr-o, livro* —, o *livro* que “livra” o “nome” de “vocábulos insólitos, grandiloqüentes feitos de nada”.⁷¹

O “nome”, depois de *livre* da aderência ao sujeito (“ser”), aparecerá num *livro* em que se *escreve* o verso: “a dor alheia também é nossa”. A “liberdade” *livrada* aparece no *livro* sem um “nome”, sem poder ser capturada pela “máquina performática” e sem uma semiótica da “dor alheia”, pois ela não é signo que a contenha, apesar de ser palavra, e sim o que se escreve *livremente* no *livro*. Assim, pode-se compreender como *OCDA* não é um *livro* sobre a pessoa ou os signos da “máquina performática” de LB (“presença física”, “dons de declamador”, “poder de sedução pessoal”...) mas um *livro* no qual se *escreve, grava* e compartilha a “dor alheia”. “Dor” que não é matéria de uma “ideia” que “da dor faz palha”, mas que redimiria o contato da “alma” com o que lhe é *alheio*, esquivando-se da permanência no/do “ser” temporário e gravado no “nome” mas *livre* no *livro* em que se escreve o contato da *alma* com o que lhe é *alheio*: a dor de outrem.⁷²

O movimento da palavra “origem”, que nos primeiros livros se liga principalmente ao “nascimento” e “herança”, está, conforme visto no primeiro capítulo, associado em *As vivências elementares* (1980) com um local, e em *OCDA* com a procura de uma “palavra” anterior à origem do “homem”. A partir da leitura deste poema — “Livra o nome de inúteis sons” —, vê-se que essa *procura* é também a tentativa de constituição de um “local” *livre* — de *livramento* do nome, do tempo e das ideias que se atrelam ao nome.

Este “local” *livre*, em que impera o movimento, é o *livro*, onde, tendo as palavras como meio(s), paradoxalmente fixas (porque são impressas) e em movimento (pois fazem parte do movimento incessante das línguas humanas), reconstrói-se a *origem* humana de fora da performance de si, de um sujeito individual que nega a alteridade do que ele não é.

⁷¹ Há uma relação de homofonia no latim entre as palavras “liber”, cognato ao “libar” do português, com os sentidos de “beber”, “tomar” ou “experimentar alguma coisa”, “liber”, que era a casca mais interior de uma árvore onde se escrevia, daí os sentidos que a palavra “liber” ganha posteriormente, referindo-se a “livro” e “papel”, e “liber”, o que age conforme a própria vontade, oposto à palavra “servo” (LEWIS; SHORT, 1958, p. 1056-1057). No poema citado, LB não parece ignorar essa relação entre os termos, já que toma o *livro* como um lugar de *liberdade* em que se *liba* a “dor alheia”.

⁷² Ao dar atenção ao que é *alheio*, LB não se distanciou da *-lavra* contida na *palavra* do poema. Como se sabe, “alho” (*alium*) e o “alheio” (*alius*) são palavras muito próximas, compartilhando o mesmo radical *ali-*, quase o mesmo radical da palavra “alma”, *alm-*.

Trata-se, portanto, de uma ação inacabada exigida pelo poeta em tom imperativo — *livra*, dirigindo-se ao leitor/ouvinte na segunda pessoa do singular, não ao conjunto que se apresenta pelos pronomes coletivos —, para que, através da palavra, chegue-se à “liberdade” de um “nome” quase sem “nome”.

Ou seja, do *livro* como lugar em que se escrevem as palavras que *libertam* a *origem* do homem da fixidez do tempo seriado e *maquinal*. A escrita neste *livro* seria a dissolução do “nome”, pois ele seria outro, o “nome” de um outro, o “nome” do outro; o outro do nome. Assim se realizaria o que o último verso afirma — “também é nossa” —, em que o processo de reconhecimento e apropriação — “nossa” — passaria por um processo de integração (o advérbio “também”, que indica essa inclusão) para chegar ao tempo presente, o tempo do *é*.

Dessa maneira, LB tenta escapar da “máquina performática”, que também está conectada à metáfora da “máquina” de “um povo sem povo”, pois ambas as “máquinas” — a “máquina” enquanto metáforas de um povo e a “máquina performática” — apelam à dureza e paralisação de um conceito que conota, além de outras noções, a repetição fabril. Para que o “povo” seja um *povo com povo*, LB indica que o *livro* é onde se escreve o lugar da *liberdade* das *máquinas* de captura do “nome”, da “terra”, do “sentimentalismo”, dos “improvisos da paixão” e até de si mesmo.

Afinal, apesar de manter a “máquina performática” “funcionando” até o fim de sua vida, LB abriu, em *OCDA*, um espaço de/no pensamento para que convivesse o paradoxo entre a manutenção dessa “máquina performática” e sua negação radical.

3.5 MÁQUINA MITOLÓGICA

Ao examinar com maior atenção os poemas e a atuação de LB durante e depois da Catequese Poética, pode-se confundir a “máquina performática” de signos (“presença física”, “dons de declamador”, “poder de sedução pessoal”...) com a “máquina mitológica” (JESI, 1977, p. 147).⁷³

Na verdade, a “máquina mitológica”, quando aproximada de um “eu” que escreve ou fala, pode ser entendida como uma máscara que, além de esconder o seu vazio nuclear — no qual se gira em redor sem nunca o acessar — teatraliza ou dramatiza o sujeito que aparece

⁷³ Conceito criado por Furio Jesi para funcionar como paradigma epistemológico da análise da história da historiografia sobre a substância do mito e a mitologia, no qual se percebe que o mito produz mitologias concomitantemente à construção da ilusão de esconder a raiz do mito dentro de si.

sempre em duas vozes, indicando-se, assim, a cisão dentro do próprio sujeito (AGAMBEN, 2015, p. 100).

Demonstrei essa cisão a “duas vozes” nos tópicos anteriores, traçando a maneira como LB, ao colocar em movimento a “máquina performática”, também alimentava a “máquina mitológica”, principalmente através das leituras de poemas durante a Catequese Poética. Neste novo tópico analisarei outros três poemas de *OCDA*, afirmando que neles LB procedeu de forma a evidenciar a sua própria “máquina mitológica”.

3.5.1 “E sou nenhum”

O primeiro dos três poemas é o “Poema matemático”:

Poema matemático

Me somo.
E fico um.

Me multiplico.
E permaneço um.

Me divido.
E continuo um.

Me diminuo.
E resto um.

Me escrevo.
E sou nenhum.
(BELL, 1984, p. 86)

Este é um dos poemas mais curtos de *OCDA*, com 10 versos. Nele se pode notar a concisão que seria estranha ao LB dos versos de sintaxe longa e retórica altissonante, principalmente dos poemas da época da Catequese Poética.

Além de constatar que a sintaxe dos versos é curta, não ultrapassando as seis sílabas métricas, há paralelismos fonéticos entre: todos os primeiros e todos os segundos versos de cada estrofe, *Me / Me / Me / Me / Me* e *E / E / E / E / E*; na vogal *o* do título e todos os primeiros versos e *um* no final de todos os segundos versos. Através desses paralelismos, instituto retórico que LB não abandona jamais, o poeta fez o “um” aproximar-se de “nenhum”.

O “eu” que age sobre si mesmo (“me”) no poema, apesar de ser “um”, e mesmo depois de passar por diversas operações “matemáticas”, é (“sou”) “nenhum”. As operações matemáticas não afetam esse “um” que *fica, permanece, continua e resta*.

LB constatou sua “máquina mitológica” ao escrever a última estrofe: o que se *escreve* (“Me escrevo”) funciona dentro do vazio da “máquina mitológica” do “um” que pode ser somado, multiplicado, dividido ou diminuído sem ser alterado e que, por fim, torna-se “nenhum”, eternizado na conjugação do presente do verbo *ser* (“sou”).

Escrever-se, escrever o “me” que não cessa de retornar em todas as estrofes, é permanecer próximo do “nenhum” nuclear de quem escreve. O autor, o poeta, é sempre o “nenhum” que (se) escreve, mesmo que pense ser uno e coesivo.

Em *OCDA* o “Poema matemático” atua como a afirmação da cisão entre o “um” e o “nenhum”, duas vozes de LB: o que deixou as máquinas “performática” e “mitológica” sobreviverem até o fim através do seu vazio fundamental (o “um”) e o que compreendeu que a escrita evidencia o vazio no qual essas máquinas fazem-nos — nós os leitores e escritores, designações que aqui são uma mesma coisa — girar em volta sem nunca acessá-las diretamente (o “nenhum”). Assim, “um” e “nenhum” aparecem no corte — mostram-se pela cisão — assim como a cisão, e somente ela, é o que os faz aparecer. O corte é o que os une e separa.

3.5.2 O próprio epitáfio e a escritura da *circum-stantia*

O segundo poema é “O poeta descobre-se no sebo”:

O poeta descobre-se no sebo

O poeta ansioso, silencioso, vaidoso / como sempre, / caminho no centro da cidade.
 // Em busca de si mesmo, considera o poeta, / em busca de mim / e também do povo
 / que tanto precisa de mim. // Encontra o sebo: / no mesmo lugar / o sebo de sempre
 / no mesmo lugar. / O sebo que liquida livros de poesia / como sempre, / como
 sempre anuncia o cartaz / escrito a pincel atômico / que a luz consome. // Quer dizer:
 o sebo liquida duplamente / a poesia, / pensa o poeta / sem revolta / nem meta. // O
 poeta abre caminho entre os títulos. / Polvo de curiosidade. / Mil dedos / entre mil
 páginas. / E o poeta, herdeiro dos deuses, / hierático, enigmático como sempre / mas
 de suor frio na testa, / entre tantos livros empilhados / pilhou-se em flagrante /
 folheando o próprio livro. // Leu comovido a dedicatória. / O que sobra de um tempo
 feliz, pensa. / Esta íntima dedicatória, amiga, íntegra entrega: / ofereço estas
 palavras / para que a ponte da amizade / cresça perfeita entre nós / seres humanos. //
 O poeta deixa o sebo / e sente o ruidoso bafo da vida. // E neste instante / começa a
 escrever / o próprio epitáfio.

(BELL, 1984, p. 91-92)

Neste poema “o poeta” caminha em “busca de si mesmo” — de si e do “povo” que, pode-se dizer, seria aquele mesmo “povo sem povo” de “máquinas” —, “encontra o sebo” e “si” “encontra” na dedicatória do livro de poemas em *liquidação*.

O sebo está sempre “no mesmo lugar” e “liquida livros de poesia” “como sempre”. A procura de “si mesmo” leva-o ao “próprio livro”, onde se lê a dedicatória: “ofereço estas

palavras / para que a ponte da amizade / cresça perfeita entre nós / seres humanos.”. O poeta sai do sebo e imediatamente — “neste instante” — começa a fazer algo que escapa à ordem do “sempre” — do “lugar” e da *liquidação* dos “livros de poesia” —: escrever “o próprio epitáfio”.

Não se deve necessariamente entender que aqui LB esteja escrevendo um epitáfio em nome próprio, mas para o “si mesmo” ao qual “o poeta” saiu em busca. Nesta chave de leitura se confere um sentido às “águas” do título de *OCDA* que, até então, permaneceu inédito: as “águas”, enquanto *liquido*, estão em relação direta com a *liquidação* dos “livros de poesia” feita pelo sebo. Assim, *OCDA* seria um livro que colocaria todos os outros no contínuo das “águas”, *liquida-ndo* — aqui com acepções próximas de “resolver”, “esclarecer”, “aniquilar” — os outros livros de LB: o mito de “si” (a “máquina mitológica”) é como que “enterrado” pelo poeta quando “começa a escrever / o próprio epitáfio”. “Águas” é a palavra que, desde o título do livro e na sua relação de título com o nome do autor, Lindolf Bell, assinala esta *liquida-ção* pelo movimento que pode até mesmo ser catastrófico, no caso das enchentes no Vale do Itajaí. O sebo é concretamente a cripta onde são “enterrados” os “livros de poesia” com suas dedicatórias utópicas (“para que a ponte da amizade / cresça perfeita entre nós / seres humanos”) e o(s) poeta(s), “[...] herdeiro dos deuses, / hierático, enigmático como sempre”, cujos nomes e assinaturas aparecem nos livros.

No entanto, quem escreve o epitáfio é o próprio poeta quando se encontra com “si mesmo” — o poeta que *en-si-mesma* — ao invés de se encontrar com o “povo”, pois aí está a falha do livro: não se encontrar com o “povo” para realizar o que pede a sua dedicatória.

O poema é fortemente narrativo. Do início ao fim se acompanha as ações do “poeta” nomeado na terceira pessoa do singular. A valer, este é um dos poucos de LB em que a dimensão do poema lírico, voltado principalmente a partir da enunciação na primeira pessoa do singular, é mudada para a terceira pessoa do singular. Dada esta característica, constata-se que neste poema LB parece responder, ou dobrar-se, à pergunta feita em *Os póstumos e as profecias*: “As circunstâncias para que revivê-las?” (BELL, 1962, p. 5). Questão que LB tocou numa resposta dada na entrevista concedida à Fundação Catarinense de Cultura (FCC), em 1990:

[...]

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 é

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 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 Krushev 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 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 ou 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 contrário, 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.

[...] (SOUZA; CARDOZO, 1990, p. 6-7. Grifos meus).

Nesta fala LB proveu duas definições distintas para o poema “circunstancial”. Uma, a do “vazio panfletário”, exemplificado pelo “Poema no aeroporto de Florianópolis”,⁷⁴ no qual o poema não “se pretende para sempre”. A outra, a que o poeta pareceu mais consonante, está no fato de que “somos feitos de circunstâncias”.

Ao buscar a feitura de um poema que “se pretende para sempre”, LB constatou que a escrita do “circunstancial” tem a ver com “A circunstância! Circum-stantia! As coisas mudas que estão em nosso redor próximo!” (ORTEGA Y GASSET, 1966, 319), das quais não é

⁷⁴ “Poema no aeroporto de Florianópolis

Embarco no avião com meu apanágio de inseto civilizado. / Olho pelo quadrado da janela e o punhado de mãos acenando, / e a paisagem com as perspectivas de tantas direções. / Pesa-me o mundo com seu fardo de Ocidente e Oriente. // E meu ódio assoma do coração-bateria, / E vai como a corrente elétrica de Krushev a Kennedy / Contra a disputa da humanidade / como um osso na boca de cães raivosos. Contra o jôgo de futebol com a unidade do Planeta, / Contra a lenta invenção da angústia e do medo e do nada / enquanto o desfêcho pode ser um sorriso ou uma lágrima. // Caramba: a saudade começa, a saudade da vida. / Contaminei-me de ternura. / Até quando haverá lugar para a Esperança / com seu ar de prostituta cansada? // Deus é um poste onde os homens urinam / E a Paz, a sacerdotiza cega, / com pupilas de capitalismo e comunismo / e aos pés da sacerdotiza, os povinhos, / adorando a liberdade numa gaiola sem portas // Ai, dos ululadores dos fabricantes da paz, / dos desfazedores de nossos horrores, / De nossa morte natural e lírica / sem uma só de tôdas as atômicas presenças. // Não-reis, cientistas, chefes, presidentes, deuses: / ninguém vive sem a flor e sem o amor / Suporta-nos como um mal necessário / E estimam-nos, os donos dos mares e dos ares, / como rodas que rangem sob a carroça. // E nós, os de calças-curtas, sequer fazemos a ciranda do protesto / Parecemos velhas atrás de vidraças olhando tempestades / e o florir da bomba de cobalto de uma erva do campo. // E quando tudo passa como um parto sem criança / Caímos de bruços — nós os machos, nós os puros, nós os anjos, / nós os do reino dos céus que apenas sabemos dizer: / graças a Deus / graças a Deus.” (BELL, 1964, [n.p.]

possível se desvencilhar. Quando o poeta se vê mergulhado nas “circunstâncias”, como no poema “O poeta descobre-se no sebo”, constitui-se, para LB, uma dialética do “circunstancial” ao “livro” (“de poesia”) e de volta ao “circunstancial”, apresentado no poema como o “ruidoso bafo de vida”.

É este caminho, circunstância-(escrita do)livro-circunstância, que faz com que LB tenha se desprendido do “poema panfletário”. Pode-se dizer que o “poema panfletário” nunca é “epitáfio” do “si mesmo” do poeta, pois, no caso de *OCDA*, o livro, enquanto designação abrangente que contém em si tanto o “circunstancial” quanto o “para sempre”, é uma tumba dos quais os poemas são o epitáfio de uma orientação que não quer ser limpa das decisões artísticas feitas no passado, ou mesmo de ideologias, mas estar entre dois tempos: o “circunstancial” — imediato, da mudeza de todas as coisas ao nosso redor — e do “para sempre” do contínuo da história, cujas leituras tratam de “exumar” o livro e lê-lo como uma deslocção infinita frente às outras “circunstâncias” as quais ele é, e deve, ou pode-se, sempre ser colocado.

3.5.3 “trabalho [...] trabalho [...] trabalho [...]”

Seguindo na mesma chave de leitura dos dois poemas analisados anteriormente, cito o terceiro:

Semanário

Na segunda-feira trabalho. / Afio enganos, anos e anos. // Na terça-feira trabalho. / Faço promessas de vagar / e de pressas. // Na sexta-feira trabalho. / Descubro um buraco na calça / Outro buraco na alma. / Liquido a traça. // Na quarta-feira trabalho. / Empilho o tédio em caixas. / Penduro em branco nas ruas, / as faixas. // Na quinta-feira trabalho. / Esqueço um percevejo / no fundo da gaveta / do desejo. // Sábado trabalho. / No fonema, no poema. / No sonho entalado da verdade. / No dilema da felicidade. // No domingo / sento numa praça deserta. / E penso, covarde, / na próxima semana / escrita no livro da liberdade.

(BELL, 1984, p. 84-85)

Este poema revolve no entorno à palavra “trabalho” e do que é apresentado a partir do título: algo referente à *semana* ou ao que acontece *semanalmente*. Nele, o (auto)exame da “máquina mitológica” de LB aconteceu através da palavra “trabalho” ecoado no começo de seis das sete estrofes. A própria simetria entre o número de estrofes e os dias da semana estabelece a constância com que o conceito de “trabalho” é retomado entre a “segunda-feira” e o “sábado”, passando por todos os dias da semana.

No entanto, no poema a ordem com que os dias da semana são apresentados não segue a cronologia do início ao final da semana. Começa-se pela “segunda-feira”, segue-se à “terça” e, na terceira estrofe, lê-se, ao invés da quarta-feira que se espera, que “Na sexta-feira

trabalho.”. Mesmo dentro da aparente simetria com que o ritmo constante das semanas se repete — como se repete também o “trabalho” — percebe-se que há algo que ocorre fora da cronometria rigorosamente cronológica.

Os “trabalhos” motivadores da contrariedade da ordem temporal da semana são dois: o do poema e do fonema (sábado) e o do pensamento do porvir (domingo). Mostra-se que todos esses trabalhos devem ser considerados fora do escopo do que se pode entender como um trabalho produtivo, sendo espécies de não-trabalhos. Por isso nesse poema há a completa ausência de qualquer menção a dinheiro ou algum tipo de economia que envolva a livre circulação de uma mercadoria a partir da troca pecuniária.

O que circula é a possibilidade do que está contido em *semana*, *sema-na*, o *sema*: um sinal, uma marca, uma indicação. O que se *indica* nesta *semana* do *sema/no sema* de *semana*? Que o “trabalho” desta *semana* não é como o que LB provavelmente fazia fora de quando trabalhava no não-trabalho no/do livro. Mas, então, por que LB insistiu tão marcadamente na palavra “trabalho” neste poema? Sabe-se que o conceito de “trabalho” tem especial relevância para LB quando se leva em consideração um dos elementos de sua “cena primária” de poeta: as ideias “protestantes” que o acompanharam desde cedo.⁷⁵

A minha interpretação deste poema é construída, por isso, a partir do questionamento, da parte de LB, para o conceito de “trabalho” no e do poema, e de “profissão” (*Beruf*) dos teólogos protestantes. Pelos estudos de Max Weber se tem conhecimento de que o desenvolvimento do capitalismo moderno deve muito às ideias protestantes dos reformadores, especialmente a começar por Martinho Lutero e João Calvino e a continuar pelos seus comentadores e seguidores.

Mesmo rastreável desde Eclo 10, 20-21, a ideia de “profissão” (*Beruf*) foi um produto da Reforma e implicou, enquanto dogma, e contrariamente à substituição da moralidade mundana pela ascese monástica do catolicismo, na valorização do cumprimento do dever nas profissões intramundanas. Assim, o feito da Reforma foi ter estimulado o trabalho intramundano nas profissões através da ênfase moral e do prêmio religioso. Embora não se possa dizer que essa especificidade da Reforma seja a única responsável pelo começo do capitalismo enquanto sistema econômico, tem que se dar atenção à vocação profissional que, nos escritos de Lutero — que no período repousava em amarras tradicionalistas que tenderam

⁷⁵ Repito o trecho já citado em 2.5: “Mesmo discordando, aceitavam idéias minhas, nem sempre no mesmo diapasão das deles. Basicamente estruturada sobre uma idéia religiosa protestante, de respeito entre as idades, a educação que recebi me deu uma visão bíblica da vida: tudo tem seu tempo certo [...]” (RICCIARDI, 2009, p. 133).

a se exacerbar ao longo dos anos —, apresenta-se como algo que deve ser aceito como desígnio divino ao qual o cristão deve obedecer (WEBER, 2004, p. 72-77).

Não sendo estranho às ideias protestantes, LB relembra numa entrevista que o material de “trabalho” do poeta 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 [...] 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. (SOUZA; CARDOZO, 1990, p. 6)

A palavra, enquanto “princípio das coisas” — exemplificado na entrevista com uma citação da Bíblia que mescla Gn 1, 2 e Jo 1, 1-2, — é o “material” com que o poeta “trabalha”.

Com esta formulação, que pode parecer semelhante às elaborações de Martinho Lutero sobre a Palavra de Deus,⁷⁶ LB, sabendo que a “palavra palavra”⁷⁷ do poema não é a do “princípio” — Palavra de Deus, que inaugura pelo ato da nomeação —, mas a da “origem”, reivindica, ao invés do “trabalho” mensal — do qual se receberia um salário e se cumpriria com o dever “intramundano” apresentado pela metafísica protestante — o trabalho “semanal” do “poema” e do “pensamento” por meio de ações que podem parecer até mesmo contraproduativas.

Caso se elenque essas ações, chegaria-se aos “trabalhos” do poeta: afiar enganos; fazer promessas; descobrir um buraco na calça e outro na alma; empilhar o tédio; pendurar faixas em branco nas ruas; esquecer um percevejo na gaveta do desejo; trabalhar no fonema e no poema; sentar numa praça deserta; pensar.⁷⁸ Ações em que o tempo cronológico, o tempo entendido aqui como do dever e da dedicação irrestrita à “profissão” (*Beruf*) “intramundana”, é substituído pelo tempo de Ecl 3,2, citado por LB na mesma entrevista: “LB - [...] E a

⁷⁶ Para Lutero a formação do cristão compreendia a imprescindibilidade da Palavra de Deus, pois fora ela nada mais poderia auxiliar a alma do cristão. “Quando, porém, ela possui a Palavra, de nada mais necessitará, pois na Palavra ela encontrará satisfação, alimento, alegria, paz, luz, arte, justiça, verdade, sabedoria, liberdade e todos os bens em abundância” (LUTERO, 2015, p. 27).

⁷⁷ Me refiro ao poema “Procuro a palavra palavra”, primeiro poema de *OCDA*.

⁷⁸ No texto “Inutensílio”, Paulo Leminski lança a provocação sobre a relação entre lucro e poesia da seguinte maneira:

Quem quer que a poesia sirva para alguma coisa não ama a poesia. Ama outra coisa. Afinal, a arte só tem alcance prático em suas manifestações inferiores, na diluição da informação original. Os que exigem conteúdos querem que a poesia produza um *lucro* ideológico.

O lucro da poesia, quando verdadeira, é o surgimento de novos objetos no mundo. Objetos que signifiquem a capacidade da gente de produzir mundos novos. Uma capacidade in-útil. Além da utilidade.

(LEMINSKI, 2012, p. 87. Grifo do autor.)

Seu alinhamento tanto prático como ideológico é consonante com o de LB no tocante à relação do trabalho que produz (profissão) com a in-utilidade do poema. Para Leminski o poema seria uma “coisa in-útil num mundo onde tudo tem que dar um lucro e ter um por quê” (LEMINSKI, 2012, p. 87). Para LB, o poema é, segundo o poema “Semanário”, uma das coisas escritas no “livro da liberdade”.

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” (SOUZA; CARDOZO, 1990, p. 6). Desta forma, não totalmente límpida de ironias da parte de LB,⁷⁹ é que o conceito de “profissão” (*Beruf*) do protestantismo, interpretado aqui como o componente “protestante” de sua “máquina mitológica”, é desmantelado.

Ao se entender dentro de uma genealogia que o ofereceu (ou impôs) a crença incondicional na Palavra de Deus e no “trabalho” das profissões intramundanas como única possibilidade de “salvação”, LB a contrapõe com outra, retirada do mesmo livro.⁸⁰ Não para tomá-la como axioma no qual a crença ainda estaria na Palavra de Deus, tendendo para o objetivo da ascese cristã ou protestante, e sim para o “trabalho” de poeta, que aparentemente nada produz além do poema e do pensamento através de um *sema*-. Um sinal (*sema*) que, na ausência de produção, indica um caminho que se deve optar, ou não, por ser percorrido e que talvez não levasse a nada a não ser ao exame rigoroso das palavras do texto que se lê e do texto que se escreve.

A seleção dos três poemas que acabo de analisar — “Poema matemático”, “O poeta descobre-se no sebo” e “Semanário” —, foi pensada de maneira reversa, a começar pela provocação dos últimos versos de “Semanário”: “No domingo / sento numa praça deserta. / E penso, covarde, / na próxima semana / escrita no livro da liberdade.” (BELL, 1984, p. 85). Nela percebi que nos três poemas se encontra o verbo “escrever”⁸¹ em diferentes conjugações e, em dois deles, menções ao “livro”.⁸²

Num primeiro momento, esses três poemas assinalaram para mim uma atenção de LB à materialidade do livro e, conseqüentemente, à materialidade da escrita que, de maneira definitiva, trataram de encerrar as preocupações com a “performance” dos poemas — a “máquina performática” — e a “performance” de si mesmo — a “máquina mitológica”. Ainda que empiricamente não se verifique que LB tenha parado de falar seus poemas ou de aparecer publicamente como criador da Catequese Poética,⁸³ o que o movimento de “origem”

⁷⁹ Conforme a minha construção interpretativa, ou interpretação construída, não se deve excluir um sentido paródico (um canto paralelo) em que LB se coloca como o interpretador da Bíblia que vai contra o estabelecimento dos sentidos feitos por Lutero no seu prefácio ao Novo Testamento.

⁸⁰ A *Bíblia*, da qual foi leitor fiel por toda a vida.

⁸¹ Na última estrofe do “Poema matemático”: “Me escrevo. / E sou nenhum”; na última estrofe de “O poeta descobre-se no sebo”: “E neste instante / começa a escrever / o próprio epitáfio.” e na última estrofe de “Semanário”: “No domingo / sento numa praça deserta. / E penso, covarde, / na próxima semana / escrita no livro da liberdade.”

⁸² Em “O poeta descobre-se no sebo”: “[...] O sebo que liquida livros de poesias [...]” e em “Semanário”: “[...] escrita no livro da liberdade.”

⁸³ Veja-se nota 74.

prelúdio é um processo de desenraizamento⁸⁴ de dados biográficos como matéria em que sua poesia se centra para, paradoxalmente, inserir-se cada vez mais numa construção histórica que se apresenta vezes como pertencente à genealogia familiar (protestante, rural, humilde etc) e, vezes, desgarrada, beirando o desaparecimento de todo modo de alicerçar em que a sua poesia tinha, até então, se fundamentado, seja ela a voz única que fala para quem a escuta, a “performance” do poeta Catequista ou o construtor de um mito, vez e outra, reiterado de si mesmo.

Minha leitura do (não-)conceito de/palavra “origem” pensado por LB em *OCDA*, fez com que eu pense que o poeta, por fim, conferisse importância maior à mídia do livro e aos procedimentos de gramaticalização dos nomes/substantivos — tal o caso do poema “O bem-te-vi”.

Concluo, por fim, que *OCDA* é o único livro de LB estruturado, “pensado”, “escrito” como *livro*. Isto é, do *livro* como lugar *originário* da *liberdade*.

Desta maneira, *OCDA* é o primeiro “livro” de LB. O “primeiro” pois é um passo adiante da conformação do objeto-livro como antologia — seleção e montagem, como a *Bíblia*, cujo nome designa um conjunto de livros — do que se escreveu até então. Assim, o comentário de Salim Miguel sobre *As vivências elementares* (1980), reproduzido na orelha da primeira edição de *OCDA*,⁸⁵ não poderia estar mais distante da minha leitura.

Em *OCDA* LB tratou de relativizar tudo o que havia sido pensado anteriormente sobre, e a partir de, um conceito de “origem” para re-começar um novo começo. Um começo sem o “comando” que todo “começo” — *principium* — em si carrega: o *livro* como lugar da questão *originária* de todo texto, seu lugar de *resto*, e escrever e inscrever-se enquanto algo que *resta* a ser escrito na *liberdade*. Afinal, o “código” — *co-digo* —, o *dizer* junto a algo; “das águas” — o *líquido* que *liquida* e soterra a convicção num único caminho, num único sinal, num único livro e num único *sema*. O *líquido* que, quando posto junto e em relação ao nome do seu autor, do *sema*, da *semente*, do *sêmen* do seu autor, Lindolf Bell ou *O código das águas*, cujas identidades também escoam nessas *águas*.

Quem é o autor? *OCDA* ou LB? Quem dá o nome a quem?

⁸⁴ Na entrevista que fiz com Dennis Radünz conversamos sobre a “oikofobia” de LB. Veja-se o anexo I.

⁸⁵ “Vindo da fase agressiva e polêmica da Catequese Poética, trabalhando o verso como uma unidade intrínseca em si mesma, a poesia de Bell tem a dupla qualidade de poder ser curtida em silêncio, retomando verso por verso em toda a sua profundidade, para maior fruição ou captação de todas suas virtualidades, ou dita em voz alta, quando pode ainda, ganhar em modulação e sonoridade. (Salim Miguel - O Estado - 30-11-80)” (BELL, 1984, orelha).

LB escolheu prosseguir sem mestre e sem vassalo: *O código das águas* — o nome que seu autor lhe deu para que ele próprio apagasse seu nome — antes de fechar um caminho, multiplica-os infinitamente.

A lembrança, que em LB recebe vezes o nome de “coração” — re-*cor*-dar —, também é associada à genitália que produz o *sêmen* no último poema da série “Minifúndio”:

XVI

Meu coração
tem a forma redonda da esperança
E nada me circunda
que não me preencha
E tudo que me escurece
me delinea

O mundo é redondo
como a minha boca

Redondo como os testículos
na palma de minha mão
(BELL, 1984, p. 73)

“Coração”, cuja forma é redonda como a dos “testículos”, tem a forma de uma ação: *esperar*. Mas não ainda de uma ação, e sim de um substantivo, a própria “esperança”. A “lembrança” — “coração” — se encontra na *semente*, no *sêmen* dos testículos que *esperam* na “palma de minha mão”.

Não há qualquer menção clara ao intercuro sexual — cujo nome poderia ser *cópula*, pois designa tanto o ato sexual como o termo que une um sujeito a um predicado (“Meu coração / **tem** a forma redonda da esperança”) — que de fato não acontece. Ele é embargado pela ausência de *cópula* (sexual) que não se menciona no poema, e presente através da *cópula* (linguística). O intercuro sexual, de que participaria também o “coração” — a “lembrança” — não acontece.

O ato de jogar a *semente* — o *sêmen* — que implicaria na decisão por um *sentido* — o *significado* — de uma palavra que atua sobre outras, é barrado por uma *cópula* frustrada que não acontece por inteiro. Assim, tudo *preenche* e *delineia* um *sentido* que não está propriamente ali: o “nada” sinônimo de “tudo” (“E **nada** me circunda / [...] / E **tudo** que me escurece”). Este *sentido* está em todo o lugar mas, também, não está no poema. Por isso o autor do livro, aquele que joga a *semente*, não é nem Lindolf Bell e nem *OCDA*, mas o *sêmen* que não impregna nem o “nada” e nem o “tudo”.

O autor, primeiro movente que não preexiste à sua obra, chama-se “esperança”. Ação que é, paradoxalmente, uma inação. Ação há, até mesmo, em “testículos” um *ictus* — *tes-ictus-lo* — o ato de bater em alguma coisa ou pulsar. Os *tesictuslo*, ou *te-ictus-los* — *los* em

alemão é algo que se joga fora —, dão o *golpe* na expectativa da decisão por um *sentido* arbitrariamente colocado no centro, o centro que, após sua fixação, se torna também arbitrário por causa da decisão por um *sentido*. Aqui, o *sentido* é jogado fora como um resto. Mas o que *espera*? O que *a espera* pode trazer?

O *sema*, o *sen-tido*, na *palma da mão*, o *sentido* ao alcance das *mãos*. Não necessariamente o *sentido* correto ou incorreto da leitura, mas algum *sentido* que se decide fora do ordenamento por um *centramento* tipológico.

Quem lê é testemunha (*testis*) de algum sentido, significado, signo, palavra, conceito, experiência...? Como se disse no poema “Semanário”: “[...] Faço promessas de vagar / e de pressas [...]”. O poema aqui é tanto o que o livro faz (o autor) como o que o autor faz (o livro), e sua leitura passa necessariamente por uma lentidão (*devagar*), por uma rapidez (*pressas*), e pela vagueza de quem caminha sem rumo (*de vagar*).

A leitura do poema, que em “Semanário” se chama de “promessas”, é o ato de “esperança”, ação que não se distancia de um intercurso, de uma *cópula*: junção entre o que se espera (*sentido*) e o que se deita fora, mas que ainda assim se espera (o *líquido seminal*). Aqui é bem-vindo o oxímoro latino *festina lente*, “apressa-te devagar”.

4 MARCAS DE SUJEITO

Acabo de escrever que “testículos” implica a leitura, por mimese, de “testemunha” (*testis*) e que se faça a conexão deles com o sentido (*sema*) da leitura. Contudo, pergunta-se:

- a) O que o poema testemunha?
- b) Quem/o quê testemunha quem/o quê?

São essas as duas perguntas que responderei neste capítulo.

Ao continuarmos na “pressa lenta” (*festina lente*) a que os textos de Lindolf Bell nos impõem como maneira de ler, neste capítulo eu pretendo analisar os poemas que se voltam a quem os enuncia.

Pressuponho, para isso, que os poemas de LB tem sempre, pelo menos, um enunciador que os/se manifesta, como nos versos já citados do poema “Procuro a palavra palavra”: “[...] / Onde me esgueiro, me soletro, / em fantasias de pássaro, homem, serpente. // [...] // Sinais, vendavais, silêncios. / Na palavra enigmam restos, rastos de animais / minerais da insensatez. / Distâncias, circunstâncias, soluços, / desterro.” (BELL, 1984, p. 17-18). Se na “palavra” “enigmam” “restos”, não posso deixar de pensar nas palavras como *traços*, isto é, no entendimento e interpretação das palavras como o erguer de um *traço* que se divide incessantemente no outro que nele se atrita.

O conceito de *trace*, de Jacques Derrida — e, pelo fato do filósofo nunca o ter definido sinteticamente, também não o farei — assinala o conhecimento da estrutura das línguas humanas, que se comportam de maneira a não coincidir com nada que não a existência linguística da própria língua; o signo não aponta para nada além de outra coisa que não outro signo, mesmo que o “outro signo” seja o mesmo a que se refere inicialmente. Em *Gramatologia*, Jacques Derrida apresenta o conceito de *traço* da seguinte forma: o rastro/traço “não é somente a desapareição da origem, ele quer dizer aqui [...] que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retro-construída a não ser por uma não origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem” (DERRIDA, 2013, p. 75). Importa-me muito que sua preocupação seja com a *origem*, pois, de fato, compreendeu que um *traço* não reconstrói uma *origem*, isto é, a presença empírica de certo dado não é a garantia de reconstrução, e sim a escravização à eleição de um “sim” ou um “não” para uma decisão que implica na reconstrução da *origem* a partir não dos dados, mas do ato de eleição.

O *traço* nos leva a desconsiderar esta eleição para pensarmos a im-possibilidade da re(tro)construção de uma *origem* por uma *forma*, isto é, por uma determinada substância

gramatical, fônica ou sintática (no caso deste texto), para ser sempre a *formação* de uma *forma*, que é nova e carrega consigo os *traços* empíricos da ruína que é a *origem*.

Não se trata neste capítulo de reconstruir essas “ruínas”, mas de apresentá-las enquanto estruturas do que LB construiu em 1984 com *OCDA*.

Adentrar a “terra” de LB, que ora será chamada de “paisagem” e, ainda mais importante, de “minifúndio”, é entender que aqui a dimensão sônica não apontam apenas para seus aspectos extra-linguísticos referenciais, mas também para a relação que as palavras, em sua tensão semiótica (significantes) se referem.

Por isso o acesso, e por “acesso” deve-se ler “legibilidade”, de *OCDA* pode encaminhar para leituras que procurem autor na obra, ou obra em dimensões apenas extra-linguísticas, desconsiderando os aspectos hermenêuticos da crítica literária que considera as relações intra-linguísticas do texto com outros aspectos extralinguísticos, como o seu tempo histórico (c. 1984), ou o anacronismo dos textos, (toda e qualquer elaboração de temporalidade) e etc.

De modo nenhum posso dizer que esse tipo de leitura não é produtiva, pois como se vê na fortuna crítica de LB, a “produção” quase sempre aponta para esse tipo de leitura em que *traços* biográficos são instrumentalizados para a leitura de sua obra. De fato, meu interesse é evidenciar como *origem*, se se levar a sério a letra de LB, e como já afirmei de muitas maneiras diferentes ao longo deste trabalho, deve ser tomada na dimensão de uma *questão* fundamental que diz respeito à impossibilidade de instauração de um “primeiro” que deu lugar a um “segundo” numa linha sucessória inabalável que se (auto)positiva através da reiteração de alguns (mesmos) argumentos baseados, ou não, em fatos históricos. Como é o caso dos discursos sobre uma “tradição” ou uma “nação”, especialmente no caso do Vale do Itajaí, região da qual LB se afastou nos anos de 1960 e retornou logo depois, nos anos de 1970, fixando residência até a data de sua morte.

Esta *origem*, ou esta história contada de modo a tomar o lugar da *origem*, sendo, portanto, *origem* da *origem*, é o que LB chama atenção vez e outra nos seus poemas.

Coloquei no título deste capítulo duas palavras especialmente complexas, as quais devo comentar. “Marcas” retirei do poema “Primeira raiz”, onde pluralizei a palavra “marca”:

Ancestral não diria: / antes cesto de tudo, / antes tempo em que mudo: / pêlo, pele, sobretudo. // Ancestral direi: / se memória não fosse mais / (e é tudo) / que o risco na cerâmica quebrada, / o nome dentro da pedra achada, / e o amor, esta breve palavra, / em milagre de nada. // Ancestral, sim, / porque o que passou, passa, passará, / não passa de matiz, matriz, da manhã. / E dúvida ancestral / não é mais que fogo, afago, cinza. / E tudo que penso / pouco mais dura que a escrita, / a da raiz, a da marca do pé na terra, / que mino, rumino, / e que me habita. (BELL, 1984, p. 27)

Posto que quando LB escreve sobre “memória” (“se memória não fosse mais / (e é tudo)”) fala-se principalmente da decisão por fazer algo muito violento, que é revolver a terra em busca de uma “raiz” a que se segurar e projetar um futuro (“[...] matriz, da manhã”), mas nem mesmo a memória dura frente ao esquecimento; tudo se acaba por queimar e virar “cinza” (“não é mais que fogo, afago, cinza.”), e nem mesmo a escrita, e aqui a escrita é também o que a raiz da árvore faz no chão (“pouco mais dura que a escrita, / a da raiz [...]”), e o que faz um pé na terra (“[...] a da marca do pé na terra,”) permanecem fora da “brevidade” da “palavra” (“e o amor, esta breve palavra”).

Assim, a “marca”, ou *marcas* (da escrita, da raiz, do pé na terra...), é presença temporária do que está sempre a se ausentar: a própria segurança de uma presença originária do “ancestral”. “Ancestral” é quem detém a memória até mesmo depois do esquecimento, como se fosse possível deter as marcas em algo que não fosse o habitar nas marcas (“que mino, rumino, / e que me habita”). Habitação aqui não se deve entender como sendo propriamente a “casa”, mas a “morada” de um habitar poético no mundo, onde a poesia, ou o ato poético, é o que dá a medida de todas as coisas sem antes impor qualquer medida.⁸⁶ Por isso algo tão complexo como uma noção de “sujeito”, e de “sujeito poético”, ou algo ainda mais problemático como é o “indivíduo”, está contido no sintagma “marcas de sujeito”.

O “sujeito” aqui deve ser compreendido como essas marcas que são consumidas pelo tempo, sendo possível apenas enquanto (não-)memória de uma habitação, de um *habitar poético* dos humanos no mundo. Largando e “legando” *traços de origens* que não poderão ser restituídas ao caráter de *origem* propriamente, e sim como confirmação de um ausente, que não se torna presente mesmo quando empiricamente dado como certo, pois cada *traço* ou *marca*, como escreveu LB, se esfacela facilmente no seu não-desaparecimento e travessia da *origem*, do *traço* e da *marca*.

4.1 AQUI ESTOU, A NASCER

⁸⁶ É essa a conclusão de Martin Heidegger sobre o conceito de “habitar poético” dos humanos no mundo, pois deve se compreender o “habitar”: demorar-se numa morada; a demora como morada; a morada como um estado de demorar-se junto às coisas que coabitam o espaço. O “habitar” é “poético” porque quando entendido como um “demorar-se junto às coisas”, é a poesia o que permite ao habitar ser um habitar. Sendo entendida como um “deixar-habitar”, “a poesia é um construir” (HEIDEGGER, 2012, p. 167). A poesia não constrói como quem levanta paredes de tijolos, e sim como quem deixa que a linguagem fale através de si, trazendo os humanos para a temporalidade cíclica da *construção* dos poetas, que são os que constroem propriamente sem um metro ou medida pré-concebida, ou nenhum parâmetro que tente organizar a coisa que se mede.

“O poema permanece um objeto estético ambíguo. E o homem e seu destino, enigma permanente por decifrar (um não existe inteiramente sem o outro). À semelhança da palavra que os incorpora e do poeta que a esmerilha.” (BELL, 1994, p.13).⁸⁷ Esse é o trecho de abertura do prefácio que LB escreveu ao livro *Exeus*, de Dennis Radünz. As relações traçadas com estas afirmações produzem algumas constatações sobre sua compreensão da poesia, do fazer poético, e do poeta, para o que pretendo expor.

Há algo que “permanece” toda vez em que se fala do “poema” enquanto objeto estético: sua *ambiguidade*. “Homem” e “destino” são palavras alçadas à elaboração conceitual interdependentemente entre si quando ambos são compreendidos como “enigma permanente por decifrar”. Sua “decifração” nunca cessa de acontecer, assim como o “enigma” nunca acaba de se renovar. Não entendo aqui “objeto estético” como um objeto da Estética, isto é, o poema como objeto condicionado à retórica e limitações conceituais delimitadoras de sua leitura por certas inscrições epistêmicas (o que se poderia chamar uma “teoria da literatura” esteta) que procuram responder *questões*. Antes, o poema, participante que é da *poiese*, da *criação* de si e de quem é por ele criado, foi entendido por LB como *objeto estético* no sentido de ser criação do conhecimento e conhecimento de certa criação dos seres.

Neste novo tópico analisarei dois poemas de *OCDA*, “Da certidão de nascer” e “Minifúndio”, visando responder às duas perguntas que encabeçam e ressoam por todo o capítulo. Relembro: “O que o poema testemunha?”, “Quem/o quê testemunha quem/o quê?”

O que pretendo expor é a diferenciação que LB fez de “origem” em contraposição ao “nascimento” poetado em *Os póstumos e as profecias* (1962), possibilitando conceber-se uma “origem” como “nascimento” para além de um ponto fixado cronológica e historicamente, impossibilitando-se o reconhecimento do passado como construto “impermanente” e do futuro como precariedade contingente.

4.1.1 Nascimento, limite e geografia

⁸⁷ Afirmação que recorto e coloca juntamente às que prefaciam o livro *O sermão das sete palavras* de Eulália Maria Radtke, em que LB parece estar falando da escrita do outro e encontrando-se consigo: “Reescrever o universo do poeta como um código de solidão: eis um possível núcleo [...]. Trata-se de estar num ponto divisor-de-águas, na linha de um horizonte temporal, quando pode-se enxergar para frente e para trás. E olhando deste ponto, ter uma visão circular das circunstâncias que induzem e conduzem o fio do destino. [...] Escrever desta maneira, nesta direção, significa procurar além da palavra, da inspiração, além do poema. [...] Ser poeta é celebrar a percepção, os sentidos; e reconhecer no poema uma dádiva real, onde a palavra assimilada, recria o “punhal móvel do tempo”. (BELL, 1986, p. 11-13)

Reassumindo os títulos dos poemas do livro anterior, *As vivências elementares* (1980), em que todos começam com “Do [...]”, “Da [...]”, e cujas contrações gramaticais indicam uma adequação ao caso genitivo em todos os casos, em “Da certidão de nascer”, de *OCDA*, começa-se pela interrogação:

Nasci onde?
Nasci onde geografia se faz de sentimento.

Ali nasço.
Ali nasço ainda.
[...]

Permaneço aqui
Mesmo assim.
Nasço onde geografia se faz de sentimento.
Entre princípio e fim de mundo.
[...]
(BELL, 1984, p. 29-30)

A questão do limite, antiga nas histórias da filosofia e literatura, é apenas sugestionada no poema. Em lugar do *limite* — de escrever e se imprimir no livro a palavra “limite” —, LB escolheu o *permanecer*. Pergunta-se inicialmente “Nasci onde?” E no verso seguinte se chega à resposta: “Nasci onde geografia se faz de sentimento.” No entanto, como se lê nos outros versos, o “nascimento” é uma *permanência*.⁸⁸ O que, então, este poema testemunha?

Uma ideia, conceito ou fato de *nascimento* que está para além de um evento fixado numa linha cronológica. Ou de uma linha que começa a partir de determinado ponto e segue a outros pontos que sucedem os anteriores. O *nascer* acontece num lugar — “Ali” —, “onde a geografia se faz de sentimento”. “Sentimento”, “sentir” e “afetos” são palavras semanticamente correlatas que se repetem ao longo do poema; concorrente a essas é “saber”, aparentemente oposta ao “sentir”.

Ainda assim, leio-as não como pares opostos cuja resolução é o fim, mas como estando no poema num estado de polaridade e subserviência à “palavra”. A “palavra”, aprendeu-se por ter sido “engolida em seco”, e por ser “abatida / por palavras de equívoco”. O que fazem as palavras umas com as outras? Interferem na palavra; a palavra interfere nas palavras, essa é a paisagem móvel da “geografia” feita de “sentimento”. “Sentir” e “saber” não se diferenciam quando no seu estado de *nascimento* perpetuado no *limite*: “Entre princípio e fim de mundo.” Entre um e outro, no espaço aberto pela palavra que interfere nas

⁸⁸ A partícula assêmica *perma-, união do radical per- e uma parte do verbo latino *maneo* (permanecer), encontra-se com “esperma”, palavra ausente em *OCDA*. “Permanência” é, talvez até estranhamente, lida como uma palavra que tem a ver com o “nascimento” por trazer consigo uma parte de “esperma” (semente), e até da ação de *esperar*. “Nascimento” seria, então, “permanente” pois não traça *limite*, e sim a ação de *semeadura* a qual estão submetidas as palavras quando em relação na organização formal que o poema impõe. LB adicionou a essa relação a palavra “sentimento”, na qual se pode entrever o eco parcialmente agranamático de “sêmen” — **sentimento**.

palavras e as dilacera, abre-se, mostra-se, nasce-se, uma *origem* como se fosse um outro tipo de *nascimento*.

O *limite* do *nascimento*, palavra que é tomada no poema flexionada temporalmente no pretérito (“nasci”) e no presente (“nasço”), não é onde a ação termina, pois o *limite* “não é onde uma coisa termina, mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa *dá início à sua essência*” (HEIDEGGER, 2012, p. 134). O *limite* entre a coisa que é aqui apresentada através de uma palavra, *nascimento*, e a sua conceitualização, a passagem à sua *essência*, não pode ser nem tomado como apenas uma (palavra) e nem como a outra (essência). Assim, a relação aqui não é tomada num par opositivo como o de forma x conteúdo (ou sujeito x objeto), pois não se lança ao paradigma metafísico em que se identifica uma exterioridade a partir de um interior.

O que LB nos lança como *questão* da *origem*, isto é, como mais uma iteração da sua *questão*, é uma *eclosão* no momento (isto é, no tempo verbal como se fosse tempo histórico, ou do tempo histórico como se pertencesse sempre a mais de um tempo cronológico) em que essa, a *origem*, é tomada como *questão*.

Se a palavra interfere em outra palavra, o *nascimento* (no presente, *nasço*) interfere no *nascimento* (no pretérito, *nasci*), *originando* uma trama conceitual em que *tempo* e *espaço* não se definem por determinadas proposições (como no discurso declarativo/*logos apophantikos*) pretensamente estanques e invariáveis no seu desenrolar histórico.

O poema, essa coisa que parte, parte-se, faz parte e se refere diretamente à “certidão de nascer”, revela o *limite* de um *limite*. Pergunta-se, mais uma vez: quem testemunha o quê? Apresento-as assim: quem escreve se entende como quem *faz* nascer o poema; o poema *é* quem escreve o seu escritor, *nascendo-o* do seu *nascimento*; a região em que o poema se escreve é um lugar indefinível, pois é móvel temporalmente; a mobilidade das palavras, que se *afetam* dentro do poema, e se chocam com um *limite*, o do *limite* de um *limite*.

Que é, pois, o *limite* de “limite”? LB, como que para responder a isso, utiliza-se das palavras “entre” e “permaneço”: “**Permaneço aqui** / mesmo assim [...] **Entre** princípio e fim de mundo”. Permaneço aqui [...] Entre. O sintagma pode também fazer *nascer* uma palavra: *permaneçoaquientre*.

O *limite* deste *limite* se encontra no quê/quem poderia(m) limitar o *limite*, isto é, o que/quem se encontra na impossibilidade de ser agarrado pelo que se quer *delimitar*. O que não se *delimita* ou *circunlimita* é a “geografia” e o lugar do “aqui”. A paisagem dessa “geografia” que “se faz de sentimento” não tem lugar, mas tempo.

Permaneço-se *entre* um lugar e outro: “Aurora a aurora. / Segundo a segundo.” Dá-se o metro temporal que marca a *permanência* na *eclosão* do *nascimento* de duas formas, na duração de um dia (aurora a aurora), num ciclo; e no tempo cronológico (segundo a segundo), numa linha sucessiva. Assim o poeta pode escrever: **permaneçoaquiente** — entre um *nascimento* e o eclodir do próximo *nascimento*,⁸⁹ antes da essência (e da cristalização conceitual) e depois da palavra; na essência e na palavra; entre uma e outra; em nenhuma e em ambas.

No entanto, nos versos “Nasci onde geografia se faz de sentimento.” e “Nasço onde geografia se faz de sentimento.” a palavra “sentimento” trata de sugestionar, num anagrama imperfeito, a palavra “sêmen” (**sentimento**), abrindo a possibilidade de leitura para uma “geografia” *sem-ente* (*sem*, tomado como preposição, é literalmente *sem entes*, ou existência concreta) ou, ao que parece, *semente*.⁹⁰ Uma geografia que se faz de *sema* a *sema*, escrevendo partindo da aporia e chegando em aporia.

⁸⁹ Em HADOT (2006, p. 45) defende-se que o aforismo heraclítico sobre a natureza (*physis kriptesthai philei*, a natureza ama esconder-se) foi entendido, a partir do século I d.C., e especialmente nas representações científicas do pensamento ocidental, como um método próprio da natureza. A natureza operaria num comportamento próprio, querendo se ocultar, dissimular, se envolver em véus. Kant (2018, p. 82-83 [V da introdução]) chama esses princípios de “máximas da faculdade de julgar”:

Que o conceito de uma finalidade da natureza pertença aos princípios transcendentais é algo que pode ser suficientemente percebido a partir das máximas da faculdade de julgar que estão a priori no fundamento da investigação da natureza e, no entanto, só dizem respeito à possibilidade da experiência, portanto ao conhecimento da natureza - não como mera natureza em geral, mas como uma natureza determinada por uma diversidade de leis particulares. - Como sentenças da sabedoria metafísica, essas máximas aparecem com frequência no curso dessa ciência, ainda que somente de maneira dispersa, por ocasião de muitas regras cuja necessidade não se pode estabelecer a partir de conceitos. "A natureza segue o caminho mais curto" (*lex parsimoniae*); "a natureza não dá saltos, nem na sequência de suas modificações nem na reunião de formas especificamente diferentes" (*lex continui in natura*); "sua grande diversidade em leis empíricas é, todavia, unidade sob poucos princípios" (*principia praeter necessitatem non sunt multiplicanda*); e assim por diante.

O poema de LB contradiz proposadamente a tentativa de universalização do particular, assim como uma particularização universalizadora. O julgamento das sentenças do poema não se destina a nenhum comentário sobre a natureza em geral e nem sobre o que, biograficamente, se supõe ser a cidade de Timbó, local de nascimento do poeta. O apagamento do espaço e a discriminação de um *limite* falseado são as razões pelas quais não se encontrarão máximas sobre a natureza da própria natureza. O que é velado, em *OCDA*, é a própria morte (“aura de seda / e horror.”, p. 90) Ao invés disso, há a particularização em um (eu) que, em tempos distintos, permanece e se movimenta. Assim, ferindo-se a possibilidade lógica de uma correlação teleológica do organismo do poeta (aqui se pode chamar de “corpo”) como sendo representado no poema. O poema, portanto, ins-creve (n)um paradoxo: é possível nascer sendo que já (se) nasceu? Ou, ainda: é possível estar nascendo depois de já ter nascido?

⁹⁰ Para um dicionarista como Frei Domingos Vieira, que desconhecia a palavra “semântica”, o sentido da palavra “sem” se divide em dois. Sendo duas palavras distintas:

- 1) **SEM**, s. F. (Do latim *semen*). Geração, semente. Vid. Semel.
- 2) **SEM**, prep. (Do latim *sine*). Denota exclusão, privação, falta. — *Deixaram o forte sem gente que o defendesse. — E se a vonda fosse feita sem alguma condição, e acabada do todo, e depois fosse publicada por algum malefiei, que o vendedor ouvesse cometido, ou a mandasse El Rei filhar por alguma necessidade, ante que*

O nascimento compreende em si o velamento, ação perpétua do que nasce e vem a nascer a cada instante. A partícula *nasc- (*nascer*, *nasci* e *nasço*) no poema parece indicar um tipo de suspensão ou intervalo temporal — não como o que os morfemas pessoais e temporais (-er, -i, -o) indicam na terminação das palavras — que une as três ações: a que sempre acontece (*nascer*), a que aconteceu (*nasci*) e a que acontece no presente (*nasço*).

4.1.2 O que é isto, o minifúndio?

fosse entregue ao comprador, em cada hum destes cada hum destes casos pertenee o perdimento e perigoo da cousa assi pobicada ao vendedor. Ord. Affons., liv. 4, tit. 46, § 5. — Porém poemos defesa, quo daqui em diante nonhum nosso natural, nem outro algum estrangeiro, de qualquer estado e eondição que seja, nom eompro nenhuã das ditas faquas, que veerem do dito Regno de Imglaterra, ou d’outra alguá parto, pera as levar fora dos ditos nossos Regnos sem nossa lieença. Ibidem, tit. 50, § 1. — E porque fomos enformado, quo muitos Corregedores das Comareas, e Ouvidores dos Infantes, e dos prelados, e Meestres, o bem assi os Juizes temporaaes, e aquelles que poemos em alguãs Cidades o Villas sem limitaçon do tempo eerto, so fazem mereadores. Ibidem, tit. 61, § 2. — E visto per Nós o dito artigo com a resposta a elle dada, adendo e declarando em elle Dizomos, quo por a divida privada, que decenda de feito civil, assi como d’alguum contrauto ou easi contrauto sem outra alguma malicia, nom deve alguum homem seer preso, ainda que nom tenha per honde pagar, atee que seja eondapnado per sentença, que passo em cousa julgada. Ibidem, tit. 67, § 2. — Porque todo aquello, que se usa da eousa quo ho posta em guarda e condisilho, sem voontade de seu Senhor, ou nom lha entregando a todo o tempo, que pera ello ho requerido, sem justa e liidima excusaçom, tal como este eometo furto, e assi como ladrom deve ser preso, ataa quo a entregue da Cadea; nem deve scor solto, ainda quo pera allo dê fiadores abastantos; nem por dar lugar aos bens, pois quo ho easo de maleficio. Ibidem, § 5.

E havendo piedade
De mulheres mal casadas,
Pera as ver bem maridadas,
Ando pelos adros nua,
Sem companhia nenhuma.
Gil Vicente, Obras Várias.

Como chegam a hidade
moças de dez ou onze annos,
has mães fora da cidade
mancebos de autoridade,
de linhagem, *sem* enganos
buscam, e mãdam chamar,
para as filhas ensinar.

Gárcia de Rezende, Miscellanea.

[...] (VIEIRA, 1874, p. 459)

E assim segue a lista de exemplos que Frei Domingos Vieira retira tanto da prosa legal como de textos literários para exemplificar os usos da preposição *sem*.

A série metonímica que uma palavra como “sêmen” pode ter, de acordo com as possibilidades semânticas que o poema de LB põe em sugestão, poderiam incluir palavras como *sema*, *semaino*, *semeion*, *signum*, *signatura*, *insignis*, *sigillum* e *singulus*. Algo como uma “marca” que é única em sua singularidade necessariamente repetível pela escrita. Paradoxalmente se renovando na medida em que é exercida sempre da mesma maneira. *Singulus*, por exemplo, não é distante do seu sinônimo *solus*, *solitário*. Assim, a escrita geográfica, e o que dela se *grafa*, não deixa de permanecer uma ação solitária num local também ermo.

Fala-se de *limite* propriamente na sequência de poemas “Minifúndio”. Lê-se nos primeiros versos do poema que inicia o conjunto:

Sem limites intransponíveis.
 Nem infinitos
 de soberba
 no minifúndio.
 [...]
 (BELL, 1984, p. 56)

No “minifúndio” não há nem “limites intransponíveis” e nem “infinitos” (verso cavalgado ao próximo, que relaciona parcialmente “infinitos” como sendo “de soberba”).

Ele, assim como a “geografia” do poema “Da certidão de nascer”, é um tipo de *terra arável, fundo* ou *fundação (fundus)* pequena (*mini-*) que *funda*, faz *fusionar (mini-fúndio)* algo dentro de seus não “limites” e não “infinitos”. É, também, coisa que se escreve geograficamente.

A motivação para a escrita deste poema, que é, pode-se pensar, ao mesmo tempo o mais longo de *OCDA*, e composto pelos poemas mais curtos em número de linhas, com 19 seções, é a de que, com cada uma de suas partes, investiga-se a questão dos “limites” e dos “infinitos”. Por “motivação” não se trata de amparar a ação do poeta numa relação *intersubjetiva* e estética (minha ou dele) com os seus poemas, mas sim de reassumir o problema já levantado como *questão* no poema “Da certidão de nascer”. Assim, “justificativa” deve ser lida por “motivação aparente”, revestindo-se também da palavra “hipótese”, ou até mesmo “axioma”, que se mostra um pouco em todos os poemas que analisei ao longo deste texto. Mostra assim como se mostra enquanto “per-fazer” da questão. A saber, a problemática é a de um “nascimento” como *eclosão* nos tempos presente e passado. Por isso, e para isso, não comentarei sobre a última das palavras utilizadas para caracterizar o *minifúndio* (“infinitos”) para me deter na primeira (“limites”).

No poema “V”, os “limites” são apresentados a partir do crescimento de uma planta dentro de um vaso:

A planta dentro do vaso,
 dentro da sala,
 dentro da casa,
 cresce para onde?

Não cresce para dentro
 nem para fora do vaso:
 pensa num espaço
 onde a liberdade
 não se esqueça.

Nem estremeça
 sob o olhar de conquista
 e adubo artificial
 do proprietário da casa.

(BELL, 1984, p. 61)

A região aparentemente agrária, “geo-grafada”, que LB convoca no *minifúndio* parece estar muito distante desse poema. Menciona-se uma “casa” e se focaliza numa “planta dentro do vaso”. O *minifúndio* é como uma planta num vaso; a planta no vaso é como um minifúndio.

O *minifúndio* é o que cerca a casa, mas também é o vaso e a planta, espaços em que a “liberdade” se “esqueceu” (em oposição ao “espaço / onde a liberdade / não se esqueça”). Há uma vinculação subjacente de interioridade triplicada, como se se pudesse estar *dentro* três vezes: *dentro* da casa, *dentro* da sala e *dentro* do vaso.

O “con-finamento” da planta no vaso leva-nos a *pensar* (“pensa”) “num espaço” do que é “in-conquistável” (“sob o olhar de **conquista**”) quando o crescimento da planta é limitado por essa *interioridade* do “con-finamento” nos “limites”.

Os “limites” são, então, não a interioridade em si, mas o esquecimento da liberdade. Estando triplamente *interiorizado*, três vezes *dentro* do *minifúndio*, torna-se difícil manter uma experiência de “liberdade” que não seja a do *pensamento* que deve se deslocar para que algo se mantenha em movimento.⁹¹

A experiência *originária* de “liberdade” da “planta” no “vaso”, dentro ou fora, não tem nome, assim como muitas coisas dentro do “minifúndio” também não têm nome. O poema “VIII” de “Minifúndio” discrimina pelo menos três:

A taturana
tem seda no movimento

O coração
da taturana
teceu-se de seda
E nada

A morte
da taturana
e meu medo
não têm nome
(BELL, 1984, p. 64)

O ato da nomeação (“não têm nome”) não está longe do “movimento” (“A taturana / tem seda no **movimento**”). Mas o que é nomeado no poema? Resposta: “A taturana”, “O coração”, “A morte”.

As duas últimas coisas nomeadas pertencem, ou se conectam, quase que anaforicamente, à primeira, ao nome da primeira, assim como também lhe pertence o movimento. Isto é, o que lhe é próprio não é tanto o que ela, “a taturana”, *tem* (seda) mas o

⁹¹ Em *Iconographia* (1993), LB reescreveu poemas do livro *A tarefa* (1966). Num deles, os versos “Vaso / e vale habitarás.” (BELL, 1993, [n.p.] fazem ecoar, pelo gesto de retomada, por toda sua obra a problemática de uma interiorização (ensimesmamento) ao qual se procura notar, constituir, e trabalhar contra.

que ela *faz* (movimento). No entanto, lê-se que há um “nada” explícito, ou explicitado, no ato da nomeação, precisamente num certo nome: “coração”.

O “coração”, como escrevi anteriormente, é o lugar da revelação de uma *origem* que eclode e se desenrola temporal e historicamente a partir de seu *questionar* e, neste poema, há uma dimensão de vazio — “nada” — que permite que algo fique sem nome. E o “nada” aqui não é visto como perda, mas como excesso, na medida em que o “coração” não se deve preencher (como se o sujeito devesse se essencializar ao se circunscrever à própria subjetividade como resultado de sua escrita), e sim preencher-se de “nada” e se encaminhar à abertura, dentro dos seus limites, e ao movimento.

O excesso de “nada” faz atravessar — é a travessia proporcionada pelo movimento do que tem ao que não tem nome e vice-versa. Assim, o poema, no seu refazer-se enquanto enigma, testemunha coisas que não se nomeia. Sobrevirão, pergunta-se, coisas que não foram escritas sobre o “minifúndio”?

Não. Essa pergunta anularia o refazer-se do poema em enigma e o seu permanente decifrar(-se), pois nada se escreveu “sobre” o “minifúndio”. O que esta sequência desvela é, em verdade, o “minifúndio”. Refazendo-se a pergunta: há coisas *do* “minifúndio” que não foram escritas? A resposta que dou é: não. Tudo do “minifúndio”, o que LB escreveu quando escreveu o “minifúndio”, e quando entendido como superfície em que se escreve (*fundus*), está feito. Por isso a “geo-grafia” do poema é *per*-feita, pois o *fazer* do poema é um *per-fazer* das circunstâncias.

A relação de paridade entre o poeta, ou quem enuncia no poema, e a taturana é re-colocada no poema “II”, em que se repete a palavra “coração” e a ação de “rastejar”:

no fundo do Vale do Itajaí
ali rastejo, festejo,
o coração colono
na calma colina
(BELL, 1984, p. 58)

Localizar num determinado ponto “geo-gráfico” — “Vale do Itajaí” — o *minifúndio* (“fundo”) é fazer eclodir mais uma vez a *origem* como questão *originária*.

LB se abre, ou *d-obra-se*, à história e escreve-a na superfície (“fundo”) do tempo presente ([eu] “rastejo”, [eu] “festejo”). E por “história” não se entende a contingência do que foi e o que será, mas do que lhe é *excessivo*: a possibilidade de ser qualquer coisa que não o “colono”.

Portanto, “trans-bordar-se”, ou “i-limitar”, o que se *é* no encontro com tudo o que não se *é*; o que já foi com o que será. Ter de *confinar-se*, caber numa identidade (*limite*), que seja adjetivada: identidade *colona*. Sujeito *colono*; poeta *colono*. Por “colono” aqui entendo tanto

o agente da colonização como a designação de “agricultor”, na diferenciação que se faz entre o “colono” (agricultor) do cidadão (urbano).

Mesmo que não se pode deixar de *ser* qualquer uma dessas coisas, também não se pode imediatamente dar crédito a afirmações como: o agricultor *funda* o minifúndio assim como o minifúndio *funda* o agricultor. A interdependência dos dois, agricultor e minifúndio, não são salvaguarda de um limite “in-trans-ponível” em que um *fundaria* (originaria) o outro historicamente.

Em verdade, LB resiste à dupla afirmação ao não ter como parâmetro somente a terra no “fundo” (a terra do “minifúndio”), mas a linha do horizonte. Introduzindo-se um terceiro elemento desestabilizador em “VI”:

A linha do horizonte
atravessa meus olhos

Meus olhos
que a linha final da morte atravessará

A linha do horizonte
viverá de horizonte a horizonte

Sem meus olhos
E sem a minha vida
(BELL, 1984, p. 62)

Se o agricultor *funda* o minifúndio para ser fundado por ele, a “linha do horizonte” é o que cria — faz *nascer* —, o poeta.

A “linha do horizonte”, em seu movimento perene, faz vislumbrar a *eclosão* de um *nascimento* que se reconhece enquanto fato de linguagem. Assim, iguala-se à morte, também enquanto fato de linguagem, no “horizonte” de sua *eclosão originária*, por que são entendidos, tanto o *nascimento* de “Da certidão de nascer” como a “morte” do poema “VI” do “Minifúndio”, como *questão de travessia*: “**atravessa** meus olhos / [...] / que a linha final da morte **atravessará**”.

Até mesmo a ausência de pontuação no final das frases serve a ler o poema como uma tentativa de explicitar o movimento, a ideia de movimento (que nem mesmo se deveria chamar de “ideia”, uma vez que a sucessão dos versos dá a ver a problemática gráfica e sintaticamente), contida nos versos: “A linha do horizonte / viverá de horizonte a horizonte”. Não como ideia, mas *impressão* de movimento. Sendo medida de um *ser* que se procura *ilimite* da identidade que lhe foi aderida, o horizonte é a pedra de toque para um movimento além dos *limites* do conceito e da essencialização do *sujeito* circunscrito à ordenação de um *nascimento* que se antepõe à *origem* como *questão*.

A morte, enquanto mais um fato de linguagem, também morre no “minifúndio”, é o que se diz no último poema da sequência, “XIX”:

Onde a morte morre
Onde a morte se fere de si mesma
Onde o corpo se inscreve
nas linhas sinuosas da alegria

[...]

Meu coração
não passa de um minifúndio
E minha linguagem
chama-se viver
(BELL, 1984, p. 77)

O poema *in-screve* muitas coisas. Assim é a caracterização que permeia todo o poema “Minifúndio”: um acúmulo de *interiorizações* para “ex-crever” as “ex-teriorizações” — a planta no vaso, o corpo *inscrito*, o coração dentro do corpo, o fundo do Vale do Itajaí.

Concorre-se simultaneamente esta *inscrição* com o que antes se chamou de “linha do horizonte”, ou, no poema “XIX”, “linguagem”. Entende-se aqui “viver” como tendo relação direta com uma “linguagem” que se possui (“minha”).

O “coração”, desvelador da *origem* que *eclode* sempre que é tomada como a *questão*, assim como da *origem* como *eclosão* a partir da *questão*, é posto no poema em vinculação direta com o “minifúndio” — “Meu coração / não passa de um minifúndio”. Meu coração [...] um minifúndio; “meucoração” — “u(m)minifúndio”; meu coração: o minifúndio. Mas o que é isto, o *minifúndiocoração*?

Como se lê na última estrofe, nenhuma das palavras que se aproximam do “viver” (“coração”, “minifúndio”), distanciam-se do que as encobre e obscurece: a “linguagem”. Por “obscurecer” quero dizer que este poema, enquanto reunião de fatos de linguagem que escrevem o minifúndio “geo-graficamente”, não o esclarece, não o torna à luz, sem antes também projetar sombras por sobre essa superfície e objeto na qual se escreve. E, paradoxalmente, comentam-no como só o poema poderia fazer, pois o cria ao mesmo tempo em que o comenta.

O tempo presente em que se conjugam as ações (“a morte morre”, “a morte se fere”, “não passa”) não se sobrepõe ao que se desenrola no infinitivo, desenrola-se infinitamente de horizonte a horizonte, até mesmo além da “morte”. “Viver” é algo que ultrapassa a determinação temporal da “morte”. “Morte” é tomada por substantivo, substantivada em fato de linguagem; vida é “viver”, enquanto a própria “linguagem” que se tem (“minha”), é verbo, ação de uma ação, movimento incessante da própria “linguagem” dentro-e-fora dos limites que o “fundo” — *minifúndio* —, enquanto tentativa de cristalização conceitual ou

essencialização de um sujeito circunscrito nos *limites*, em que se estanca o pensamento, poderia estabelecer ou estabilizar histórica, ou mesmo intrapsicologicamente.

4.2 A EXPRESSÃO DA SUPERFÍCIE

Além dos “sinais” de “sujeito” que identifiquei em “Minifúndio”, outros dois poemas de *OCDA* lidam mais diretamente com a constituição psíquica do sujeito, mesmo que não seja realizável uma determinação da constituição do aparelho psíquico do poeta por meio da leitura de seus poemas. Portanto, o que não farei, nos poemas “Espelho I” e “Espelho II”, é procurar confirmar a factualidade de acontecimentos vividos por LB nos seus poemas.

Os dois poemas em questão serão analisados nesta seção para demonstrar como a imagem especular é entendida na qualidade de deformação do processo intelectual do que um “eu” que se olha (e é olhado pelo espelho) lançando-nos na pergunta: que coisa é isto, uma imagem, em *OCDA*? A pergunta pela ontologia da imagem não se afastará das outras duas que continuam a ser pensadas: o que o poema testemunha? Quem/o quê testemunha quem/o quê? Por fim, ainda mais uma pergunta: seria o lugar da “origem” uma/na imagem? Cito o primeiro poema:

Espelho I

O espelho: / na conquista da máscara definitiva / no prelúdio da morte capturada // O espelho, este / labirinto de Creta. Este / dédalo 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, 1984, p. 79)

É somente em “Espelho II” que se lerá a palavra “imagem”. Por enquanto, leia-se novamente as definições (ou associações metafóricas/metonímicas) do “espelho” em “Espelho I”: labirinto de Creta; dédalo de meandros; verdade nua e crua; vertigem; hieróglifo de luz.

Das quais vou focalizar uma: “verdade”. Desta palavra pode-se ouvir, pressupondo que a associação metafórica/metonímica nos dê a permissão: verdade; ver-(i)dade; ver a idade. Pela aproximação do “pássaro do tempo” com a “morte provável”, a imagem do espelho, e assim a imagem — que é a que é refletida e por onde se “vê a idade” — é contígua à passagem do tempo cronológico e, não somente isso, mas também com o momento em que a imagem se detém enquanto descoberta — “Ah! Então é isto!” — do que ela põe a ser visto: o tempo que passa.

“Verdade” e “ver-a-idade” são aproximadas foneticamente por mim como meio para que se compreenda que a natureza da imagem, que LB chama também de “máscara definitiva”, tem a ver com o momento fulgurante da apreensão do *verdadeiro* — *verdadeiro*

como o que se mostra e dá a conhecer, como o espelho que dá a ver a passagem dos anos. A palavra “máscara”, e o adjetivo nela afixado, “definitiva”, poderiam desaguar no entendimento da “imagem” como coisa determinante, irrevogável.

No entanto, lê-se ao fim do poema que “o pássaro do tempo” “Se reflete, / se debate, ferido, aferido.”, estas são ações que, mesmo que algo tenha sido capturado pela imagem (“aferido”), ainda assim é dotado de alguma mobilidade (“pousa”). O espelho, por isso, não pode ser lido como determinante na captura de uma imagem, pois o que nele se espelha, mesmo que se fazendo em imagem estanque, não cessa de se movimentar. Uma imagem contém, e é contida, por uma quantidade díspar de temporalidades (“labirinto”, “vertigem”) móveis. Por isso nela se vê tanto o espanto da vida, ou do vivo (“Ah!”), como a “deflagração”, o mostrar-se e o vir a ser, da “morte provável”.

Se é na imagem do espelho que o “pássaro do tempo” é “ferido” e “aferido”, a “imagem” é o que transporta — *fere* — temporalidades distintas para um mesmo tempo. Isto é, faz conviver antigo e presente, no mesmo momento em que falha na tentativa de capturar apenas uma dessas temporalidades.

O *ferimento*, *fere*-mento, que a imagem provoca na apreensão do processo intelectual do “eu” de frente ao espelho é não apenas a compreensão da temporalidade presente, mas a de tudo que é passado e de todo o seu vir a ser por meio da imagem que é sempre (mais) antiga, e também mais atual.

Assim, este poema “testemunha” a perpétua (in)atualidade do sujeito frente a si mesmo; sua não coincidência com uma identidade estanque.

4.2.1 Labirinto e raiz

A seguir, destaco dos versos “O espelho, este / labirinto de Creta. [...]” o sintagma “labirinto de Creta”. E, como não pretendo entrar aqui numa discussão sobre o mito de Teseu, Ariadne e o enfrentamento do Minotauro no labirinto construído por Dédalo, corto-o mais uma vez: “labirinto”.

Interessa-me aqui o vínculo entre o “labirinto” num poema sobre o espelho e a “raiz” do poema “Primeira raiz”. Cito novamente o trecho do último, que está também encabeçando este capítulo:

[...]
 E tudo que penso
 pouco mais dura que a escrita,
 a da raiz, a da marca do pé na terra,
 que mino, rumino,

[...]
(BELL, 1984, p. 27)

“Escrita”, “raiz”, “marca do pé na terra” são palavras e sintagmas equiparados em igualdade quando postos sob as ações de “minar” e “ruminar”, sendo que uma abarca e diferencia-se da outra pela sílaba *ru-*: *minar* — *ruminar*. O repetir e separar da reiteração assimétrica de *minar* e *ru-minar* serve a explicar o processo do pensamento (“E tudo que penso”), que se repete como coisas que podem durar muito, ou muito pouco: “a escrita”, “a raiz” e, mais importante para o que vou explicitar no liame raiz—labirinto: “marca do pé da terra”.

A “marca do pé na terra” não tem, explicitamente, uma determinada duração que se estende pela temporalidade; o “ru-minar” é o pensamento em seu movimento de reiteração. Por isso, a “marca” não pode ser entendida como *marcação* espacial, e sim temporalmente ambígua, mesmo que historicamente determinada.

Essa “marca” na “terra”, que pode durar ou não, leio como as duas máquinas textuais de diferenciação do que pode ser uma “identidade” e uma “identidade latino-americana”: “raiz” e/ou “labirinto”. O criador desta hipótese de identificação não-essencial com uma essência do que seria a “identidade” “latino-americana” é Silviano Santiago enquanto leitor de Octavio Paz (*El laberinto de la soledad*) e Sérgio Buarque de Hollanda (raízes, em *Raízes do Brasil*). Silviano Santiago escreveu que, ao que parece,

não está em *Raízes do Brasil* e *El laberinto de la soledad* a diferença em si como razão de ser da escrita, embora lá esteja. Lá está latente o *entre*, que se avança no papel como escrita pós-colonial. O *entre* como lugar da desconstrução da identidade do conceito e do conceito de identidade (SANTIAGO, 2006, n.p. Grifos do autor).

Seu ponto de partida para estas afirmações é a obra de Jacques Derrida, que começa mais ou menos entre o final de 1960 e o começo de 1970 e que, dentre muitas questões, demora-se no que seria o “próprio” do conceito e da identidade.

Assim Silviano Santiago viu/leu a oportunidade para tornar complexa a inquirição sobre o que seria uma identidade nacional, ou continental, que abarcaria a multiplicidade do que “nação” e “continente” têm enquanto designações englobantes de multiplicidades que se particularizam incessantemente. Quando em “Espelho I” LB escreve sobre o “labirinto de Creta” que se percorre e, em “Primeira raiz” sobre a “raiz” que pode se apagar, parece seguir a trilha de migalhas que Silviano Santiago só ensaiou mais de 20 anos depois de LB.

Não escrevo isto para que se pense que LB antecipa um problema, mas sim que os dois, Silviano e LB, lidam com o *originário* — de um problema que se apaga e retorna constantemente — como se fosse *fonte*, ou como *rio* que seca e torna a encher — da identidade localizada num *entre* do conceito que não coincide com uma identidade, e nem da identidade que concorda com um conceito.

Sendo assim, o poema “Espelho I” não pode ser lido apenas como dizendo respeito à identidade do poeta ou do sujeito LB (aquele que tinha um documento de identificação, com data de nascimento e morte, teleologicamente biológico...), mas também no tocante à identidade do que seria uma nação, e continente, que permanecem no *entre-ser* do seu entrelugar: nem europeus, nem norte-americanos, nem indígenas, nem imigrantes, nem... nem... num movimento, ou processo interno de diferenciação e assimilação, do que seria, exatamente, designado pelas palavras nação ou continente.⁹²

4.2.2 O segundo espelho

Tanto sobre o poema “Espelho I” como para “Espelho II”, o pouco de fortuna crítica que há se resume à dissertação de Rosana Piccininn. Ainda sobre “Espelho I”, Piccininn leu-o de maneira a confirmar sua hipótese de que

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. (PICCININN, 2009, p. 75. Grifos meus)

Sublinhei os paralelismos lexicais no trecho citado da dissertação de Piccininn para demonstrar que a hipótese e confirmação de leitura atuam, aparentemente, dentro da lógica de *espelhamento* — que se poderia chamar de: jogo, esquema, engenho, sutileza... —, mas de modo a identificar e afirmar apenas o aparelho psíquico do autor sendo *des-velado* pelo poema como um “sujeito poético” por meio da tomada de “consciência”.

No entanto, deve-se lembrar que para Jacques Lacan o espelho — o *estádio do espelho* — acontece muito mais no inconsciente do que na tomada de “consciência”. Nessa fase do desenvolvimento psíquico, o *estádio do espelho* cria para o sujeito as fantasias que são produzidas a partir tanto da imagem despedaçada do corpo até a sua totalidade, ou até uma certa totalidade do corpo, culminando na “identidade” (alienante) assumida pelo sujeito como um “eu” que se dá saindo economia interior (de uma experiência de interioridade, como numa fortaleza trancafiada) à exterior (no que diz respeito às circunstâncias, no que é *fora e outro*). A etapa do *estádio do espelho*, quando concluída, e por causa desse processo de “espelhamento” do outro, do corpo do outro, e do corpo do sujeito como um corpo (pelos

⁹² “Espelho I”, nessa leitura, também pode ser entendido, caso se queira voltar atenção ao seu autor, como o poema que denuncia a não coincidência de uma identidade germânica ou russa de LB, apesar de ser descendente de alemães e russos. O poeta também se inclui no *entre-ser* da identidade que oscila entre as máquinas textuais de diferenciação do “labirinto” (vertiginoso) e da “raiz” (que se apaga como as marcas dos pés na terra).

menos em partes) do outro, inaugura a dialética que ligará o “eu” às situações socialmente elaboradas. O momento de conclusão do *estádio do espelho* é o que faz com que o sujeito seja dependente do desejo do outro para constituir o saber humano, e que faz do “eu” temente a todo impulso instintual, mesmo que este corresponda a sua maturação natural (LACAN, Escritos, p. 100-102). É precisamente este ponto que Piccininn negligencia em sua análise: a dependência que o sujeito, quando formado, tem de um *outro* (exterior) que não é idêntico a si (interior).

Se “Espelho I” remete novamente ao *estádio do espelho*, ou pelo menos em alguma parte do que é a experiência do *estádio do espelho* pela criança, deve-se desconfiar de uma tomada de “consciência” do “sujeito” sobre o que é o “sujeito”, exatamente pela palavra que Piccininn utiliza: “significados”. O que o *estádio do espelho* põe a *des-coberto* no poema “Espelho I”, é colocar-nos frente à natureza da imagem, ao que a imagem é: a não coincidência consigo, com o tempo em que é feita e o tempo em que atua enquanto apresentação dos tempos que ela congrega.

Antes de *ter* “significados”, a imagem é significação de tempos reunidos. Por isso o “sujeito” que se vê refletido na imagem do espelho vai sempre estranhar a não coincidência com os tempos, continuando-se na nomenclatura de Lacan, *interior* e *exterior*, um que diz respeito às simultaneidades, e outro à cronologia.

Por fazer conviver os tempos das simultaneidades e da cronologia, em “Espelho II” se lerá também, além da imagem do rosto refletida no espelho, um espelho dentro do rosto:

Espelho II

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, 1984, p. 80)

A imagem que o espelho projeta do rosto é deformada pela sujeira (isto é, “estrume”) que o passar do tempo acumula. Este tempo que passa como uma linha sucessória, em que um segundo devora o outro, não deforma o outro tempo, o das simultaneidades, que está no rosto que está no espelho dentro do rosto. Este é também adversário (“inimigo apropriado”) de quem olha e é olhado, pois diz respeito à erupção de tempos (“eterno e breve”) não congruentes com o tempo cronológico (“tempo marcado”). Mesmo este rosto que está no “espelho dentro do rosto”, que não é o rosto propriamente (pois é “**como** o rosto”) aponta-nos para uma compreensão da passagem do tempo, pois, enfim, este rosto no “espelho dentro do rosto” é “estrume do tempo” (cronológico) e “ouro da morte” (da “morte” que está presente como um dos elementos linguísticos do tempo das simultaneidades “eterno e breve”, sendo

“breve” a palavra que apresenta o irromper de uma finalização que nunca é final, pois está sempre próxima do lugar *originário* do “eterno”).⁹³

Por essa razão, no “Poema do andarilho”, LB escreveu os versos: “Eu, quebrado espelho d’água de Narciso / e fogo de Orfeu entre a paixão / e o definitivo tempo” (BELL, 1984, p. 99), pois o que se entende por um “eu”, localiza-se no *lugar* (“entre”) de uma “quebra” (“quebrado”) da imagem (“espelho”) do que é um predicativo do *ser* do tempo (“definitivo”). Compreende-se o “eu” como um *lugar* de anulação da espacialidade e quebra da imagem definitiva do seu *ser* indivisível. Assim, o “eu” é coisa que se divide nos tempos de sua imagem.

4.3 SOTERRAMENTO E RETORNO

Neste novo tópico analisarei o poema “O ribeirão da infância”, demonstrando como uma memória de infância, ou até mesmo a invenção de uma memória de infância que não precede a feitura do poema, torna-se superfície para a “alegorização” que tenta apresentar a *infamiliaridade* como determinante na feitura dos poemas de LB. Cito o poema “O ribeirão da infância”:

O ribeirão da infância

⁹³ Lembro também do poema “Retrato” de Cecília Meireles, em que não se pode notar a concorrência dessas duas concepções de “tempo” como em LB, prevalecendo a temporalidade da sucessividade. Quem se olha no espelho vê apenas a passagem dos anos sendo apresentada na decadência do corpo:

Eu não tinha este rosto de hoje, / assim calmo, assim triste, assim magro, / nem estes olhos tão vazios, / nem o lábio amargo. // Eu não tinha estas mãos sem força, / tão paradas e frias e mortas; / eu não tinha este coração / que nem se mostra. // Eu não dei por esta mudança, / tão simples, tão certa, tão fácil: / — Em que espelho ficou perdida / a minha face? (MEIRELES, 2001, p. 232)

O poema que se encontra mais próxima da concepção de LB sobre a fratura da imagem em tempos diversos é o soneto “V” de Maria Lúcia Alvim:

V

O que antes fôra espelhos (arremêso / Num tempo sem memória) fêz-se agora / Alheia ressonância em que demora / A véspera do sonho — se me esqueço / Mas afeita a esta ausência permaneço; / Sou flanco e intermédio — e se me aflora / Qual roteiro em meu corpo — e se incorpora / Ao mais contido canto se anoiteço. / Estado de amor (cêrco) talvez hora / Nenhum cuidado geras desconheço / Tua órbita de espanto transitória. / Enquanto só em vestígios transpareço / Além novo sentido se elabora: / Assim gravitam coisas sem comêço.

(ALVIM, 1959, [n.p.])

Ainda mais radical do que a concepção que se depreende de “Espelho I” e “Espelho II”, o soneto “V” de Maria Lúcia Alvim recondiciona o espelho como sendo nem pertencente às categorias de tempo e nem de espaço. Não há começo para as coisas que se refletem, apenas o “novo” “sem memória”. O espelho é, assim, lugar de esquecimento de tudo que passou para ser como que a pura representação do instante do desconhecimento da coisa que se observa/é observada.

Não o reencontro. / Nem o reencontrarei / 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. // O ribeirão dorme / sob entulho, / num embrulho / de crueldade. / Dorme sob a assinatura / do decreto. / No esquecimento geral dorme / e dorme na minha inútil lembrança. // Nada o fará ressuscitar. / Riem de minhas perguntas, / caçoam do meu poema, / me apontam na rua, / me nomeiam entre os animais irracionais. // Não à minha frente / em seus disfarces de lobo e raposa. / Não em meus olhos / com seus olhos de enguia. // Mas em festas de família, sim. / E sobretudo aos sussurros, sim. / Ali dizem o que pensam / e se contorcem de rir até as lágrimas. (BELL, 1984, p. 32-33)

Há alguns aspectos linguísticos que devem ser ressaltados para a análise que quero desenvolver. Desde o título pode-se entender que este não é um “córrego” “qualquer”. Percebe-se isto pelo artigo definido “o” do título (“**O** ribeirão da infância”). Nota-se também que no terceiro verso o ribeirão é ligado sintaticamente à infância pelo pronome possessivo “minha”, diferindo-se da forma como aparece no título do poema. A passagem é, portanto, de “o ribeirão da infância” (em certo sentido genérico), para “o ribeirão da minha infância” (em sentido peculiar). Logo, aglutinam-se “ribeirão” com “infância” do sujeito locutor do poema. Há, do título ao terceiro verso, um andamento fônico bastante intrincado, composto principalmente pela aliteração dos “r” (do título ao verso 3) e “n” (versos 1 e 2) em posição inicial nas palavras; a repetição de “-ão” (título e versos 1 e 3) e “-eencontr-” (versos 1 e 2); e a homologia entre “ribeirão” (título) e “ribeirão” (verso 3) e “infância” (título) e “infância” (verso 3):

O ribeirão da infância	título
<u>r</u> <u>ão</u>	
<u>ribeirão</u> <u>infância</u>	
Não o reencontro.	verso 1
<u>n</u> <u>r</u> <u>eencontr</u>	
<u>ão</u>	
<u>N</u> em o reencontrarei	verso 2
<u>n</u> <u>r</u> <u>eencontr</u>	
o ribeirão da minha infância	verso 3
<u>r</u> <u>ão</u>	
<u>ribeirão</u> <u>infância</u>	

Assim, conectam-se fonética, sintática, semântica e conceitualmente:

- 1) o fonema “r” em posição inicial de “ribeirão” (título e verso 3). Associando-o ao “reencontro” duplamente negado tanto no tempo presente, no verso 1 (“Não o reencontro.”), quanto no futuro, no verso 2 (“Nem o reencontrarei”). Apresenta-se, ainda na mesma estrofe, na homologia entre “morte” e “morte” (versos 4 e 5), onde o grafema “r”, que antes ocorria em “ribeirão” e “reencontro”, aparece no meio da

palavra “morte” como um fonema distinto, fazendo-se acoplar diferentes fonemas num mesmo grafema para que as três palavras/conceitos — ribeirão, reencontro, morte — correspondam entre si;

- 2) as partículas “-ão” de “ribeirão” (título e verso 3), com o “não” (verso 1), relacionando-se à ideia da negação com “ribeirão”, cujo fonema “n” também reaparece na conjunção coordenativa “nem” (verso 2), para reforçar a negativa pela repetição do grafema;

as homologias entre “ribeirão” e “infância” do título e do verso 3, ecoando no poema o título e no título o poema.

4.3.1 O ribeirão como superfície alegórica

Rosana Piccininn, em sua dissertação dedicada a *OCDA*, apresenta uma chave de interpretação da poesia de LB através da associação do símbolo com as imagens que evocam o tempo passado que está sempre a retornar nos poemas: “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” (PICCININN, 2009, p. 89). É inegável que na poesia de LB haja a presença tanto de um “nível simbólico”, inconsciente ou retórico, tal como é sempre possível ser lido quando se examina os textos de crítica de poesia que buscam inventariar os artifícios retóricos que determinado poeta utiliza ou os fatos biográficos que transparecem no que se escreve em seus poemas; quanto de imagens da memória, mas apenas com essa articulação (palavra — imagem — símbolo) não se pode afirmar que muitos dos poemas de LB apresentem o vislumbre de um sujeito “biográfico”.

Quando se compreende esta categoria, a de sujeito biográfico, como tendo a ver com uma interioridade ou consciência subjetiva de certa entidade, deve-se desconfiar da articulação palavra-imagem-símbolo como emissária e positividade dessa interioridade, pois sempre restará algo, uma incerteza, uma interrogação, a ser transportada adiante pela articulação palavra-imagem-símbolo.

Portanto, permito-me inscrever (n)um outro nível de análise, diferenciando-me de Piccininn, já que para enunciar a ruína entulhada de seu riacho da infância, o poeta se volta não aos símbolos, mas à alegoria. A “alegorese” em que mantenho foco não é propriamente a alegoria do Classicismo (das formas simbólicas e das equivalências e afinidades), e sim, de certa forma, ou para dar forma à problemática com que o poeta se confrontou, a alegoria

lutuosa barroca. Em *Origem do drama trágico alemão*, o conceito de alegoria barroca (ou alegoria moderna) é criado por Walter Benjamin a partir da análise de trabalhos de dramaturgos⁹⁴ que cronologicamente antecedem o romantismo alemão.

Diferentemente da alegoria do Classicismo, a alegoria barroca não é um artifício retórico que expressaria uma ideia num discurso através da imagem (metáfora, símbolo e etc.), mas expressão de um movimento dialético. Distintamente da alegoria como tropo, como no Classicismo, a alegoria barroca é colocada, por W. Benjamin, no mesmo patamar da “expressão”, em que também estão a linguagem e a escrita (BENJAMIN, 2013, p. 173). Mais à frente no livro, Benjamin nos esclarece que no drama trágico (ou drama barroco, drama lutuoso, *Trauerspiel*), cada “personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa. [...] A alegoria do século XVII não é convenção da expressão, mas expressão da convenção. Expressão, por isso, da autoridade, secreta de acordo com a dignidade da sua origem e pública se tivermos em vista o âmbito da sua atuação e validade.” (BENJAMIN, 2013, p. 186). O movimento da alegoria barroca é dialético porque consuma-se “na alternância de extremos”, e é no “fundo desse abismo da alegoria” que “ruge violentamente o movimento dialético” (BENJAMIN, 2013, p. 170-176). Quando se pensa na alegoria barroca como movimento de linguagem em que opostos se tensionam como se puxassem uma corda em direções opostas diametralmente, pode-se ver que o “riacho da infância” de LB serve de moldura, superfície, para que se componham diversos vínculos de oposições dialéticas, tais como:

1) **o velho** (a partir da ideia de impossibilidade futura na enunciação dos versos 1 e 2 “Não reencontro. / Nem o reencontrarei”) versus **o novo** (da memória infantil no verso 3 “o ribeirão da minha infância”);

2) **o vivente** (no ribeirão que “dorme” no verso 13 “O ribeirão dorme”), versus **o morto** (“Sua morte foi decreto público”, no verso 4);

3) **a lembrança** (na tensão na construção de sentidos nos versos 1 ao 3, “Não o reencontro. / Nem o reencontrarei / o ribeirão da minha infância”) e nos versos 19 e 20 (“No esquecimento geral dorme / e dorme na minha inútil lembrança”) versus **o esquecimento** (a morte que foi de “Evitar qualquer vestígio.”, no verso 6, novamente os versos 19 e 20);

4) **o riso** versus **as lágrimas** (“e se contorcem de rir até as lágrimas”, verso 33).

⁹⁴ Como Martin Opitz (1597-1639), Andreas Gryphius (1616-1664), Daniel Casper von Lohenstein (1635-1683), Johann Christian Hallmann (c. 1640-1704), e, curiosamente, incluídos nesta tradição são também o vienense Josef Anton Stranitzky (c. 1676-1726) e os bávaros Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658), Sigmund von Birken (1626-1681) e Johann Klaj (1616-1656). Cujas poéticas são comparadas a de autores como William Shakespeare (c. 1564-1616) e Pedro Calderón de La Barca (1600-1681).

Essas oposições servem para demonstrar que há uma instabilidade na ordem linear do signo, entre o significante e o significado e entre dois signos que se digladiam na sua conformação intralinguística, tal como na união de opostos entre o riacho irrecuperável da infância que retorna, justa e estranhamente, nas lágrimas de riso contorcido.

Já que a tendência das relações entre signos nesse poema é a do confronto que resulta numa instabilidade linguística e referencial, fazendo com que os signos apontam apenas para outros signos, como se se conformassem numa outra interioridade que não a psicológica, vê-se o porquê de ser impossível recuperar tanto a suposta interioridade biográfica de LB quanto o que, para ele, foi o “ribeirão da infância” a partir desse poema.

Sabe-se que é do funcionamento da alegoria barroca arrastar consigo uma multiplicidade de conceitos, do mesmo modo que a figura real que reboca, atrás de si, a sua própria corte. Essa, a alegoria barroca, é um conjunto de emblemas, de materialidades ligadas a conceitos, tais como: a materialidade fônica dos grafemas “r” (de riacho, reencontro, morte) e “n” (não, nem), “riacho”, “decreto”, “bandeira”, “cartão-postal”, “passaporte”, “poema”, “rua”, “animais irracionais”, “disfarces de lobo e raposa”, “olhos de enguia”, “festas de família”, “lágrimas”; esta, “a corte real” de conceitos, é um séquito de súditos subservientes ao Rei. Talvez, quando considerada a centralização de todos os poderes políticos que regem um determinado fato de linguagem, ou em poderes políticos que por eles são governados (que encontra ou não participação fora de sua vida extralinguística, e aqui se pensa desde os *speech acts* até os códigos de Leis que regem os territórios geopolíticos do mundo) deva-se perguntar não “quem é um autor?” ou “o que é isto, um autor?”, mas, antes mesmo de qualquer pergunta sobre uma autoridade, um *auctoritas* cuja dimensão ética diga respeito ao indivíduo, perguntar-se: “quem é o Rei?”, qual a Lei que rege soberanamente até mesmo o que vem antes da Lei?

A ordem da enumeração de materialidades/súditos pode parecer arbitrária, mas é regida pelas leis da “dispersão” (afastar) e da “concentração” (reunir). O que as dispersa é a indiferença da figura real, (BENJAMIN, 2013, p. 200-201) que, no poema de LB, manifesta-se através do riso contorcido dos sujeitos ocultos por trás da alegoria e do desprezo. Decorre-se, portanto, da indiferença da figura real, o fim do poema. Ela, sujeito oculto, ordena que acabe. Ao redor do signo da “infância” se perfilam, como no palácio do soberano, todos os outros.

O poeta-enunciador coloca-se numa região ambivalente, próprio da concepção da alegoria barroca.⁹⁵ LB não se parece com os poetas do século XVI: altos funcionários habituados à corte e ao ambiente palaciano, no entanto — e aqui há ainda muito para ser escrito sobre a presença do luteranismo na poesia de LB diante do abismo escavado e posto em aberto pela alegoria lutuosa barroca —, coloca-se tanto como o alegorista, muito próximo do sádico; e como objeto da ação do sádico, sujeito masoquista. Para isso, o poeta-alegorista adere a lembrança da infância do poeta-alegorizado (imaterial, fragmentada pela memória) à materialidade do riacho soterrado, que é, por sua vez, imediatamente associada à assinatura do decreto de soterramento (soterramento é uma palavra que LB não escreve, mas uso por carregar dois grafemas “r” um ao lado do outro, o de riacho, de reencontro, de morte...), culminando na risada caricata dos que caçoam do poema e do poeta.

A emergência da figura do sádico parece importante para se pensar na Alemanha que historicamente teve, ao invés de uma Renascença, uma Reforma. Walter Benjamin compara o sádico ao alegorista, dizendo que é próprio àquele reduzir o valor, rebaixar o seu objeto, para depois libertá-lo. Naquele tempo tão “inebriado de crueldades, inventadas ou vividas”, o alegorista replica o gesto do sádico em suas peças (BENJAMIN, 2013, p. 176-177). LB coleciona os emblemas como um conjunto de materialidades que, em conjunto, formam o grande emblema alegórico da infância enterrada.

É dessa forma que LB mostra-nos uma face barroca, a *facies hippocratica* da própria história, que aparece numa paisagem petrificada da enunciação feita sempre no presente (“O ribeirão **dorme** / sob entulho, / num embrulho / de crueldade. / **Dorme** sob a assinatura / do decreto. / No esquecimento geral **dorme** / e **dorme** na minha inútil lembrança”, versos 13 a 20), face da caveira aliada ao símbolo do *memento mori* (“lembra-te de morrer”) e que emerge, nos séculos XVI e XVII, nas *Vanitas*.

Tomo emprestada a relação metafórica da “face barroca” com a escritura de Severo Sarduy de Roland Barthes. Resenhando *Écrit en dansant*, ele insiste na *soberania* (que aparece assim, em itálico) da linguagem que, deslocando-se livremente, seduz pelo que Platão recusava em Górgias. Os significantes *soberanos*, que estão sempre a se multiplicar, comportam-se no poema de LB com a falta de “resquício de culpa, essa sombra de significado que transforma a escritura em lição e assim se apropria dela, sob o nome de “bela obra”, como

⁹⁵ Jane Newman esclarece-nos sobre a relação que Benjamin fez entre as peças e os emblemas: “A performance de novas práticas modernas de fabricação e leitura de emblemas nas peças pode ter ajudado Benjamin a ver a alegoria como modo de entendimento da fatal encruzilhada na qual a Alemanha luterana ficou, mas também como um comentário sobre o fato de que o caminho para o renascimento espiritual pode ser feito de tropeços e precariedades, com muitos becos sem saída.” NEWMAN, Jane O. *Benjamin's library*, 2013, p. 170. Tradução minha.

uma mercadoria útil à economia do “humano”.” Mantendo-se de maneira ambivalente como mercadoria em circulação, ao mesmo tempo em que se recusa a participar desta mesma mercantilização. A economia do “humano” da qual este poema participa é o da pluralização incessante da falta (portanto procura) de significado, beirando, por conseguinte: a plena arbitrariedade; o pacto bancário; a assinatura do contrato; a hipótese do pacto do *ad libitum* do poeta e do leitor. Isto é, devolve liberdade à língua (BARTHES, 2012, p. 295-297).

Por isso, e desta maneira, que a infância (distante) é relembrada: para ser vinculada à morte (próxima). Isto ocorre pela contemplação da secularização da história, i.e. contemplação alegórica, que é a da *via crucis* do mundo: um caminho pelas estações cada vez mais decadentes, onde vai se aproximando aceleradamente do perecimento. A natureza permite este tipo de contemplação pois, desde sempre, está sujeita à morte, e por isso é desde sempre alegórica. A expressão dialética da alegoria, através da observação da via da decadência do mundo e do colecionismo de emblemas/materialidades, dá a ver não só a “natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo.” (BENJAMIN, 2013, p. 176-177). Antes de ser testemunho propriamente do que é “biográfico” de LB, este poema, e talvez até mesmo todo o livro, é testemunha da historicidade de quem LB foi enquanto assinatura nos seus livros.

Este não é, portanto, como afirma Cláudio Willer, o Rio Itajaí-Açu das enchentes, da lavagem da roupa, do coração pluvial que anima o Vale do Itajaí. É, antes de todos esses, ruína, pois a “fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente sob a forma da ruína.” (BENJAMIN, 2013, p. 176-177). Benjamin instaura um duplo olhar para o efeito do acúmulo de fragmentos feito pelos alegoristas barrocos: “[...] na construção alegórica as coisas olham para nós sob a forma de fragmentos.” (Ibid, p. 198); passado que emerge no presente. Só que este existe tanto quanto aquele, um na matéria, nas inundações anuais, outro na memória, recalçado.

4.3.2 *Infamiliaridade: o que retorna*

Chamam a atenção os versos que começam por advérbios de negação, como “não” e “nunca”, que recorrem ao longo do poema:

Não o reencontro.	1
Não teve prestígio.	7
Não teve bandeira.	8
Nunca o fotografei.	9
Nunca foi cartão-postal.	11
Não à minha frente	26

Pergunto: por que há um número tão grande de versos que começam por negações?

Procuo responder por uma das vias possíveis, encaminhando-me para a resolução apresentada pelas afirmações nos versos 30 e 31: “Mas em festas de família, **sim.** / E sobretudo aos sussurros, **sim.**”). Desde o texto de Freud é possível investigar na negação o início do reconhecimento do recalcado, pois nela o paciente afirma o que (mais) repulsa. De modo ambivalente, a fala do analisando contém em si tanto o afirmar quanto o negar, como quando alguém diz ao analista: “O senhor pergunta quem pode ser essa pessoa no sonho. Minha mãe *não* é.”⁹⁶ Contudo, encarar o poema como enunciação do sujeito LB seria desconsiderar o sujeito que enuncia de forma sintaticamente elíptica desde o primeiro verso: (~~Eu~~ que leio sou ~~Rafael Tomelin~~, sou quem lê este texto...)

Ao optar pela enunciação na primeira pessoa, que fala a um sujeito alocutivo que não responde, pode-se cogitar a possibilidade do duplo estado do leitor ou ouvinte, sendo, que são, portanto, ao mesmo tempo quem enuncia como quem recebe o que se enuncia. (A menos que um poema não seja também a fala de um analisando reportando-se ao analista).

As negações do poema permitem ao enunciador, seja ele LB ou qualquer outro, que o pensamento, como diz Freud, se liberte “das limitações do recalçamento” e se enriqueça de conteúdos (FREUD, 2019, p. 143). Ou seja, quando o leitor/declamador se coloca como sujeito da enunciação, participa, através de um gesto composicional do poeta, como o próprio sujeito que reconhece, através da negação, o recalcado. Sendo assim, eu (o leitor ou declamador, quem for) é-e-não-é o poeta que escreveu sobre o “riacho da infância” “arruinado” e cujo poema é escarneado através dos sussurros e risadas nas festas de família. Aparentemente esse efeito de manifestação do recalcado finda nos versos 30 e 31 quando, ao invés de começarem por advérbios de negação, terminam em advérbios de afirmação: “Mas em festas de família, **sim.** / E sobretudo aos sussurros, **sim.**”

O recalcado, que neste caso é o “ribeirão da minha infância” (que dorme sob entulho), aparece plenamente no discurso do enunciador. Todavia, penso que o retorno do recalcado se dá até o último verso do poema, nas lágrimas. Rosana Piccininn escreveu que este poema se reveste de “inquietações, enquanto retorno às **origens** e à paisagem natal” (PICCININN, 2009, p. 50. Grifo meu), ecoando, através do uso da palavra “inquietações”, uma das traduções possíveis para o conceito psicanalítico/termo operativo de *Das Unheimliche* de Freud.

⁹⁶ Reproduzi um dos exemplos de Freud. O outro é: “Agora o senhor vai pensar que eu quero dizer algo ofensivo, mas, realmente, não tenho essa intenção.” FREUD, Sigmund. “A negação” in: *O Infamiliar*, 2019, p. 141. Grifo do autor.

À vista disso, percebe-se que as negações profusas, ocorrendo no início de 6 dos 33 versos (18,18%), que culminam em apenas dois versos, aproximam-nos da atmosfera de *infamiliaridade* do retorno do “riacho soterrado da infância” através lágrimas dos (in-)familiares debochados. As inquietações do retorno à paisagem natal, como notado por Piccininn, mas principalmente o retorno do riacho pelas lágrimas, são *o infamiliar* [*Unheimliche*], o aterrorizante “que remete ao velho conhecido, há muito íntimo” (FREUD, 2019, p. 33).

A partir de uma escavação filológica da palavra “heimlich” (o que pertence à casa, familiar, aconchegante...) e da acepção cunhada por Schelling,⁹⁷ é sugerida a hipótese de que o prefixo de negação seja, justamente, a marca do recalçamento. Freud constrói outra possibilidade para o significado do prefixo “Un-” em alemão (que pode denotar ausência ou contrariedade). O que uma vez foi doméstico, torna-se *infamiliar*, aterrorador (FREUD, 2019, p. 95).

As afirmações (versos 30 e 31) são como que a aceitação do retorno do inquietante. Se considerarmos que o poema pode ser enunciado por qualquer pessoa e dirigido a qualquer outra pessoa (até a si mesmo), é possível que o estranhamento da paisagem natal seja próprio da situação de estar no mundo e no/do poema.

É famosa a nota de Freud sobre a situação de *infamiliaridade* com a própria imagem no espelho:

[...] eu estava sentado sozinho na cabine do vagão-dormitório, quando, sob o efeito de um brusco sobressalto um pouco mais violento que os outros, a porta que levava ao toalete contíguo se abriu e um senhor mais velho, de pijama, com o boné de viagem na cabeça, adentrou minha cabine. Suspeitando de que ele, ao sair do sanitário que se encontrava entre as duas cabines, havia se enganado de direção e, erroneamente, chegado até a minha, dei um pulo, para lhe esclarecer o acontecido, mas logo reconheci, perplexo, que o invasor era a minha própria imagem refletida no espelho da porta intermediária. Sei ainda que essa aparição me deixou, no fundo, descontente.” (FREUD, 2019, p. 103-105)

A diferenciação que Freud tanto quis fazer entre o *infamiliar* cotidiano e o literário é confundido por LB quando abre-se a possibilidade do leitor/declamador ser o sujeito da enunciação do poema.

De modo algum a conclusão de que este poema serviu para que LB aproximasse o leitor do reconhecimento de um objeto recalçado serve apenas para “O ribeirão da infância”. Lendo-se retroativamente a partir dessa conclusão, e tornando-a hipótese de leitura, quase que todos os poemas de LB podem ser lidos de modo a se colocar enquanto locutor em primeira pessoa. O que resultará dessa hipótese é que, quando colocada em prática, quem/o que ler os

⁹⁷ “[...] chama-se Unheimliche a tudo o que deveria permanecer em segredo, escondido, mas que veio à tona” (FREUD, 2019, p. 43)

poemas de LB será e não será a assinatura de “Lindolf Bell” — e por isso deve-se suspeitar de uma adesão da biografia à uma assinatura —, será e não será quem o escreveu e falou, cantou, dançou ou “performou”.

4.3.3 A nomeação

Outros três versos do poema que delineiam um problema importante em toda a obra de LB são: “me apontam na rua, / me nomeiam entre os animais irracionais.” (BELL, 1984, p. 32).

Considero cada palavra em cada verso como digna de atenção: falam de alguém, “me”, que é apontado não no espaço privado da casa, mas na “rua”, numa situação vexatória em que um se reconhece como alguém “apontado” e em seguida nomeado (“me nomeiam”) como se estivesse fazendo uma travessia, um vir a ser (“entre”) os “animais irracionais”.

Essa espécie de “travessia”, do que presumo ser o “humano” para o outro, o fora do humano — e assim fora das línguas humanas e do que elas determinam —, o grupo dos “animais irracionais”, acontece porque esse de quem se fala é destacado (apontado), apartado, de um coletivo a que parece não mais pertencer e colocado dentro de outro por meio de um nome.

O problema, um problema das línguas humanas, que esses dois versos fazem irromper é o da nomeação. Eu gostaria de lê-los com o auxílio de um dos poemas de uma sequência batida à máquina e manuscrita em papéis do tamanho de cartões de visita que se encontra no arquivo do autor, especificamente o que começa pelo verso “porque o nome”:

porque o nome
feito corpo e alegria
fertiliza o xxx pvo
de novo e de novo.

O corpo
adere ao nome:
como adere
ao homem.

E se há
um rio no homem:
este rio
chama-se nome.⁹⁸

Este poema é especialmente relevante para a leitura de “O ribeirão da infância” pois apresenta uma contraface do processo da nomeação.

⁹⁸ Poema consta no arquivo CdM. Rasuras no segundo verso tornaram as últimas duas palavras ilegíveis.

Ou antes, mesmo de ser lido como uma visão positiva do procedimento da nomeação, apresenta-nos novamente a estreiteza que tem a *lei* (deve-se lembrar a palavra grega *nomos*) — que em “O ribeirão da infância” é o “decreto público”, “[...] a assinatura / do decreto.” — com os nomes (deve-se lembrar a palavra grega *onoma*),⁹⁹ pois neste poema o nome além de ser reiterável (“de novo e de novo.”) é também “aderido” a quem se nomeia (“O corpo / adere ao nome: / como adere / ao homem.”); *nomos*—*onoma*, a proximidade que tem a *lei* do *nome* e o *nome* da *lei*.

LB parece ter tido uma visão um tanto positiva do procedimento da nomeação, afirmando que o “nome”, quando aderido ao “corpo”, fertiliza algo como um “rio”. É a relação entre nome, corpo, homem e rio que são de interesse. A estrutura do poema, principalmente na repetição da quantidade de versos em cada estrofe e nas rimas como “nome” e “homem” (versos 6 e 8) ou “homem” e “nome” (versos 10 e 12), reiteram a estrutura circular/repetitiva do procedimento que é próprio da nomeação. Vê-se isto ao perceber os processos silogísticos na base das duas últimas estrofes e na última palavra do primeiro e último verso do poema, “nome”.

A relação entre “nome”, “corpo”, “homem”, “rio” é circular, reincidente, como o *nome* e a *lei* que regem a nomeação devem ser sempre reiteradas, e como a *lei* que rege todas as coisas também é reiterada pelos *nomes* que confere ou recebe. O “ribeirão” que dorme soterrado pela assinatura do decreto público é aqui outro, é um “rio” que metonimicamente flui no “homem” como o “nome” que o integra na relação nome-corpo-homem-rio.

Mesmo que soterrado pelo decreto, o “rio” continua a fluir naquilo que o separa de todos os outros: o seu nome de “O ribeirão da infância”. Aqui, “poema” deve ser integrado na relação nome-corpo-homem-rio, substituindo-se, sem rasurar, “nome” por “poema”.

Ou, até mesmo sem substituir nenhum dos elementos, apenas entendendo “poema” como o que engloba todos os outros, colocando-os na corrente inconstante das línguas humanas.

Isto implica em dizer que o “poema” teria a mesma força de lei que tem o nome, o que claramente não se encontra quando verificado empiricamente na vida biossocial. Sendo assim, “poema” é o “nome” para o que não tem nome, para o que a força de lei dos nomes decide desgarrar.

⁹⁹ A contiguidade dos nomes (*onoma*) e a lei (*nomos*) é feita por Platão no *Crátilo* (1988, p. 110 [388e-389a]).

Por isso o que LB apresenta com esse “nome”, que é “rio”, também diz respeito ao título de *OCDA*: o livro é também um “código” que alveja o que os nomes *fazem* — separar, cortar, apartar.

“O ribeirão da infância” é e não é o nome de uma coisa empiricamente verificável, mas a nomeação, ou a atenção máxima ao ato da nomeação, de algo que não teria nome caso o poema não o elevasse à categoria de coisa com o nome que tem, a coisa que retorna porque tem nome; o que se “separa” no ato da nomeação não é “coisa” do seu “não nome”, do estágio em que não tinha um nome próprio, mas o único do coletivo, e a possibilidade de se apartar de um coletivo sempre que recebe um nome que rege o “único” — o “~~in~~divíduo” ou “sujeito” — com a força de lei que passa a valer a partir de uma determinada assinatura que a confirma retroativamente. Passa a valer a partir de um *nome* que a *nomeia* no seu estado anterior ao *nome*.

Assim, o “nome” afirma e repete a força de lei que passa a regê-lo quando nomeia, e assim habita-se no espaço da lei a partir do momento em que a “coisa” o recebe e o (re)afirma. O nome de “O ribeirão da infância”, o nome de um poema de *OCDA*, dá nome ao que provavelmente nunca teria nome, e aqui não penso exatamente num riacho que passava ou não ao lado da casa de LB quando ele era criança, mas sim a um processo intrincado de alegorização da infância como o que é obliterado pela força de lei dos nomes quando aplicada, quando se dá um nome a algo ou alguém.

4.4 ANDARILHO RUMO AO *SER*

Neste novo tópico analisarei o “Poema do andarilho” — que, aliás, talvez seja o poema mais conhecido de LB por causa dos versos “Menor que meu sonho / não posso ser” — tentando entender como a ação de “caminhar” ou “andarilhar” engendra uma espécie de metafísica.

E por *metafísica* aqui não se deve entender o *caminhar* da palavra para o conceito e do conceito para a inserção num sistema conceitual, mas sim de uma experiência que se encontra sempre por se fazer conforme o movimento de linguagem que a suscita avança em várias direções e temporalidades.

Dividido em 6 cantos, o “Poema do andarilho” é um conjunto de poemas que, com exceção do canto “II”, sempre terminam com o estribilho “Pois menor que meu sonho / não posso ser” (nas páginas 98, 101, 102, 103 e 104 de *OCDA*) — e é esta repetição que parece ser a junta que liga todos os cantos sob o título de “Poema do andarilho”. Rosana Piccininn o

leu como “um poema emblemático da relação da memória ao que parece perdido, por meio da memória e do sonho” (PICCININN, 2009, p. 61), como se o “Poema do andarilho” fosse um poema que se referisse apenas ao tempo passado e suas relações com o presente num processo de escrita memorialístico ou autobiográfico.

Minha leitura se difere na medida em que, mesmo que seja possível encontrar diversos trechos que servem à leitura de Piccininn, como:

[...] // Crescem em mim as palavras sensações mais estranhas / e andarilham. / Arrulho de palavra pousada ave / sobre um minuto de trégua e milagre do tempo / quando o sol se põe atrás do horizonte inquieto / do dicionário / e da dúvida: / armadilha. // na saliva na garganta / na palavra escrita primavera / **na capa de um caderno antigo / do Grupo Escolar Polidoro Santiago de Timbó** // andarilho de linhas esquecidas tortas velhas trihas / datas de nascimento burlescos aniversários / andarilho andorinha [...] (BELL, 1984, p. 97-98. Grifo meu)

demonstro como este poema não pode ser contido pelo que “passado” ou “presente” designam enquanto categorias de divisão e compreensão temporais. Ele se refere a toda e qualquer temporalidade por vir: o passado, o presente, o futuro, o passado como futuro, o futuro como passado, o presente como tensão dialética entre todas essas temporalidades; tal qual um caminhante que não se detém num tempo ou num espaço, e sim no seu próprio caminhar rumo ao *Ser*, fora do tempo e em todas as temporalidades, historicizando-se precisamente a meio do(s) caminho(s) que são *convocadas* à dialética dos tempos no/do caminhar.

4.4.1 A ilha do *ser*, da ilha do *ser*, da ilha ao *Ser*

A palavra “andarilho”, de quem se indica sintaticamente o possessor do “poema” em sentido genitivo — “Poema do andarilho” —, se cortada, lê-se que é composta pelo radical *andar-* e pelo sufixo *-ilho*. Como desconfo à interpretação que positiva a todo custo uma correlação identitária entre (quem enuncia) o poema e o poeta, que é aqui tomado como sujeito de carne, osso e documentação do nascimento à morte, tal como a leitura feita por Rosana Piccininn, começo por dar atenção ao trecho em que, ainda mais do que os “trezentos e cinquenta” que foram Mário de Andrade, LB entendeu que a identidade é:

[...] // Mil identidades secretas. / Mil sobras, sombras, mil dias. / Todas palavras e tudo. / Barco de ambigüidade, / sôfregas palavras. / De todas contradições, desencontros, / Dos contrários de mim, / Andarilho. / Da flecha de várias pontas, direções. / Dos outros seres / Que também andarilha. // [...] // Andarilho / de ervas sutis / crescidas de noites luzes / becos latinos frêmitos andes ilhas. / Andarilho / de santos falidos, feridos / de vaidade. / Dos frutos da segurança vã, / Vã beleza de repente solidão. // Feitiços, laços, encantamentos, / Prodígios, tordasilhas, ressentimentos. / Andarilho de perder pele, asa e uso, / mariposa da lua difusa do amanhecer. / Andarilho / de paisagens precárias do sentimento / guardado a sete chaves, / não fotografável, / nem desvendável em câmaras escuras, secretas torturas, / ou à luz de teus olhos surpresos, presos / nos meus olhos, ilhas. [...] (BELL, 1984, p. 96-97)

A ação que parece condensar todo um projeto poético é a do caminhar, andar, *andarilhar* (“Andarilho. / Da flecha de várias pontas, direções.”). Esta ação não encontra positividade para si ao (se) auto afirmar na asserção do que é o *ser* do humano, nem mesmo no que se diz, propriamente, *ser* o humano: o *andarilho* é (vezes) como as “ervas sutis”, “mariposa” etc; isto (que vem) a identificar-se com o heterogêneo (quando se pensa em *valor* ou *atributo*) que pode *ser* a identidade de quem se encontra nos “becos latinos”. E por isso não se pode não cogitar que o projeto de vida de LB, quando pensava na escrita e performance dos poemas, não tenha sido também um projeto poético, pelo menos em parte ou englobada na decisão de fazer da vida um *fazer* (poético). Assim, estar nos “becos latinos”, nisto que é ou pode ser Timbó, Santa Catarina, Brasil, América Latina (...), é *ser* andarilho por imposição de uma identidade metaforicamente equiparada com a última palavra do trecho que citei: “ilhas”.

LB entendeu que a historicização do *Ser* que se encontra na e é proveniente da América Latina, e aqui “historicização do *Ser*” é entendida enquanto problemática identitária que implica na decisão de um sentido, de um *caminho*, diz respeito, antes de qualquer consideração de ordem social ou econômica, à *questão* do *ser*. Isto é, que a *questão* do *ser* está definitivamente contida quando se refere à *origem* como um “lugar”, como um espaço ou paisagem que se decide percorrer.

Antes de *OCDA*, em *As vivências elementares* (1980), o *ser* aparece metaforizado, ou metonimicamente, como uma “ilha” no poema “Do ser”. Cito-o:

I

A batalha do ser:
a ilha.

A malha do ser:
a ilha.

A distância do ser:
a ilha.

A esperança do ser:
a ilha.

A ilha do ser:
o ser.

(BELL, 1980, p. 71)

O trecho citado anteriormente do “Poema do andarilho” foi também retirado do livro para evidenciar os últimos versos: “Andarilho / de paisagens precárias do sentimento / guardado a sete chaves, / não fotografável, / nem desvendável em câmaras escuras, secretas torturas, / ou à luz de teus olhos surpresos, presos / nos meus olhos, **ilhas**. [...] (BELL, 1984, p. 97. Grifo meu).

Mais especificamente, a palavra “ilhas”, eleita por LB para metaforizar (ou como metonímia) o/do *ser*, sendo assim um operador ontológico identificado pela metáfora ou metonímia em que “ilha” iguala-se a “ser”: “ilha do ser”. Por que, pergunta-se, identificar o “ser” com “ilha”? E onde fica o *Ser* desse “ser” da “ilha do ser”?

Em *As vivências elementares*, no poema supracitado, “a ilha” é um sintagma/verso repetido quatro vezes como verso final de uma estrofe e uma vez como sintagma inicial no primeiro verso da última estrofe, sendo esta a que, na primeira leitura, pode soar quase como uma tautologia: “A ilha do ser: / o ser.”. No entanto, isso que se poderia ler como discurso tautológico, também pode ser lido como uma tentativa de aproximação da linguagem humana com algo que reside fora dela, como a imensidão que ronda essa “ilha” do “ser”. Deve-se dizer e compreender: o “ser” da “ilha do ser” é próximo do *Ser*, da imensidão que ronda a “ilha” que (arbitrariamente) o delimita num espaço de confinamento.

O subtítulo do poema, “I”, poderia indicar que haveria um segundo poema, ou até mais, mas também aponta-nos a aparente indivisibilidade que o numeral “I” poderia representar. Já se sabe que para LB não há identidade que não se divida infinitamente em direções e paisagens variadas, mas o *ser*, a *questão* do *Ser*, permanece em seu aspecto totalizante de fundamento para seu *fazer* (poético). Assim, *ser* é o que a “ilha” compreende, uma delimitação espacial apartada de outras massas de maiores proporções físicas, exatamente à medida em que se separa, *corta*, do que ela é. Cortar-se de *si*, separar-se de si e multiplicar-se no que nunca vai se encontrar como um centro totalizador, é o que LB compreendeu como *questão* ontológica fundamental no seu *fazer* (poético). Separar-se da “ilha do ser” encaminha ao *Ser*, *origem* (lugar) de um *caminhar* ininterrupto no seu vir a ser.

A “ilha do ser” permanece, pois é o próprio *Ser*, aberto à imensidão do suceder quando volta-se ao que lhe dá uma medida (arbitrária), o que, neste caso, é a própria “ilha”. Por isso que nas últimas partes do “Poema do andarilho” vai-se ler que essa *questão* aparece reencaminhada com escolhas lexicais como “acesso”, “extravio” e “cessarei” (sendo esta onde se ouve o “cessar” como “seccionar”, “cortar”).

[...]

Estou do lado de lá da ilha
Aqui disponho de mim
e conheço meu próprio acesso
Aqui conheço a face inversa da luz
onde me extravio
e não cessarei jamais

[...]

(BELL, 1984, p. 104)

O “Poema do andarilho” avança na compreensão da *questão* do *Ser* de LB pois quem o enuncia se compreende “do lado de lá da ilha”. “Ilha”, enquanto operador que delimita uma ontologia do *Ser* como aquele que caminha em direção ao que ele acaba conhecendo (“Aqui disponho de mim”) — um “eu” que não tenta possuir (capturar) o que se é (“mim”), mas que *dispõe* do que se é como se utiliza-se de uma ferramenta ou colocasse *algo* (isto que se é) em uma ordem que não preexiste ao que se quer ordenar. O que se *conhece* neste *lugar* impermanente (“**Aqui conheço** a face inversa da luz”) é um tipo de ingresso, de introdução (“e conheço meu próprio **acesso**”) que, se é mesmo *conhecimento*, orienta-se para um “extravio” (“onde me **extravio**”) do que pode se entender como próprio — “me extravio” — como algo que é adicionado ao *ser* — *extra-* —, ou que *vai* ao fora, além, e que caminha — *vio*, via, caminho — a partir do momento em que percorre pelo desvio — “extravio” —, pelo perder-se incessante de *si* (“e não cessarei jamais”).

Dentro dessa lógica, a (não) identidade do que se pensa “latino americano”, e LB entendeu-se parte dessa (não) identidade, é *ser* dentro dos desvios do *Ser* incapturável pelo conceito ou pelo conhecimento de *si*, dispondo de um acesso a *si* no seu vir a ser que nunca cessa(rá) em sua impermanência contingente de difícil delimitação espacial, conceitual ou identitária.

Esta *in*-dividualidade, e aqui deve-se cortar o prefixo, ~~in~~dividualidade, não resistirá ao *corte*, à separação e ao movimento do que não poderá (nunca) coincidir consigo num processo de essencialização do *Ser* em determinado sistema conceitual limitador (*episteme*) ou num discurso (*logos*) fundamentalizador ou arbitrariamente centralizador no que *seria* o “nacional” ou o “latino americano”.

4.4.2 “Caminhar” na terra do poema, nem mesmo ali permanecer

Há uma conferência de Henry David Thoreau, o autor de *Walden*, sobre o caminhar (“On walking”), lançada postumamente como ensaio, muito conhecida pela associação que o autor fez entre a identidade nacional (dos Estados Unidos da América) e o desejo de movimento, culminando na compreensão do “nacional” como desejo de movimento. O que me espanta no seu texto é o afastar-se do discurso nacionalista belicista ou maquinista, portanto “progressista” em certo sentido, para a construção de uma identidade estadunidense que associa o mundo físico, “natural”, ao “nacional”. É assim que o ensaio, forma literária de proveniência europeia quando chamada pelo nome de “ensaio”, lembrando aqui de Michel de Montaigne ou Francis Bacon, pode se tornar uma forma literária para o “Novo Mundo”

americano, participante do discurso político, assumindo a possibilidade de relação entre a “sociedade civilizada” e a “América selvagem” dos habitantes autóctones e do resto da vida “natural”. O ensaio “Caminhar” (“On walking”) começa com uma leitura filológico-etimológica sobre a proveniência da palavra *sauntering*, “perambulação”:

Ao longo da vida não conheci mais do que uma ou duas pessoas que tivessem compreendido a arte de Caminhar, isto é, de fazer caminhadas — que tivessem o espírito, por assim dizer, da *perambulação*, cuja bela palavra em inglês, *sauntering*, deriva lindamente “das pessoas ociosas que vagavam pelo interior, na Idade Média, e pediam esmolas a pretexto de se dirigirem *à la Sainte Terre*”, à Terra Santa, até que as crianças começaram a exclamar: “Lá vai um *Sainte-Terrer*”, um *saunterer*. Aqueles que nunca vão à Terra Santa em suas caminhadas, mesmo que finjam fazê-lo, são de fato menos desocupados e vagabundos; mas aqueles que vão em direção a ela são os *saunterers* no bom sentido que dou à palavra. Há, no entanto, quem sustente que a palavra deriva de *sans terre*, sem terra ou sem lar, o que, portanto, no bom sentido, significará o que não tem um lar específico, mas se sente em casa em toda parte. Pois esse é o sucesso da perambulação bem-sucedida. Aquele que fica sentado em casa o tempo todo pode ser o maior dos errantes; mas o *saunterer*, no bom sentido, não é mais errante do que o rio sinuoso, que entretanto está sempre buscando o caminho mais curto para o mar. Mas eu prefiro a primeira etimologia da palavra, que é, de fato, a mais provável. Pois cada caminhada é uma espécie de cruzada, proclamada por algum Pedro o Eremita dentro de nós, para reconquistar esta Terra Santa das mãos dos infiéis.

É verdade que não passamos de cruzados medrosos, mesmo os andarilhos, que hoje em dia não abraçam mais nenhuma missão perseverante e sem fim. Nossas expedições não são mais do que passeios, que terminam à noitinha de volta às imediações do velho lar de onde partimos. Metade da caminhada se resume ao retorno pela mesma trilha. Deveríamos aproveitar, quem sabe, até mesmo a mais curta das caminhadas, no espírito da aventura infinita, para nunca mais voltar — preparados para mandar de volta a nossos desolados reinos apenas nossos corações embalsamados, na qualidade de relíquias. Se você está pronto para abandonar pai e mãe, irmãos e irmã, esposa, filhos, amigos, e jamais tornar a vê-los — se pagou suas dívidas, redigiu seu testamento, pôs seus assuntos em ordem e é um homem livre, então está pronto para uma caminhada. (THOREAU, 2012, p. 81-82. Grifos do autor)

A decisão de Thoreau pela etimologia de *saunterer* pelo que pede esmola para se dirigir *à la Sainte Terre*, em detrimento do “andarilho” como um *sans terre*, sem terra, abre um espaço interpretativo que se encaminharia por um plano teológico-político da caminhada como necessariamente tendo por fim uma (re)conquista territorial: “reconquistar esta Terra Santa das mãos dos infiéis”. Se o desejo pelo “nacional” pode estar ligado ao “caminhar” do *saunterer*, o andarilho, aquele que deseja o “nacional” mesclado ao “mundo natural”, estaria pronto para caminhar rumo à cruzada da conquista e delimitação territorial por meio do seu próprio movimento, algo que comportaria apenas os que podem se mover dessa forma: os que se encaixam nessa determinação dos que desejam o “nacional” dessa maneira e se compreendem (ou compreenderiam) enquanto tal.

Nada mais distante do discurso sobre o “nacional” *latino* que LB conchava no “Poema do andarilho”, pois até o poema, isto que eu penso ter em minhas mãos, letrinhas impressas numa página, poderia ser lido como mascaração de um discurso de nação que tenta desarmar

todos os outros que são totalizantes, ou postos arbitrariamente sobre/sob um centro, como se revolvesse em redor de um núcleo teológico-político cujo desejo último seria a delimitação de uma nação, mesmo que tenha por horizonte metafísico sua mescla ao dito “mundo natural”.

Por isso que até mesmo o “eu”, é entendido como um

[...]

Eu estranho a maioria das vezes
na própria terra do poema
onde me sedimento, acidento,
me desencaminho, me aninho,
me enovelo em trama de pouco, em menos,
em quase nada
e mesmo assim andarilho.

[...]

(BELL, 1984, p. 99)

Se for possível de se compreender um discurso sobre o “nacional” como sendo composto por indivíduos que “andar-ilham” como se estivessem na “própria terra do poema”, isto é, numa “terra” que se faz e é feita (*poiein*) como se fosse “poema” (*poiema*), aquilo que se produz como um lugar onde se acumula “quase nada”, qualquer discurso de “nação” que busque separar, cortar, sacrificar ou decepar o caminhante do caminhar é impensável. O “nacional”, o país, o *latino*, que o “andarilho” projeta são feitos do seu próprio caminhar. O caminho faz o andarilho e o andarilho faz o caminhar, sem um começo (comando) do outro. Assim, neste lugar *originário* que LB arma, o que se divide constantemente, e assim compreende-se o “nacional”, é a concepção que o indivíduo tem por si, pelo “eu” que se aproxima mais do “poema”, da coisa que nunca cessa de se fazer. Um excesso transbordante de imagens que se *enovela* (“me **enovelo** em trama de pouco”) que, ao fim do percurso, somam “quase nada”. O “quase”, aproximação máxima à possibilidade do caminhante que deseja um caminho e de um caminho que deseja um caminhante, é o discurso sobre o *Ser* que LB promove. Não se deseja “reconquistar a Terra Santa”, nem mesmo “conquistar” nada, ou “quase nada” além do próprio caminho de paisagens em que o “eu” se efetiva no seu desapossar-se de *si*.

4.5 POSSE DA TERRA

Para não se perder da historicização necessária à leitura de *OCDA*, neste novo tópico, o último deste texto antes da conclusão, analisarei o “Poema para o índio Xokleng”, tentando dar a ver as relações entre dois tempos distintos, o da colonização do Vale do Itajaí e o de 1984, na soleira da redemocratização do Brasil, tendo como plano de fundo a “demanda da verdade” por uma memória (ainda) a ser construída a partir de alguns autores da região.

Na Grécia arcaica a palavra do poeta provinha das Musas, filhas de Mnemosýne, a Memória. Portanto, era essa a palavra que tornava conhecidos os acontecimentos passados. A identificação da poesia com a memória definia o acesso direto que o poeta tinha aos acontecimentos que evocava, e era através dela que, mediante uma visão pessoal, conferia-se à palavra poética sua potência mágico-religiosa. Por isso o poeta inspirado era tido como possuidor do dom da vidência, já que a palavra poética instituía o mundo real através de sua disposição simbólico-religiosa. A “Verdade” (*Alétheia*) da qual o poeta se valia era incontestável, visto que não descendia da memória humana, mas da divina, e por isso era impossível de ser contradita. O caráter basilar da “Verdade” não dizia respeito à contraposição com a “mentira”, já que, como escreveu Marcel Detienne, quando se fala da palavra do poeta daquela época “a única oposição significativa é a de *Alétheia* e de *Léthe*” e, se o poeta for verdadeiramente inspirado e possuir o dom de vidência, sua palavra tenderia a se identificar com a “Verdade”. Por conta disso o poeta se tornava um “Mestre da Verdade” cuja palavra concedia ou negava a lembrança de determinados feitos e povos (DETIENNE, 1988, p. 17-23, grifos do autor).¹⁰⁰ Da modernidade em diante há duas versões concorrentes da demanda da verdade — em que a “verdade” é entendida como o sentido, o parecer, o existente, a coisa em si, o ser ou o outro; em que se juntam todos esses conceitos que devem ser apresentados “como tal”. Estas duas versões diferentes da demanda, que se inquiram mutuamente, diferenciam-se propriamente neste “como tal”. Uma delas, a da literatura, entende a demanda da verdade — que é apresentada através de uma imagem, comparação, figura (e etc) — como a impossibilidade de interromper o sentido. A outra, a da filosofia, entende que o que se mostra a si mesmo como sentido interrompe a remissão a outro(s) sentido(s). Jean-Luc Nancy recebe como surpreendente o fato de que o que se observa seja justamente o oposto. A filosofia não para de se desdobrar e continuar, sem nunca parar. A literatura é que interrompe, corta arbitrariamente o relato em algum lugar.¹⁰¹

Referi-me à proposição da diferença inquietante entre literatura e filosofia feita por Jean-Luc Nancy para ler um poema de LB que não esconde sua demanda atrás de uma figura

¹⁰⁰ Ver também LOPES (1996).

¹⁰¹ Filosofia e Literatura, na compreensão de Jean-Luc Nancy, (em maiúsculas, portanto alegorias) são as antigas Sabedoria (que afirma e ordena, e que desconfia de si mesma) e Mito (o relato por inteiro a que sempre se acrescenta) que entraram em demanda: se perderam, perderam-se um do outro, ou se desdobraram. A Sabedoria se desdobra até o lugar nenhum, até o esgotamento da sabedoria e do caminho. A demanda do caminho da Sabedoria chama-se “método”. O Mito se desdobra até a errância, até às novas errâncias do caminho (pensa-se no mito de Ulisses que, quando termina, se abre novamente pelo seu fim). Este desdobramento é possível pelo desejo, pela errância e método, ou método de errância, ou até mesmo errância metódica. O desejo de ambas, Literatura e Filosofia, é de um destino para a demanda, destino de uma passagem para caminhar, demanda de um passo. NANCY, Jean-Luc. *Demanda*, 2016, 357-359.

retórica ou imagem. O poema “demanda” de onde se habitualmente inscreve, da (e na) literatura, só que se fixa no limiar do terreno com a filosofia ao exigir uma interrupção ao mesmo tempo que novos desdobramentos do(s) sentido(s). E vai além. Traz consigo anacronicamente a antiga palavra do poeta, cujo dom de vidência promovia um acontecimento passado através da *Alétheia*, o ato de trazer à luz, em contraposição ao *Léthe*, o esquecimento — operação que o poema reclama à história, que, por ainda ocultar a “Verdade”, deverá ser recontada *da capo*. As perguntas que faço e que procuro responder com este capítulo são duas:

É possível responder à demanda da “verdade” historiográfica feita pelos poemas de uma maneira que não se entenda o discurso histórico como portador dos sentidos últimos? (Isto é, do discurso histórico como ato poético que se refaz na sua leitura).

É possível que o poema, ou toda a literatura, sejam entendidos como uma versão contingente da história, sendo sempre renovadas e revisitadas pela demanda de um sentido?

4.5.1 Calar a boca de vaidades, contar a história

Há pelo menos dois poemas de *OCDA* que realizam de forma clara a *demanda da verdade* quanto à ocupação colonialista no Vale do Itajaí. São eles a longa sequência de dezenove poemas chamada “Minifúndio” e o “Poema para o índio Xokleng”.

O primeiro deles, “Minifúndio”, conforme dito anteriormente, passa-se num local que é tanto prisão quanto liberdade, o segundo, “Poema para o índio Xokleng”, trata não somente do indígena, o “outro” da colonização do Vale do Itajaí, mas também da “história” passada e feita de geração em geração pelos descendentes dos colonizadores do Vale do Itajaí:

Poema para o índio Xokleng

Se um índio xokleng / subjaz / no teu crime branco / limpo depois de lavar as
mãos // Se a terra / de um índio xokleng / alimenta teu gado / que alimenta teu grito /
de obediência ou morte // Se um índio xokleng / dorme sob a terra / que arrancaste
debaixo de seus pés, / sob a mira de tua espingarda / dentro de teus belos
olhos azuis // Se um índio xokleng / emudeceu entre castanhas, bagas e conchas / de
seus colares de festa / graças a tua força, armadilha, raça: / cala a tua boca de
vaidades / e lembra-te de tua raiva, ambição, crueldade // Veste a carapuça / e ensina
teu filho / mais que a verdade camuflada / nos livros de história (BELL, 1984, p. 40)

No poema o sujeito da elocução torna a falar a alguém de “belos olhos azuis”, que possui a terra de um índio que, por sua vez, alimenta o gado que o nutrirá. Numa sorte de gradação, o “índio” é o mais inferior dos três: a pessoa de “belos olhos azuis” > gado > índio Xokleng. O “grito de independência ou morte”, que no poema é a fundação dos limites da (e na) terra pela autonomização e circunscrição territorial, só é possível pois, antes, a mesma terra em que

crece o gado foi “arrancada” debaixo dos pés do “índio”, sob a mira da espingarda. Desse confronto sabe-se que o índio “emudeceu” e “dorme sob a terra”, palavra e sintagma que leio no sentido de que grande parte dos indígenas morreu, e ainda morre, no resultado desse confronto quando cotejado o poema com os dados empíricos que se encontra desde os documentos históricos às notícias mais recentes dos jornais.

Os “olhos azuis” e a “raça” funcionam como metonímias para uma coletividade que já estava sendo elaborada no canto “VI” do livro *As Annamárias* (1971), lançado 13 anos anteriormente a *OCDA*:

De onde vem o chamado?
De onde?
De onde vai?
Do sangue,
da memória
Ou de ambos num feixe argamassados?

[...]
(BELL, 1993, p. 31)

Em que a voz que pergunta sobre o chamado tanto pode vir de quem enuncia no poema, como de outros lugares. Pode decorrer, tal como no encadeamento sintático das interrogações no poema, da imagem conclusiva do “feixe cimentado de argamassa” que une a metonímia da linha genealógica (“sangue”), em que o poeta — ou a voz que enuncia o poema — identificou o conflito pela posse da terra, à exigência de lembrança (“memória”) da palavra poética para a construção da história pregressa e futura. Isto é, de uma “história” que mimetize o vir a ser da memória que a palavra poética engendra.

O chamado vem e vai, de um poema a outro, de um livro a outro, e é através dele que a ação de vestir a “carapuça”, no “Poema para o índio Xokleng”, resultará no encontro de quem chama com o que é chamado. Faz-se, na (e pela) palavra poética, a *demandada da verdade* que proporciona a identificação de uma coletividade ética dos que têm a posse da terra que antes pertencia ao “índio Xokleng”. A ela, esta convergência de indivíduos, é que recai a demanda da verdade entre a literatura e a filosofia, na qual se exige tanto a ampliação das possibilidades de sentido (“mais que a verdade”) como a suspensão do sentido dado previamente (“a verdade camuflada nos livros de história”).

Encontra-se nesses dois poemas a delimitação do que a denominação de “Literatura” faz através da “indeterminação” que lhe é inerente. Sua ontologia, seu “ser literatura”, nas palavras de Jacques Rancière, é de ser “uma perturbação na língua análoga à perturbação democrática dos corpos quando só a contingência igualitária os põe juntos” (RANCIÈRE, 1995, p. 29). Sua existência não é resultado de convenções ou efetuações de um poder específico da língua, mas sim do jogo fabular que coloca em relação a partilha dos discursos

com a partilha dos corpos através das posições indeterminadas de enunciação. Este jogo é a sua posição de devir infinito enquanto demanda de um descobrimento contingente da “Verdade”, não em contraste com a mentira, mas com o esquecimento. LB, ao se haver com a história da colonização do Vale do Itajaí, que foi feita a partir da posse da terra e da quase aniquilação dos indígenas, *demanda a verdade* histórica ao corpo social cujo único laço de perpetuação é o “sangue” — das ascendências e do derramado nos embates —, cuja tarefa é, a partir do momento em que a palavra poética torna a questão visivelmente longe do esquecimento, a da “memória”.

A demanda — que nestes dois poemas é uma perturbação na língua afim com o antiautoritarismo da convivência igualitária e contingente dos corpos — onde toda vez a palavra do poema revive a necessidade de se lembrar do “custo” ainda esquecido, como uma “verdade camuflada nos livros de história”, da fundamentação da terra “independente” produzida por um processo colonizador ainda em curso. Constata-se essa orientação ao tempo presente da enunciação, e, portanto das ações, pelos exemplos dos tempos verbais das atividades feitas pelo “índio Xokleng” nas três primeiras estrofes (subjaz, alimenta, dorme), sempre no presente do indicativo.

4.5.2 A terra (des)possuída

Um ano depois do lançamento de *OCDA*, Cremilda de Araújo Medina teve publicado *A posse da terra* (1985), livro em que se inclui um ensaio sobre LB. Na versão que nos é apresentada por Cremilda Medina, o poeta encontrava-se no ano de 1985 a morar no seu “minifúndio”. O poeta está imerso na “redescoberta de todas as raízes. Instalado em um sítio, daí retirando os produtos da terra, revive o lavrador da infância ou a infância do lavrador” (MEDINA, 1985, p. 519).

No prefácio do mesmo livro consta que a história da literatura é a história da fixação de interpenetrações entre o particular e o geral através de marcos complexos e da identidade de um povo. É, portanto, a história do apossamento da terra pelos artistas, principalmente os escritores, que vêm tomando a propriedade do continente “descoberto” no século XVI. Escreveu Cremilda Medina que essa não foi “uma posse predatória como tantas outras, mas aquela que se define no autoconhecimento, na compreensão das próprias forças, das grandezas e limitações” (MEDINA, 1984, p. 13-14).

À vista disso, do sintagma “posse da terra” e dessa definição pelo “autoconhecimento” — que parecem suscitar uma infinidade de problemas interpretativos que não são facilmente

resolvidos quando se entende os artistas como “colonizadores” da própria terra, ou do que seria “próprio” nesta “terra” dos artistas — é curiosa a coincidência cronológica: dois anos depois da primeira edição de *OCDA* e um ano depois de *A posse da terra*, Adolfo Boos Júnior (doravante abreviado ABJr) publicou *Quadrilátero* (1986). Livro cuja narrativa se passa no Vale do Itajaí do final do século XIX, tendo como personagens um grupo de imigrantes alemães em busca da terra prometida. Este livro é, nas palavras de Eglê Malheiros, um texto denso como a tragédia e que se desdobra apoiado em um grupo de imigrantes alemães que partiu da “dura realidade de um sistema feudal em desagregação definitiva na Europa, sobe o rio de balsa, em busca da terra prometida. Sete dias equivalem a uma eternidade; chegados à colônia, só provações e miséria, mais o terror do ataque dos índios, donos das terras” (BOOS JÚNIOR, 1986, orelha do livro).

Percebe-se inicialmente que o romance de ABJr narra o périplo de imigrantes alemães no Brasil por meio de uma chave que age fora dos princípios teóricos de uma narrativa épica. O autor opta pelos vários elementos ficcionais provenientes do romance histórico, sociológico e psicológico para narrar não o sucesso da ocupação, mas seu fracasso. Isto sabe-se por causa de duas ocorrências diferentes. A primeira é a carta escrita pelos colonos ao longo do segundo capítulo endereçada ao presidente da província de Santa Catarina entre 1876 e 1877, muito conhecido por ser autor do livro *Inocência* (1872), o Alfredo d’Escragolle Taunay, visconde de Taunay; a segunda é o capítulo “O fogo”, em que os indígenas assassinam quase todos os colonos alemães.

Segundo José Tonus, o romance foi construído pelo interesse do autor não tanto na descrição da situação sócio-histórica das oligarquias decadentes do final do século XIX, mas na maneira em como as pessoas se comportam face às falhas de um sistema em desagregação. A introdução de mão-de-obra assalariada através de uma política de atração de imigrantes supriria duas faltas, a de mão-de-obra para as fazendas de café e a dos ideólogos filiados às teses evolucionistas (eugênicas) que viam na imigração um instrumento civilizatório. Escreveu-se em *Quadrilátero*, em suma, mas sem querer reduzi-lo à leitura que faço, também a situação de fracasso da figura literária do colono-imigrante face ao projeto de reestruturação nacional, pois este projeto esteve, desde a *origem*, gangrenado (TONUS, 2007, p. 99-105).

José Tonus partilha da mesma leitura feita 12 anos antes por Heloisa Pereira Hübbe, que consiste na análise do anti-herói Matheus Becker, e que se estende metonimicamente para todo o romance. *Quadrilátero* conta a história de um grupo de pessoas que está duplamente derrotado: derrotado saiu de sua terra natal e derrotado ficou na terra adotiva. O que se relata é a decadência da própria possibilidade de relatar — relata-se as situações que acontecem com

Matheus sem que ele saiba direito o porquê. A busca da felicidade de Matheus é ligada tanto à passividade como ao desejo, e através deles é como se o personagem assistisse ao próprio declínio. Ele é uma vítima ao mesmo tempo pecadora e inocente agarrada a um passado não diferente do presente: o autor, escreveu Heloisa Hübbe, ao “mesclar ficção à história catarinense nos apresenta o lado dos vencidos da imigração alemã no estado barriga-verde” (HÜBBE, 65-66, p. 1995).

Esta interpretação é partilhada também por Eliane Debus ao dizer que a novidade da narrativa de AB Jr é “a re-apresentação da colonização que não deu certo. O seu herói não é o imigrante que progrediu em terra estrangeira, é, sim, o herói fracassado; o anti-herói; resgatando um outro viés de enfoque, isto é, a história dos vencidos” (DEBUS, 2009, p. 180-181). A partir desta hipótese deve-se concluir que o romance trata de uma das possibilidades contingentes da escrita da história e sua consequente identificação com a verdade histórica quando analisada e construída a partir de dados empíricos verificáveis.

Só que, como *demanda* o poema de LB, deve-se reconhecer que o índio Xokleng está preso ao/em um tempo (do) presente em que “subjaz”, “alimenta” os colonizadores e “dorme” morto sob a terra. Logo, não é possível se verificar em que sentido a figura literária do colono “fracassado” tenha sido realmente tão malsucedida como é o destino imposto aos indígenas da região.

Tendo em vista o atrito produzido pela justaposição do poema de LB com o romance de AB Jr, pode-se pensar em uma partição temporal em que as perturbações linguísticas na qual os textos atuam: tanto o início da colonização no Vale do Itajaí, no século XIX, quanto o tempo entre os anos de 1984 e 1986. Faz-se não apenas com que o poema interfira no romance, mas que uma temporalidade interfira na outra, seja ela a da eternização do presente da enunciação do poema ou qualquer outra, como a da escrita historiográfica que trata de contar “mais que a verdade camuflada nos livros de história”.

Torna-se claro, que ler LB com a ajuda de AB Jr não só torna complexa a interpretação de um, como também de outro.

4.5.3 Há obnubilação no Vale?

Recentemente a questão da “obnubilação brasílica” de Araripe Jr. foi assunto de um artigo de Alexandre Nodari, que não só a recupera, como também traça uma genealogia para a compreensão do conceito em que Araripe Jr. é apresentado como o precursor da “Antropofagia” de Oswald de Andrade.

Da viagem oceânica que portugueses e espanhóis fizeram, nasceu, segundo as palavras de Araripe Jr., um fenômeno de “adelgaçamento” e “atenuação”. De todas as “camadas de hábitos que subordinavam o homem à civilização, abriu-se uma fenda na estratificação da natureza civilizada, para dar passagem à poderosa influência do ambiente primitivo”. Esse fenômeno foi conceituado como a *obnubilação brasílica* (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 497. Grifos do autor). Para Alexandre Nodari, a questão do pertencimento à nação pela ligação com o nascimento (terra e sangue) é ficcional, pois assim demonstram os refugiados, imigrantes, ciganos, apátridas... A tentativa de fazer coincidir “terra” e “sangue” é maximizada pelo nazismo e pelo campo de concentração (NODARI, [s.d.], p. 6).

No postulado de Oswald de Andrade sobre a “Única lei do mundo” proposta no “Manifesto Antropófago”, onde se diz que “só me interessa o que não é meu”, a ética, enquanto doutrina da felicidade, confunde-se com a estética, a ficção e a livre invenção de si. A proposta de Oswald de Andrade agiria dentro de uma ética que impede até o uso de pronomes possessivos, pois nela se interrompe a possibilidade da posse (NODARI [s.d.], p. 10).

Há uma afinidade muito grande entre a hipótese de Alexandre Nodari, que parte da *obnubilação brasílica* de Araripe Jr. para se pensar a impossibilidade da posse da terra, com a de José Endoença Martins, que chega à conclusão de que o Vale do Itajaí é “uma construção literária, iniciada na língua estrangeira dos primeiros colonizadores, interrompida no período da nacionalização e retomada, a partir dos anos 60, na língua portuguesa”. “Começou” com o poeta Érico Max Müller,¹⁰² passou por LB e foi desembocar em Dennis Radünz. Com os dois últimos a literatura blumenauense passou a oscilar não entre a saudade e a esperança dos primeiros imigrantes, mas entre duas metáforas opostas e excludentes, a “Blumenalva” de Lindolf Bell e a “Nauemblu” de Radünz. (MARTINS, 2000, p. 270).

José Endoença Martins notou na poesia de LB apenas uma concepção positiva do Vale, centrada na “germanidade”. A Blumenalva “não apenas se torna monolítica, mas especialmente se apresenta hegemônica, em Blumenau. É positiva e está associada à noção de beleza. Blumenalva realça a visão paradisíaca da cidade e do vale, que povoa o imaginário dos blumenauenses.” E é nela que se insere o “imbricamento entre a poesia e o vale, o que gera uma série de experiências humanas e literárias do vale, todas positivas” (MARTINS, 2000, p. 271). Todavia, se nos voltarmos novamente ao primeiro canto de “Minifúndio” de LB, e o lermos como tratamento real da colonização do Vale, nota-se que é o mesmo LB que

¹⁰² Sobre Érico Max Müller, ver SCHMIDT (2014)

concebe, em *OCDA*, a ficcionalidade tanto da terra, em que esteve a habitar naqueles anos, como de sua posse:

Sem limites intransponíveis. / Nem infinitos / de soberba / no minifúndio. / A terra persiste / e o homem permanece / matéria de tudo. // Não há velocidade de luz escrita / nem ensinada / no minifúndio. // [...] // Pesares, tristuras. / Fértil celebração de circunstâncias. / Não há enigmas / nem ambigüidades feitas de ausência / no minifúndio. / [...] // Não se vai a lugar nenhum / sem carregar a moita de mistério / Porque o minifúndio se faz / na terra da palavra. // Enterrem-me na palavra. (BELL, 1984, p. 56-57)

No poema, a celebração das circunstâncias cria o *limite* que impede o próprio poema de se tornar “enigma” ou que transpareça a ambigüidade das “ausências” na terra do “minifúndio”. Feita da e na palavra, a “terra”, como fato de linguagem, resiste à escrita que no poema é uma “velocidade de luz” que, ao voltar-se a si mesma através da palavra poética, não deixa de não ser escrita e de se fazer sempre ambígua e inconclusa.

Em outras palavras, a terra mostra-se quando, e somente se, diz-se que é impossível de acontecer, ser conquistada e apossada. É neste poema que é matizada, através da mesma *demanda* que faz o “Poema para o índio Xokleng”, a necessidade da palavra poética como o que torna à luz a possibilidade de responder à demanda por uma “verdade” histórica que não se entende como portadora dos sentidos últimos. O que pode significar, então, lembrando do título do livro de Cremilda Medina, a “posse da terra” feita pelos artistas sem que seja percebida como nova atuação do passado colonialista?

O “enterro na palavra” numa terra sem “fora” nem “infinitos”, e que por isso é, paradoxalmente, tanto no “dentro” (da terra) como no “fora” (da palavra do poema), atende, ao reconhecimento por uma comunidade ética, à possibilidade de diversas versões contingentes da história que, ao nos decidirmos por uma destas versões, foi e é unida pela ficcionalidade da terra, da palavra poética e da impossibilidade de se possuir a terra. A não ser que seja delimitada pelos “limites intransponíveis”, e de fora da possibilidade de “infinitos”, tal “terra”, como é pensada no poema, não poderia existir. Estando o poeta dentro dela, não se vai “a lugar nenhum”, porque a terra é o lugar próprio da memória que nunca vem à tona no seu desejo de realização da “Verdade”.

Por isso a “terra”, que “persiste” no poema, é uma metáfora ou metonímia para a palavra poética. Neste poema são recolhidos os restos de uma longa *meditação* do poeta acerca das relações entre a escrita das circunstâncias, portanto tendendo para a singularidade da experiência intransmissível e subjetiva, e sua necessária universalização na passagem para o poema e para a língua, em que se quer a todo momento repetir a *demanda da verdade* àquela comunidade ética que os poemas “Minifúndio” e “Poema para o índio Xokleng” se referem e são endereçados. Por fim, tendo, necessariamente, que ocorrer de dentro desse

“minifúndio” intransponível e persistente que limita não só as subjetividades, mas a língua que se emprega no poema para dele falar na *demanda* pela história desvelada.

5 CONCLUSÃO

Neste texto se pesquisou os sentidos da palavra “origem” nos textos de LB. Por meio de uma perspectiva filológica, viu-se a necessidade de um gesto de retomada e adição ao inventário de significados que a palavra pode ter para além do que os dicionários discriminam.

A epistemologia da qual este trabalho dispõe advém dos textos de Werner Hamacher. Foram também convocados autores como Walter Benjamin, Martin Heidegger, Jacques Derrida, Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, Immanuel Kant, entre muitos outros.

Sua filologia aponta para uma compreensão da literatura, filosofia e das línguas humanas distintas do que, até, então, se compreendeu tanto pelos estudos literários, da história da filosofia, e linguísticos. Sendo, então, uma prática sobre fazer perguntas e, por meio das respostas, tentar clarificar palavras, conceitos e aspectos linguísticos, demonstrando como nenhum processo de criação de conceitos resiste ao movimento linguístico que o comenta, pois se situa historicamente em um momento em que o conceito já não mais pertence ao estado sincrônico das línguas. É uma empreitada complexa, pois envolve um conhecimento linguístico, filosófico e intuitivo sobre as palavras com as quais os humanos impõem forma ao mundo. Seu caráter experimental busca, por meio dos seus jogos miméticos e das operações literárias, dar a ver a hostilidade às línguas humanas, procurando reanimar um afeto pela linguagem. Isso só é possível por meio de uma vigilância constante, e historicamente informada, do que se diz, e o que se diz sobre o que se diz, nos domínios amplos das línguas humanas, em seus mais diversos fundamentos, aplicações e ocorrências. De fato, o que a poesia de LB, sobretudo *OCDA*, tratou de demonstrar, é que se deve até mesmo dar atenção às partículas agramaticais das quais as palavras são compostas e decompostas. Por exemplo, a partícula **-cur-*, que tem a ver com um “cuidado” de ordem languageira e com a metáfora do coração que revela um esvaziamento fundamental do sujeito.

Inicialmente, na obra de LB a palavra “origem” teve sua carga semântica distribuída entre as palavras “nascimento”, “herança” e “legado”. Às três palavras foi atribuída uma espécie de polaridade, alternando entre claro e escuro, num estado de “liminaridade”. No seu primeiro livro, *Os póstumos e as profecias* (1962), o sujeito enunciador se mostra hesitante com a coincidência do seu nascimento com o Dia de Finados. “Os póstumos”, do título do livro, tem a ver com os pais, do qual o sujeito é póstumo pelo “nascimento”, e com o poeta João da Cruz e Sousa, do qual o sujeito é póstumo pelo “legado” que assume. É neste livro que aparece pela primeira vez o “rio”, onipresente em sua poesia.

Observando-se retroativamente, foi *Os póstumos e as profecias* (1962) que forjou a linguagem de todos os seus livros. A ação de fazer jus ao seu legado familiar, e à poesia da qual se compreendeu herdeiro, foi percebida pelo poeta como um tipo de tarefa a ser cumprida. Para isso, LB assumiu uma voz que mesclou a que fala no poema lírico, um Eu voltado às circunstâncias imediatas, e a do épico, em que o Eu coletivizado reflete sobre a condição humana. Assim, sua poesia foi guiada por uma “pulsão do amor e da vida” que se equilibrou entre o circunstancial e a generalização do universal.

Sua inscrição em uma linha genealógica ascensional de autores é opaca. Cada crítico que o comentou pareceu querer inscrevê-lo em uma nova. Por isso, constatei que, ao contrário da crítica paternalista (ou demagógica) que dá atenção apenas à conformação genealógica, deve-se perceber seu estado de “meditação” durante os anos em que compôs *OCDA*. Pois, de fato, sua genealogia literária é tão difícil de ser feita que, de fato, o autor mais citado pela crítica como influente em sua poesia não foi nem mesmo um autor de literatura, e sim o sábio Heráclito de Éfeso. O estado de “meditação” é como uma suspensão e relativização do passado, projetando o fazer poético totalmente ao presente das ações de pensar e escrever.

Assim, durante essa “meditação” de suspensão parcial do tempo, LB uniu de maneira decisiva a palavra “origem” à palavra “rio” no poema “Do Rio Itajaí-Açu”, de *As vivências elementares* (1980). Nesse poema se encontrou a possibilidade de descobrir nas águas do rio o estabelecimento de uma linha temporal que acontece em múltiplas cronometrias, e de uma concepção móvel do espaço. A “origem” é tanto um conglomerado de tempos como de espaços. Nela se lê o presente, fragmentário e paradoxal, e o passado genesíaco. Dada a complexidade do poema que mimetiza o rio em múltiplos níveis de compreensão, os poemas de LB apontam um caminho de leitura em que se dissolvem as metalinguagens gramaticais para se comentar o poema, tornando-as próximas do inutilizável.

Desse modo, LB explicitou a compreensão sobre as línguas humanas que orientaram seu trabalho. Em *OCDA* a noção comunicacional (emissor-receptor) não é a que ganhou primazia. Ao invés daquela, a que aparece triunfante é a da não linearidade dos significantes, entendendo-se as línguas humanas como um amontoado de peças que se unem e separam de maneira a não obedecer a um, ou mais, eixos lineares. A palavra é, então, objeto de jogo e ação de ludibriar nas mãos do poeta.

Para escapar à determinação de um princípio ordenador, LB desconfiou da palavra “começo”, que é afinada etimologicamente com a palavra “comando”.

De *Os póstumos e as profecias* (1962) até *As vivências elementares* (1980), concluiu-se que:

- 1) o “nascimento” é uma recordação impossível;
- 2) o “começo” é o comando de alguma coisa, tanto quanto o seu início;
- 3) a “origem” pertence a espaços e tempos inconformes com a cronologia sucessória que a estabelece.

Ao longo do tempo, entre 1964 e 2009, a crítica repetiu, sem muitas alterações, que o “rio” na poesia de LB tinha a ver com as águas heraclitianas. Provei que as interpretações de Heráclito de Éfeso que justificam essa interpretação não são corretas e, seguindo de maneira a divergir do resto da crítica, demonstrei que o rio na poesia de LB tem a ver com o contexto imediato do autor, e também com a sua preocupação com as origens humana e das línguas humanas. O “código” do título de *OCDA* tem, portanto, a ver com um ordenamento que tenta legislar sobre algo que não pode ser objetificado como pertence ao que pode ser comandado pela lei. Nomeadamente, a possibilidade de uma origem não coincidente com apenas um momento ou um espaço.

Demonstrei a conexão que *OCDA* teve com as enchentes de Blumenau em 1983, argumentando que, pelo menos em parte, o livro não existiria como o conhecemos sem a catástrofe ambiental. Poderia, também, não ter existido também por causa das enchentes.

Dos poemas que não foram publicados em *OCDA*, mas que foram escritos em concomitância com os do livro, viu-se que a relação de LB com as consequências das enchentes foi ambígua. Por um lado, o poeta notou como a acumulação apressada de capital pelo homem não pôde resistir à catástrofe ambiental, que refreou a mercantilização do próprio tempo. Por outro, escreveu um poema elogioso à criação da festa (Oktoberfest) que tratou de incentivar uma espécie de nova concepção (celebratória) do colonialismo germânico no Vale do Itajaí.

Uma palavra que circunda os arredores da palavra “origem” é “memória.” Alguns poemas do seu arquivo têm muito a mostrar sobre ela. Nesses poemas, a memória é concebida como algo violento e dividido, no qual se está sempre no embate para se sobrepor uma memória individual à memória coletivizada.

Num dos poemas sobre as enchentes, LB concebe o sujeito como fruto de uma distorção que nunca se deixa ver na sua inteireza.

As conclusões parciais a que se chegou até então são as de que a “origem” é uma exigência de LB à:

- 1) necessidade de repensar sua ligação com a “etnicidade” alemã ou germânica;
- 2) construção de um sujeito autocentrado e coeso;

- 3) contingência de um “destino” ainda a ser escrito e à necessidade da memória, mesmo que violenta.

Em *OCDA*, o poema “Águas, entreáguas” indica, mais uma vez, que o sujeito aparece fraturado em sua identidade.

Dessa forma, entende-se preliminarmente que *OCDA* é um livro em que se elaboram dois desastres distintos: o da enchente, e o da escrita. O da enchente demonstrou para LB o deslizar de todas as certezas de fixação. O da escrita demonstrou que o próprio gesto da escritura não pode ser nada além de uma súplica.

O primeiro poema de *OCDA*, “Procuro a palavra palavra”, dá a ver a particularidade do poema, construto linguístico que desloca as palavras da lenta movimentação das línguas humanas até sua vanguarda. Aqui, o poema é entendido como o futuro linguístico a que as formas languageiros do presente podem pertencer. Percebe-se que o que é do domínio do arcaico permanece no vivente por meio da repetição. O aspecto de claro e escuro da poesia de LB é mais uma vez posto como a “liminaridade” entre a “aurora”, que tudo ilumina, e o segredo, que obscurece a origem humana. A procura é um cuidado (cura) em direção (pro-) ao que se diz sobre a origem humana e todas as concepções genésicas subsequentes.

No poema “Enfermidade, efemeridade”, LB avançou na problemática da articulação. Entendendo a palavra como objeto que se desarticula para estar no poema e articula determinados contextos dentro e fora dos textos. No poema “A palavra destino”, a imposição de uma forma por meio da palavra é revista e concebida outra vez. Ao invés de forma, a palavra dá lugar à metamorfose. “Origem” é, então, por meio do poema “Desterro II”, considerando tudo dito até então, concebida como *Ursprung*. Um “salto” (*Sprung*) do “originário” (*Ur*) que desponta temporalmente no presente, surpreendendo quem a percebe e perturbando a constituição mnemônica. O poema “IV” da sequência “Minifúndio”, de *OCDA*, é uma pista para se pensar no que existiu de originário antes da humanidade que escreveu a própria história: um “arrepio” memorial da conexão com o mundo circunstancial (ou natural).

“Origem” é, também, a decisão pela ausência de raízes. Essa decisão implica num entendimento da poesia de LB para além dos laços genealógicos. A “origem” está metaforizada, ou metonimizada, em *OCDA* na palavra “coração”, que manifesta algo dolorido, obscuro e esvaziado. Questionar-se sobre a “origem” significa entender a “origem” como questão. Entender a “origem” como questão é pretender uma dimensão linguística em que não se mantém a posse do discurso, da palavra, ou das línguas humanas.

Outra dimensão da crítica, e de LB, que foram sempre reiteradas são as da primazia das performances feitas por LB durante e após o movimento da Catequese Poética.

Demonstrei como as noções de “voz” (nas dimensões da fala e do canto) e “máquina” (nas dimensões da performance e da mitologia de si) são falsos alicerces do projeto poético de LB. Pois, apesar dos contextos diversos em que o poeta atuou com a “voz” e a “máquina”, sua poesia possibilita ler que a sua importância maior é para com a reflexão silenciosa do pensamento e com a percepção de um vazio nuclear do sujeito.

LB se opôs à ideologia protestante de sua herança familiar ao perceber que a poesia não atua no mesmo processo produtivo que as demais profissões. Sendo, assim, uma espécie de “não-trabalho”. Ou “contra-profissão”. Para desarmar o protestantismo luterano, LB se utilizou de citações da própria bíblia para indicar uma temporalidade circular que se opõe à temporalidade sucessória da produção, circulação e acumulação do capital. Logo, *OCDA* é concebido como o espaço que origina a liberdade, pois está numa dimensão, mesmo que extremamente parcial, fora da ideologia luterana motivadora do sistema capitalista do tempo presente do poeta.

O sujeito, especialmente em *OCDA*, aparece estilhaçado e distribuído entre muitas palavras e tentativas de conceituação/estabilização. No “Poema matemático” o sujeito se situa entre “um”, a inteireza do que é indivisível, e o “nenhum”, a manifestação de um esvaziamento de ordem da posse do discurso. Em consequência dessa compreensão, no poema “O poeta descobre-se no sebo”, LB abre a possibilidade para se entender que *OCDA* esclarece, ou “descobre”, todos os seus outros livros. O mito de “si” é, por fim, sepultado pelo poeta. Mantém-se a tensão entre pelo menos duas temporalidades distintas, a do “circunstancial”, que além de delimitar um tempo, circunlimita um espaço, e o “para sempre” da pretensão universal, em que o imediato e o contínuo da história tratam de propiciar contingentemente leituras em que se tem o seu objeto deslocado infinitamente.

No poema “Primeira raiz”, viu-se que o sujeito deve ser recolhido como uma “marca” da escrita e do “pé na terra”. Essas marcas de sujeito resultam num habitar terrestre que não é o da “sujeição”, mas o da livre medida das coisas do mundo por meio de um metro que não preexiste às coisas. Por isso, o ato de nascer foi repensado como um ato duradouro. Um ato “geo-gráfico”. Uma escrita (*-gráfico*) da terra (*geo-*). Da terra de muitos espaços e tempos. Não se trata apenas do nascimento do que vem ao mundo, mas da metamorfose constante do que aqui está, superando-se, ciclicamente, de maneira não sucessiva. Contradizendo, de forma proposital, a tentativa de universalização de um particular, bem como uma particularização que não se pretende universal.

A sequência de poemas “Minifúndio” investiga a questão dos limites, especialmente no tocante à concepção de liberdade que só pode ser a do pensamento que se desloca para que

se perceba que algo está em movimento. A limitação imposta pelo “minifúndio” é a de uma múltipla interiorização, em que o movimento é próximo do impossível. O parâmetro que liberta da interiorização aprisionadora do “minifúndio” é a linha do horizonte, que, em lugar de constituir um sujeito, faz nascer o poeta que eclode no movimento do viver. A vida aqui não é entendida como o contrário de “morte”, uma vez que a morte é apenas mais um fato de linguagem, enquanto que viver é uma ação intra e extralinguística, ultrapassando a determinação temporal do nascimento e morte.

Nos poemas “Espelho I” e “Espelho II”, depreende-se uma concepção de “imagem”. Quem se olha no espelho percebe a inaturalidade do sujeito frente a si mesmo, sua não coincidência com uma identidade estanque. Assim, a “imagem” é definida como um conglomerado de temporalidades díspares.

O espelho é um labirinto, e o labirinto tem a ver com a busca por uma identidade que coincida com a realidade sócio-histórica sincrônica. Desse modo, li o poema “Espelho I” como dizendo respeito à identidade fraturada quando se tenta articular na sua dimensão geopolítica. No poema “Espelho II” li a dependência que o sujeito formado tem de um outro que não é idêntico a si. No entanto, o tempo que passa como uma linha sucessória não deforma o outro tempo, o das simultaneidades. O “eu”, por consequência, em *OCDA*, é uma espécie de lugar de quebra da imagem definitiva do seu ser indivisível, sendo, portanto, uma coisa que se divide nos tempos que compõem a sua imagem.

O poema “O ribeirão da infância” reelabora, ou inventa, uma memória de infância para alegorizar a rejeição ao local familiar. A alegoria faz coincidir oposições como a do velho e novo; vivente e morto; lembrança e esquecimento; riso e lágrimas, em que, finalmente, se percebe a situação narrada no poema como fragmentação e ruína da natureza. Por meio das negações, expressa-se a vontade de se libertar das limitações do recalçamento. Assim, as lágrimas fazem retornar no rosto o riacho arruinado. Por fim, o processo de nomeação no poema demonstra a estreiteza que a lei, e o domínio legislativo, tem com os nomes. “Poema” é o nome para o que não tem nome, essa coisa que a força de lei dos nomes decide desgarrar.

No “Poema do andarilho”, condensou-se todo o projeto poético de LB no ato de caminhar. É por meio dessa ação que se faz uma experiência que se encontra sempre por fazer, conforme o movimento de linguagem que a suscita avança em várias direções, temporalidades e “in-definições”. Essa ação não encontra positividade para si ao se afirmar na asserção do que é o ser do humano, nem mesmo do que se diz, propriamente, ser o humano. A identidade é, então, heterogênea, pois implica na decisão pelo questionar do ser que está na

origem. Como na origem que está no seu ser. Assim, o Ser que estaria na origem, o Ser que a comanda e começa, é o de um “eu” que não tenta possuir o que se é, mas dispor do que se é, como se utilizasse de uma ferramenta, ou colocasse algo em uma ordem que não preexiste ao que se quer ordenar. O “latino americano” é esse estado do ser dentro dos desvios do Ser incapturável, e o seu vir a ser nunca cessa na impermanência contingente de difícil delimitação espacial, conceitual ou identitária. A ação de caminhar, por fim, nos afasta de um discurso nacionalista belicista ou maquinista, não revolvendo em torno de um núcleo teológico-político.

O “Poema para o índio Xokleng”, demanda a verdade histórica. Indo contra o esquecimento, o poema traz um acontecimento passado à luz. LB como que personifica em si, e nos seus conterrâneos, o massacre dos indígenas Xokleng que acontece desde a colonização do Vale do Itajaí. Desde o livro *As Annamárias* (1971), há um “chamado” que vem e vai de um poema, e livro, ao outro. Esse chamado é a demanda. A verdade que o poema demanda tem a ver com o antiautoritarismo da convivência igualitária e contingente dos corpos, onde cada vez a palavra do poema revive a necessidade de se lembrar de um “custo” ainda esquecido. Esse “custo” é a verdade camuflada nos discursos sobre a colonização do Vale do Itajaí.

O fenômeno da perturbação da consciência, ao qual os primeiros colonizadores em terra brasileira sofreram no século XVI, se conecta com a “verdade” demandada pelo poema de LB. O poeta concebeu, assim, a ficcionalidade tanto da terra como de sua posse. Reconhece-se, então, a comunidade ética, dos colonizadores, que só existe por causa da ficcionalização e posse da terra por meio da palavra. É assim que tem fim a “meditação” de LB acerca das relações entre a escrita das circunstâncias, tendendo para a singularização da experiência, que é intransmissível e subjetiva, e sua necessária universalização na passagem para o poema e para a língua.

Por meio de uma concepção nova de “origem”, endereçam-se esse livro, pensamento e demanda da verdade à toda comunidade ética a que os poemas “Minifúndio” e “Poema para o índio Xokleng” se referem. A questão de “origem” seria, então, a tomada da palavra “origem”, sua “liminaridade” entre clareza e escuridão, e o revolver na dor da memória, como questão. A resposta à pergunta, tal como LB tratou de legar em *OCDA*, é a da opção pela livre invenção do sujeito. No entanto, essa invenção só aconteceria após a realização histórica da demanda da verdade. Sendo não mais pertencente ao domínio da linha genealógica, mas a todos os tempos em que a imagem do sujeito se comporia, de maneira espontaneamente. Dividindo-se como ~~in~~-divíduo, que pertence a todos os tempos e espaços que o convoquem

para sua própria realização enquanto ser sócio-histórico, numa convivência democrática e contingente entre os corpos, postos em igualdade. O procedimento que permitiria o acesso a esse modo de ser seria a investigação atenta e vigilante de tudo o que se diz sobre o ser, o humano e sua história, as línguas humanas, explicando-se cada enunciado e cada partícula languageira, possibilitando o amplo acesso às línguas, cada vez mais incluindo a variedade do que não pretende ter identidade estagnada, mas divisão cuidadora do vivo dos que estão desgarrados dos, e pelos, usos linguísticos.

REFERÊNCIAS

- ACÍZELO, Roberto. **E a literatura, hoje?** Estudos de crítica, história e teoria literárias. Chapecó: Argos, 2018.
- ACÍZELO, Roberto. **Variações sobre o mesmo tema:** ensaios de crítica, história e teoria literárias. Chapecó: Argos, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento:** ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Tradução António Guerreiro.
- AGAMBEN, Giorgio. **Categorias italianas:** estudos de poética e literatura. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014. Tradução Carlos Eduardo Schmidt Capela, Vinícius Nicastro Honesko; tradução das passagens e citações em latim Fernando Coelho.
- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática:** a literatura no campo experimental. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. Tradução de Gênese Andrade.
- ALVIM, Maria Lúcia. **XX Sonetos.** São Paulo: Secção de Obras da Fundação Cásper Líbero, 1959.
- ANDRADE, Mário de. **Poesias completas.** Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Editora da Universidade de São Paulo, 1987. (Obras completas de Mário de Andrade; 2). Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio.
- ANTELO, Raúl. Arquifilologias do obscuro (ou quem conta história de dia cria rabo de cotia). **Revista Letras**, Curitiba, n. 94, p. 12-24, dez. 2016.
- ARARIPE JÚNIOR. **Obra crítica de Araripe Júnior:** Volume I (1868-1887). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958. Edição da Obra Crítica de Araripe Júnior dirigida por Afrânio Coutinho
- ARISTÓTELES. **Da Interpretação.** São Paulo: Editora Unesp, 2013. Tradução José Veríssimo Teixeira da mata.
- ARISTOTLE. **Politics.** Cambridge: Harvard University Press, 1959. With an english translation by H. Rackham.
- BABICH, Babette. Nietzsche's Philology and Nietzsche's Science: On The 'Problem of Science' and 'fröhliche Wissenschaft'. In: HUMMEL, Pascale (ed.). **Metaphilology:** Histories and Languages of Philology. Paris: Philologicum, p. 155-201, 2009.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. Prefácio Leyla Perrone Moisés; tradução Mário Laranjeira; revisão de tradução Andréa Stahel M. da Silva.
- BELL, Lindolf. **A tarefa.** São Paulo: Edições Papyrus Ltda, 1966.
- BELL, Lindolf. **Antologia poética de Lindolf Bell.** São Paulo: Luzes Gráfica Editôra Ltda., 1967.

- BELL, Lindolf. **As Annamárias**. 2. ed. São Paulo: Massao Ohno Editor. 1979.
- BELL, Lindolf. **As Annamárias**. 3. ed. Florianópolis: Paralelo 27, 1993. Coleção Poesia Contemporânea, nº 2.
- BELL, Lindolf. **As vivências elementares**. 2. ed. Florianópolis: Letras contemporâneas, 1995. Ilustrações Alexandre Prade.
- BELL, Lindolf. **As vivências elementares**. São Paulo: Massao Ohno — Roswitha Kempf/Editores, 1980. Desenhos de Vera Rodrigues.
- BELL, Lindolf. Considerações sobre o poema e seus lugares e os lugares e seus poemas ou O poeta e seus lugares e os lugares e seus poetas. In: BELL, Lindolf; MATTOS, Luiz Carlos; JARDIM, Rubens; MÜLLER, Érico Max; SANTANA, Edson R.; AGUIAR, Iosito; CARDOSO, Reni. **Catequese Poética**: antologia nº 1. São Paulo: E.I.I.a. Palma, 1968.
- BELL, Lindolf. **Convocação**. São Paulo: Brasil Editôra, 1965.
- BELL, Lindolf. **Curta primavera**: (narrativa lírica). São Paulo: Oficinas Gráficas de Brusco & Cia, 1966.
- BELL, Lindolf. Exeus: coleta (in)comum. In: RADÜNZ, Dennis. **Exeus**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1996.
- BELL, Lindolf. **Iconographia**. Florianópolis: Paralelo 27, 1993. Coleção Poesia de Santa Catarina.
- BELL, Lindolf. **Incorporação**: doze anos de poesia: 1962 a 1973. São Paulo: Quíron, 1974. Sélesis, v. 3.
- BELL, Lindolf. **O código das águas**. 2. ed. São Paulo: Editora Global, 1992.
- BELL, Lindolf. **O código das águas**. 5. ed. São Paulo: Global, 2001.
- BELL, Lindolf. **O código das águas**. São Paulo: Global, 1984. Coleção navio pirata.
- BELL, Lindolf. O sermão das sete palavras: tecitura da solidão. In: RADTKE, Eulália Maria. **O sermão das sete palavras**. Florianópolis: FCC; Brasília: Thesaurus, 1986. Prêmio Luís Delfino de Poesia, 1985. Menção honrosa.
- BELL, Lindolf. **Os Ciclos**. São Paulo: Massao Ohno Editôra, 1964.
- BELL, Lindolf. **Os póstumos e as profecias**. São Paulo: Massao Ohno Editôra, 1962. Coleção dos Novíssimos.
- BELL, Lindolf. **Pré-textos para um fio de esperança**. Florianópolis: Badesc, 1994.
- BELL, Lindolf. **Setenário**. Florianópolis: Edições Sanfona, 1985.

BELL, Lindolf; MATTOS, Luiz Carlos; JARDIM, Rubens; MÜLLER, Érico Max; SANTANA, Edson R.; AGUIAR, Iosito; CARDOSO, Reni. **Catequese Poética**: antologia nº 1. São Paulo: E.I.I.a. Palma, 1968.

BENJAMIN, Walter. **Gesammelte schriften**: Erster Band, Erster Teil. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser.

BENJAMIN, Walter. **Linguagem, tradução, literatura**: filosofia, teoria e crítica. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. Tradução João Barrento.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. Organização e tradução de João Barrento.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. Edição e tradução João Barrento.

BEUTENMULLER, Alberto. A revolução na atitude poética. In: FARIA, Álvaro Alves de. **O Sermão do Viaduto (30 anos depois)**. São Paulo: Traço Editora, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **La escritura del desastre**. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990. Traducción Pierre de Place.

BLUTEAU, Rafael. **Dicionário da lingua portugueza**: composto pelo padre Rafael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro. Lisboa: Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1789. Com licença da Real Meza da Comissão Geral, sobre o Exame, e Censura dos Livros.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos (1950-1960). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo de. **Signantia quasi coelum**: Signância quase céu. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1979.

CARVALHO, Tiago de. A meditação do Tietê de Mário de Andrade: a dor humana pertinaz. **Revista Estética e Semiótica**: RES, Brasília, v. 9, n. 1, p.77-83, jul. 2019.

CAVARERO, Adriana. **For more than one voice**: toward a philosophy of vocal expression. Stanford: Stanford University Press, 2005. Translated with an introduction by Paul A. Kottman.

CEZAR, Marco. Bell, poeta maior de 84. **O Estado**, Florianópolis, 06 de fev. 1985, [s.p.].

CHAMIE, Mário. **Instauração práxis II**: textos e documentos críticos — 1959 a 1972. São Paulo: Edições Quíron, 1974. Logos. Série crítica e história literária.

COELHO, Nelly Novaes. Palavra poética de resistência ao caos, à morte, ao nada. In: FARIA, Álvaro Alves de. **O Sermão do Viaduto (30 anos depois)**. São Paulo: Traço Editora, 1997.

COLLI, Giorgio. **A sabedoria grega III: Heráclito**. São Paulo: Paulus, 2013. Tradução Renato Ambrosio.

COLLI, Giorgio. **O nascimento da filosofia**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. Tradução Federico Carotti.

CORRÊA, Nereu. **A tapeçaria lingüística d'"Os Sertões" e outros estudos**. São Paulo: Quíron; Brasília, 1978.

DEBUS, Eliane Santana Dias. **Quadrilátero: as impressões olfativas como desencadeadoras de desejo: uma leitura do romance Quadrilátero - Livro um: Matheus, de Adolfo Boos Júnior**. **Caderno Seminal Digital**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 11, p.178-188, jul. 2009.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. 6. ed. São Paulo: Papirus, 2012. Tradução Luiz B. L. Orlandi.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2013. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. Tradução Claudia de Moraes Rego.

DETIENNE, Marcel. **Os mestres da verdade na grécia arcaica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1988. Tradução: Andréa Daher.

DOLAR, Mladen. **A voice and nothing more**. Cambridge: Mit Press, 2006.

DOLAR, Mladen. O objeto voz. **Prometeus**, São Cristóvão, v. 10, p.167-192, dez. 2012. Tradução de Clóvis Salgado Gontijo Oliveira.

FARIA, Álvaro Alves de. **O Sermão do Viaduto (30 anos depois)**. São Paulo: Traço Editora, 1997.

FRANCINE, Helen. **Quixote Catarinense: onde se conta sobre a trajetória e algumas batalhas do poeta catarinense Lindolf Bell**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2005.

FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")**: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. Tradução e notas Paulo César de Souza.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar e outros escritos: seguido de O homem da areia / E. T. A. Hoffmann**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. Tradução Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares [O homem da areia; tradução Romero Freitas].

FROTSCHER, Méri. Blumenau nas enchentes de 1983 e 1984 e o imaginário da "cidade do trabalho". **Esboços**, Florianópolis, v. 5, n. 5, p. 61-70, 1997.

HADOT, Pierre. **O que é a filosofia antiga?** 6. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1999. Tradução de Dion Davi Macedo.

HADOT, Pierre. **O Véu de Ísis:** ensaio sobre a história da idéia de natureza. São Paulo: Edições Loyola, 2006. Tradução Mariana Sérulo.

HAMACHER, Werner. **Minima philologica.** New York: Fordham University Press, 2015. Translated by Catharine Diehl and Jason Groves.

HAMACHER, Werner. **Pleroma:** reading in Hegel. Stanford: Stanford University Press, 1998. Translated by Nicholas Walker and Simon Jarvis.

HAMACHER, Werner. **Premises:** essays on philosophy and literature from Kant to Celan. Cambridge: Harvard University Press, 1996. Translated by Peter Fenves.

HAMACHER, Werner. **Two studies of Friedrich Hölderlin.** Stanford: Stanford University Press, 2020. Edited by Peter Fenves and Julia Ng. Translated by Julia Ng and Anthony Curtis Adler.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** São Paulo: Edições 70, 2010. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. Edição bilíngue.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências.** 8. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel, Marcia Sá Cavalcante Schuback.

HELLER-ROAZEN, Daniel. **Echolalias:** on the forgetting of language. New York: Zone Books, 2005.

HÜBBE, Heloisa Pereira. Quadrilátero: um ângulo diferente da história. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 1, n. 3, p.59-71, 1995.

HUNGRIA, Camila; D'ELIA, Renata. **Os dentes da memória:** Piva, Willer, Franceschi, Bicelli e uma trajetória paulista da poesia. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

JARDIM, Rubens (org.). **Lindolf Bell:** 50 anos de Catequese Poética. São Paulo: Patuá, 2014.

JARDIM, Rubens. Do primário, urgente e necessário trabalho de distribuição de poesia. In: BELL, Lindolf; MATTOS, Luiz Carlos; JARDIM, Rubens; MÜLLER, Érico Max; SANTANA, Edson R.; AGUIAR, Iosito; CARDOSO, Reni. **Catequese Poética:** antologia nº 1. São Paulo: E.l.l.a. Palma, 1968.

JESI, Furio. **O mito.** Lisboa: Editorial Presença; Livraria Martins Fontes Brasil, 1977. Tradução Lemos de Azevedo.

JUNKES, Lauro. **O mito e o rito:** uma leitura de autores catarinenses. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1987.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar.** Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2016. Tradução de Fernando Costa Mattos.

LABES, Marcelo. **Enclave**. São Paulo: Patuá, 2018.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

LACAN, Jacques. **Formations of the Unconscious: The Seminar of Jacques Lacan Book V**. Cambridge: Polity Press, 2017. Edited by Jacques-Alain Miller. Translated by Russell Grigg.

LANHAM, Richard A. **A handlist of rhetorical terms**. 2. Ed. Berkeley: University of California Press, 1991.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e anseios críticos**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. **A latin dictionary founded on Andrews' edition of Freund's latin dictionary**: revised, enlarged, and in great part rewritten. Oxford: Clarendon Press, 1958.

LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. **A Latin Dictionary**: Founded on Andrew's Edition of Freund's Latin Dictionary. Oxford: Clarendon Press, 1958. Revised, enlarged, and in great part rewritten.

LIMA, Luiz Costa. **A ficção e o poema**: Antonio Machado, W. H. Auden, P. Celan, Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LOPES, Silvina Rodrigues. A poesia, memória excessiva. **Revista da Faculdade de Ciências Humanas**, Lisboa, n. 9, p.155-161, 1996.

LUTERO, Martinho. **Da liberdade do cristão**: prefácios à bíblia. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2015. Tradução Erlon José Paschoal; revisão do alemão Carlos Eduardo Jordão Machado.

MALHEIROS, Eglê. [Orelha do livro]. In: BOOS JÚNIOR, Adolfo. **Quadrilátero**: livro um: Matheus. São Paulo: Melhoramentos, 1986.

MARTINS, José Endoença. Blumenalva e Nauemblu: metáforas de uma historiografia de Blumenau. In: THEIS, Ivo M.; MATTEDI, Marcos Antonio; (ORGS.), Fabricio Ricardo de Limas Tomio. **Nosso passado in(comum)**: contribuições para o debate sobre a história e a historiografia em Blumenau. Blumenau: Ed. da Furb; Ed. Cultura em Movimento, 2000. p. 269-296.

MATTOS, Luiz Carlos. Antes de mais nada. In: BELL, Lindolf; MATTOS, Luiz Carlos; JARDIM, Rubens; MÜLLER, Érico Max; SANTANA, Edson R.; AGUIAR, Iosito; CARDOSO, Reni. **Catequese Poética**: antologia nº 1. São Paulo: E.I.I.a. Palma, 1968.

MEDINA, Cremilda de Araújo. **A posse da terra**: escritor brasileiro hoje. São Paulo: Imprensa Nacional - Casa da Moeda; Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1985.

MEIRELES, Cecília. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MELLO, Jefferson. Os estudos literários brasileiros nos anos 1970 e o lugar da teoria no trabalho de Luiz Costa Lima. **Remate de males**, Campinas, v. 40, n. 2, p. 697-722, 2020.

MELO, Gladstone Chaves de. **Iniciação à filologia e à lingüística portuguesa**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1981. Coleção coordenada por Carlos Eduardo FAlcão Uchôa (Universidade Federal Fluminense).

MOISÉS, Carlos Felipe. **Balaio**: alguns poetas da Geração 60 & arredores. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2012.

MOUTINHO, Nogueira. “Lindolf Bell ou a aptidão ao cântico”. In: BELL, Lindolf. **Convocação**. São Paulo: Brasil Editôra, 1965.

NANCY, Jean-luc. **Demanda**: literatura e filosofia. Florianópolis; Chapecó: Ed. Ufsc; Argos, 2016. Textos escolhidos e editados por Ginette Michaud; tradução João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyolla.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955. Com prefácio de W. Meyer Lübke.

NEWMAN, Jane O. **Benjamin’s library**: modernity, nation and the baroque. Ithaca: Cornell University Press and Cornell University Library. 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**: reflexões sobre os preconceitos morais. Petrópolis: Vozes, 2008. Tradução de Mário D. Ferreira Santos.

NODARI, Alexandre. **Modernismo obnubilado**: Araripe Jr. precursor da antropofagia. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/NodariPUC.pdf>>. Acesso em: 09 dez. 2019.

O POETA mostrando sonhos e realidades. **Folha da Tarde**, São Paulo, [s.p.], 29 out. 1984.

ORTEGA Y GASSET, José. **Obras completas**: Tomo I (1902-1916). 7. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1966.

OXFORD LATIN Dictionary. Oxford: Clarendon Press, 1968.

PICCININN, Rosana Salete. A trajetória social e poética de Lindolf Bell. **II Seminário Nacional em Estudos da Linguagem**: Diversidade, Ensino e Linguagem, Cascavel, [s.p.], 2010.

PICCININN, Rosana Salete. **Imagens poéticas do tempo e memória em Lindolf Bell**. 2009. 118 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Letras, área de Concentração Linguagem e Sociedade. Linha de Pesquisa: Linguagem Literária e Interfaces Sociais: Estudos Comparados, Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste, Cascavel, 2009.

PLATÃO. **Íon**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. Tradução Cláudio Oliveira, prefácio e posfácio Alberto Pucheu.

PLATÃO. **Teeteto-Crátilo**. Belém: Universidade Federal do Pará, 1988. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

PRADE, Péricles. Lindolf Bell: vida e obra (aproximações). In: BELL, Lindolf. **Melhores poemas Lindolf Bell**. São Paulo: Global, 2009. Seleção Péricles Prade. Coleção Melhores Poemas / direção Edla van Steen.

RADÜNZ, Dennis. A água lustral da origem. In: BELL, Lindolf. **Os Póstumos**. Florianópolis: [s.n.], 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. Tradução de Raquel Ramallete... [et al].

RICARDO, Cassiano. “Um sôco no escuro”. In: BELL, Lindolf. **A tarefa**. São Paulo: Edições Papyrus Ltda, 1966.

RICARDO, Cassiano. **Viagem no tempo e no espaço: memórias**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1970.

RICCIARDI, Giovanni. **Entrevistas com escritores do sul do Brasil**. Palhoça: Ed. Unisul, 2009.

RICCIARDI, Giovanni. **Utopia, resistência e perda do centro: a literatura brasileira de 1960 a 1990**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2018. Colaboração de Antonio Hohlfeldt.

RICHTER, Gerhard; SMOCK, Ann (ed.). **Give the Word: responses to Werner Hamacher’s 95 Theses on Philology**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019.

SANTANA, Edson Roberto. Fiandeira ficcionada. In: BELL, Lindolf; MATTOS, Luiz Carlos; JARDIM, Rubens; MÜLLER, Érico Max; SANTANA, Edson R.; AGUIAR, Iosito; CARDOSO, Reni. **Catequese Poética: antologia nº 1**. São Paulo: E.l.l.a. Palma, 1968.

SANTIAGO, Silviano. **As raízes e o labirinto da América Latina**. São Paulo: Rocco Digital, [s.d].

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012. Organização Charles Bally e Albert Sechehaye; com a colaboração de Albert Riedlinger; prefácio à edição brasileira de: Isaac Nicolau Salum; tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blickstein.

SCHMIDT, Jayro. **Érico Max Müller: o poeta esquecido**. Florianópolis: FCC; Bernúncia, 2014.

SCHVARTZ, Daiana (org.). **Lindolf Bell: crítica de arte em Santa Catarina**. Chapecó: Humana Editora, 2020.

SCRAMIM, Susana. **“Pervivências” do arcaico: a poesia de Drummond, Murilo Mendes e Cabral e sua sombra**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

SCRAMIM, Susana. **Literatura do presente: história e anacronismo dos textos**. Chapecó: Argos, 2007.

SILVA, Dora Ferreira da. Os ciclos. In: BELL, Lindolf. **Os ciclos**. 2. ed. São Paulo: Massao Ohno Editôra, 1964. Capa de Cyro del Nero.

SOUZA, Silveira de; CARDOZO, Flávio José. **Lindolf Bell: estudo biobibliográfico**. Florianópolis: Fcc, 1990. Escritores catarinenses: "HOJE", nº 2.

SPINA, Segismundo. **Na madrugada das formas poéticas**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STAROBINSKI, Jean. **Palavras sobre as palavras**. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1974.

STERZI, Eduardo. Da voz à letra. **Alea: Estudos Neolatinos**, [s.l.], v. 14, n. 2, p.165-179, dez. 2012. FapUNIFESP (SciELO). <http://dx.doi.org/10.1590/s1517-106x2012000200002>.

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SZONDI, Peter. **Introduction to literary hermeneutics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Translated from the German by Martha Woodmansee.

TESTENOIRE, Pierre-Yves. A linearidade saussuriana em retrospecto. In: ALTMAN, Cristina; TESTA-TORELLI, Lygia (ORGS.). **Cadernos de Historiographia Linguística do CEDOCH**. São Paulo: FFLCH/USP: 2017. p. 97-104.

THOREAU, Henry David. **A desobediência civil**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. Tradução José Geraldo Couto.

TOMELIN, Rafael. Existir nas semelhanças. **Cad. Benjaminianos**. Belo Horizonte, v. 15, n. 2, p. 199-212, 2019.

TONCZAK, Maria Joanna. **Lindolf Bell e a Catequese Poética: Monografia de especialização em Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis - SP, área de Teoria da Literatura**. Orientador: Prof. Dr. Antônio Lázaro de Almeida Prado. Anos 1970 - 1971. Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina, 1978.

TONUS, José Leonardo. Mundos em ruínas: ecos de Graciliano Ramos em Quadrilátero de Adolfo Boos Júnior. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 4, n. 42, p.99-113, dez. 2007.

VAAN, Michiel de. **Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages**. Leiden: Brill, 2008. Edited by Alexander Lubotsky. Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series. Volume 7.

VIARO, Mário Eduardo. **Etimologia**. São Paulo: Contexto, 2019.

VIEIRA, Antônio. **Essencial Padre Antônio Vieira**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. Organização e introdução de Alfredo Bosi.

Vieira, Frei Domingues. **GRANDE DICCIONARIO PORTUGUEZ OU THESOURO DA LINGUA PORTUGUEZA**. Porto: Editores, E. Chardron e Bartholomeu H. de Moraes, 1874. Pelo Dr. Fr. Domingos Vieira dos Eremitas Calçados de Santo Agostinho. Publicação feita sobre o manuscrito original, inteiramente revisto e consideravelmente aumentado. Quinto volume.

WEBER, Max. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Tradução José Marcos Mariani de Macedo; revisão técnica, edição de texto, apresentação, glossário, correspondência vocabular e índice remissivo Antônio Flávio Pierucci.

WILLER, Cláudio. A cidade, os poetas, a poesia. In: FARIA, Álvaro Alves de; MOISÉS, Carlos Felipe. **Antologia poética da geração 60**. São Paulo: Nankin Editorial, 2000.

WILLER, Cláudio. Apresentação. In: BELL, Lindolf. **O código das águas**. São Paulo: Global, 1984.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Cultura e valor**. Lisboa: Edições 70, 1980. Tradução de Jorge Mendes. Revisão, por comparação com o texto em alemão, de Artur Morão.

ZAMBRANO, María. **Hacia un saber sobre el alma**. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2000.

ANEXO A – Índice de textos citados que constam no arquivo CDM

“Anotações do poeta na enchente 1983 (I)”	— p. 66-67
“livres textos (pretextos)”	— p. 86
“Memória preliminar”	— p. 65
“Onde se escreve o destino desta cidade?”	— p. 62
“Tôda memória é violencia”	— p. 64

ANEXO B – Carta a Osmar Pisani de Timbó a 21 de agosto de 1960¹⁰³

Timbó, 21 de agosto de 1960. —

Caro Poeta

“A vida social é uma necessidade interior”, desvenda Sócrates, para os olhos do mundo, depois de sentir em si mesmo, aquêlê vácuo estranho, que permanece num imenso nada, quando não lhe damos o devido valor, ou então, torna-se mola propulsora, gerando energia, criando eternidades, gravando sentimentos em qualquer variação da ARTE, deixando de ser inútil, pelo simples fato de conseguir levar ao coração dos semelhantes um pouco da alma e da ternura incompreendida.

Se conseguirmos fazer com que algo nosso seja admirado, consolemo-nos.

Desta data em diante, não é a obra que está sendo admirada: é o seu criador. E nêste instante, numa estranha fusão mental e espeiritual, obra e criador identificam-se, são uma coisa só, sorriem pelo mesmo sorriso, estagnam pelo mesmo motivo, desviando-se de uma flôr recém-colorida. Dar-nos-emos as mãos Pisani e alcançaremos este dia, neste interminávlê sucessão de horas, que ocorrem para onde? Hoje o domingo está com ar desolado.

Nada a não ser a inércia visível, a paralização total dos movimentos que encaminham ao trabalho e asgarotinhas voltando ~~vel~~ do culto de vestido nov traem a face austera, indicando a necessária caminhada final de 7 dias, pelas arbitrárias leis de um calendário que não evolue.

Seria bom poder falr-te. Trocamos idéias pessoalmente e falarmos de poesia e mais poesia. Creio que isto dar-se-á breve. Pretendo ir a Florianópolis para tratar de diversos assuntos. O principal, a edição de nosso livro.

Talvez faça vestibular de filosofia, e para tal, fatôres secundários precisam ser resolvidos. Provavelmente irei dia 7 de setembro, aproveitando as manifestações patrióticas que em Florianópolis devem ser cheias de “vibração”.

Em tuas poesias, amigo Pisani, tens bastante de proustiano. Principalmente no que tange à tua constante identificadora em versos plenos de alma e sentimento: a morte. Em “Sodoma e Gomorra”, Proust descobre que a “cada alteração do cérebro” (das nossas idéias portanto que afinal são uma só, com tonalidades diferentes) “corresponde um fragmento de morte”.

Talvez a própria morte seja o fim de parte de nossa vida (remanesceremos?) mas não deve ser a finalidade essencial de nosso agir. Salvo, quando ela pode ser suprema ciradora e inspiradora. Existe aí laço consanguíeno com o sofrimento. No entanto, mesmo como fonte criadora, devemos olhá-la de longe. E esta distância é que a torna talvez tão sedutora. É uma mulher difícil. Mas quando se nos entrega, þé a nossa própria vida o pagamento exigido. Por acaso não é ser bastante cruel? Ou devemos ser brâmanes e encará-la como a felicidade suprema?

Enviei:

Sôpro da tarde

e

Éra uma noite de chuva

¹⁰³ Não há qualquer correção ou colação de vocabulário ou ortografia das cartas. Todas transcritas *ipsis litteris*.

ANEXO C – Carta a Alcione de Timbó a 25 de agosto de 1960

Timbó, 25 de agosto de 1960. —

Caro Alcione

Desafios nunca me assuam. Ao contrário, são um incentivo. Aliás, a vida toda é um desafio para mim. Não encontro a razão, esta razão que eu não deveria procurar, mas cuja solução provoca-me constantemente. Às vezes acho-a uma mulher adorável e.....intocável. Quando julgo achar o “fio da meada”, escapa-me entre os dedos e sinto-me obrigado a mudar meus pensamentos. E se ~~Proust~~ Proust tiver razão, estas mudanças em nosso mundo interior ou seja a maneira de encarar o exterior, são “fragmentos da morte”. E então julgo que a vida é a morte fantasiada de movimento e sedução. É uma mulher como disse. Tê-la nas mãos é desaparecer e nosso desaparecimento é o sacrifício exigido. Afinal vida e morte identificam-se. O que são na realidade? De onde vêm? Não sei. Apenas posso dizer-te que são temas atormentando-me horas e horas.

Este tormento é a mola propulsora do que escrevo. Por isso considero boa a dúvida e bom o sofrimento. Há contradição no que te escrevo? Não o creio. As coisas são de uma matéria só. As idéias são de um mesmo mundo. Suas nuances se diferenciam. Considera-te feliz Alcione. Sabes crer e esta talvez seja a sabedoria mais difícil. Não me satisfaz porém. Talvez evolua um dia ou então regrida o suficiente para chegar àquilo que talvez seja o ápice nas caminhadas e procuras que me assaltam.

Meus anseios Alcione, são demasiado altos. Sócrates morreu por causa de ideias semelhantes. Ele acreditava que “a vida social era uma necessidade interior”. Juan Ramon Jimenez, o grande poeta espanhol, laureado com o prêmio Nobel de Literatura, compreendeu-o e sintetizou maravilhosamente: “a nossa vida deveria ser como a dos pássaros. Viajar sem fronteiras nem limites. Voar longe das impurezas, buscando oppuro absoluto. Cantar e ser ouvido. Cultuar uma religião sem opressões e sem divindades artificiais e principalmente amar o amor isento de bestialidades e ser fraterno universalmente” (Aqui há muito de cristão) Isto meu bom Alcione, eu vejo traído tantas e tantas vezes, que encontro-me em turbilhões de incerteza e desilusão.

Diga-me tú que sabes crer:

ages em função daquilo em que crês ou porque uma necessidade interior te obriga a ser cordial e bom com teus semelhantes?

É a tua vez de vires ao meu encontro e responderes.

Aguardo de coração aberto e inteiramente às tuas ordens.

Do amigo

Bell

Anexo: Poemas

Recebeste s a as ñ - revistas?

ANEXO D – Carta a Osmar Pisani de Timbó a 2 de setembro de 1960

Timbó, 2 de setembro de 1960. —

Amigo Poeta

A natureza é caprichosa. Hoje deu-se uma verdadeira anormalidade em Timbó. Geou e fez um frio de “bater dentes”. Coisa rara em setembro, mas que bem pode acontecer, como acabei de presenciar. Houve congelamentos e a minha inspiração está neste estado.

Encontrei pássaros mortos. Não conseguiram abrigar-se. O calor do fogo não reavivou-os, nem o calor de minhas mãos.

A morte fantasiou-se de frio e levou em sua passagem os que menos mereciam deixar de viver o azul e o horizonte.

Há uma semelhança entre os homens e os pássaros, Pisani, notastes agora? Pássaros também morrem de frio.....

.....

Recebi teus livros editados por RB. Dei uma olhada ligeira e acredito poder aproveitar nêles uma infinidade de lições proveitosas.

Atualmente estou lendo uma História da Filosofia aliás três histórias da filosofia e naturalmente aproveito fazendo uma comparação mental dos temas tratados pelos três autores diversos.

Semana vindoura, enviar-te-ei um livro, de um novo autor gaúcho e talvez o aprecies.

.....

“O entêrro mórbido do poeta” esta frase pareceu-me tão familiar, que não resistí e consultei nossa correspondência onde encontrei no teu poema ABSOLUTO, que me havias enviado anteriormente, a mesma frase. Creio que houve inspiração repetida ou então esta frase flutua no teu sub-consciente, como algo muito importante ou houve intencionalidade de repetição? Digo do coração Pisani, “o entêrro mórbido do poeta” fica muito melhor no POEMA ABSOLUTO e que se tirasse do teu Estudo I as duas primeiras frases êle se valorizaria imensamente. Experimente, o que te digo é fraternal e não quero em absoluto que penses estar querendo criticar, ou melhor se crítico minha intenção é valorizar o que escreves. E acima de tudo, sinceridade, pois acredito que nossa utilidade irmão para irmão, não pode existir sem sinceridade

.....

segue.

Valores autênticos “Retorno à origem do azul” e principalmente

“a poesia mostrou o rosto
para a abertura”

Isto ou melhor esta construção poderia facilmente encontrar-se em Whitmann, o moderno americano e isto equivale ao mesmo se dissesse a você, que isto têm algo de eterno.

.....

Não sei nada de “Balangandã de Sonhos” Porque vocês uniram os pensamentos para que eu ganhe o prêmio máximo? Isto para mim é uma incógnita, juro-te. Enviei versos sob êste título ao meu amigo no Rio de Janeiro (crítico como já devo ter-te escrito) e nada mais sei.

Podes esclarecer-me por favor?

Dia 7 não poderei viajar. Motivos vários impedem-me de sair de Timbó.

Ainda não recebi recorte do Pérciles. Estou curioso e peça-lhe para enviar logo. Abrace-o. Sobre o nosso livro, creio que conseguí outro colaborador, o Sadi Mi-Guel Rataischesk de Blumenau, muito talentoso e com o qual me encontrarei amanhã. Talvez iremos juntos a Florianópolis, encontrar-nos contigo e Pérciles.

Nunca deixes de produzir e não deixes de enviar para que eu aprecie.
Do seu amigo e irmão

ANEXO E – Carta a Sigmund de Timbó a 5 de setembro de 1960

Timbó, 5 de setembro de 1960. —

Caro Sigmund

Tenho maravilhosas notícias para tí, Sigmunde.

Minha vida corre tão maravilhosamente bem, que temo tudo isto acabar qualquer dia. Estou realmente feliz. E não é uma mediocridade feliz, como Álvaro escreveu-me certa vez. Há uma sucessão de passos cujo rastro me sorri quando me volto e busco encará-los (e posso fazê-lo sem constrangimento).

A verdade é que estou à procura de uma pureza que o humano pode alcançar. Não creio que a alcance completamente. Sou um fraco e por isso mesmo tento. Busco a vida e a beleza nos pormenores, não nas grandes coisas. Vivo para a simplicidade. Por isso mesmo, “O Pequeno Príncipe” de Saint-Exupéry, foram instantes de profunda ternura, onde chorei, sentí-me criança e deixei de odiar a vida.

Os melhores momentos, são ao lado de Alzira. Presentemente estou-lhe ensinando inglês. Leio as poesias que faço e ela sente-se feliz em amá-las mesmo sem compreende-las muitas vezes. Acho isto tão maravilhoso, que acredito estar adorando.

Marcel Proust ensinou-me também coisas maravilhosas. Diz por exemplo “que tem raiva do homem que não sabe dominar-se fora das horas de amor” ou então “sente ódio dos que não são suficientemente fortes para dominar-se depois da união sexual”. Sócrates falou: “A vida social é uma necessidade interior”. Há necessidade de a gente sentir-se amado e isto é essencialmente humano. Sinto que estou sendo amado através de minhas poesias. E quando admira-se a obra de uma pessoa, há uma estranha fusão de obra e autor (isto é Proust) e ama-se também ao autor desta obra. Tenho recebido manifestações, que inicialmente chocaram-me. Por exemplo na Livraria Blumenauense, perguntaram-me se era eu mesmo este Bell que escreve no Jornal “A Nação”. Respondi que sim. E a menina revelou-me estar colecionado minhas poesias. E isto para mim foi um pedaço do céu. Fiquei tão grata à menina, que deu-me vontade confessar-lhe esta gratidão. Não o fiz. Calei-me.

Nossas cartas são sempre em tom confessional, de modos que não sinto-me constrangido em contar-te tudo isto. Considero-te muito.....apesar dos atrasos de tuas respostas.

Fim do ano, provavelmente farei novo vestibular, em Curitiba ou Florianópolis. Mamãe, continua doente, de quando em vez no hospital.

Estou publicando muito, principalmente em “A Nação”. Envio-te recortes.

Álvaro recebeu minhas revistas? Lêstes?

Está muito frio ainda. Geou ante-ontem. Por isso ou por influência, sinto que minha inspiração epistolar está um tanto congelada. Creio que já deves ter notado.

Como vai Sônia Regina? E Helena Durão, tens-lhe falado. Abrace-a.

Tenho notado que tua vida é intensa, programas maravilhosos, de teatro, cinema, ópera. Nada disso tenho, Sigmund. Como já te expliquei, é simples a minha vida, essencialmente quando faço uma comparação de valores da minha com a tua vida. Às vezes ou melhor muitas vezes sou ainda aquele solitário inconsolável. Acho isto bom. Platão não disse que “o talento forma-se na solidão”?

Quanto à encoberta rivalidade que eu desconhecia e supunhas existir entre nós, esqueça isto.

És meu amigo, apesar de teres agido com um pouco de incensiridade.

Errar é humano. O pior é cair novamente no mesmo erro. E isto torna-se difícil para tí, pois já não estou no Rio nem estou seguindo a tua carreira não é mesmo?

A pureza, Sigmund, talvez não se consiga inteiramente. Mas grande parte dela pode habitar em nós. E o princípio básico é ser humilde. Humildade e contemplação. Isto dá-nos uma fôrça

interior extraordinária. Experimento-o. Podes ser e atingir a glória jamais sonhada, mas deves ser humilde. E sincero. Principalmente contigo mesmo.

Afinal, quem estou-me julgando para aconselhar-te?

Até fim do ano, talvez lance um livro em conjunto com mais alguns novos de Santa Catarina. Estamos projetando e tudo indica que dará certo. Agradeço a vaga que irias conseguir para mim no jornal onde trabalhas, mas adianto-te desde já, que não me interessa ser cronista social.

Além disto colaboro com a Revista do Vale Social, com informações e reportagens de Timbó. Verás no próximo número. Meu pseudônimo é PITIÁ.

Aguardo tua chegada nas férias. Então viverás uma vida de colono, como eu estou fazendo.

Sem luxo e sem riqueza como te expressastes em tua última carta. Não sei o que te faz pensar que sou rico Sigmund. É um grande engano teu. Ou será que já fiz pensar desta maneira? Não me lembro.

Correrás descalço, ~~colerás~~, colherás flôres, acordarás o sol (Orfeu) e respirarás com serenidade. Venha ao menos visitar-me.

Hoje nada mais tenho a dizer-te. Ou talvez tenha e não encontro palavras. O Urso abraça-te. Lembranças ao Álvaro. E seja menos demorado.

Bell

ANEXO F – Carta a Osmar Pisani de Timbó a 27 de setembro de 1960

“Pensamentos à sombra de
uma árvore”

Timbó, 27 de setembro de 1960. —

Bom amigo e bom poeta

Acabei de ler “Cartas a um jovem poeta” de Rilke.

Tiveste oportunidade de apreciá-lo e sofrer com sua grande e maravilhosa solidão?

Acredito que através dos tempos haja elos invisíveis unindo os poetas. Como pode haver tanta coincidência entre pessoas de tão longos tempos, como entre Rilke, você, Péricles, Sadi e sinto, sinto ternamente, entre mim? Aquela ânsia, aquela procura, aquelas lágrimas, aquela solidão, aquela pureza buscada, e ternura, a ternura esplêndida das pequenas coisas?

O que é do Sadi?

Sinto-me feliz por teres gostado dele, é um moço de val sensível às coisas boas e um ótimo colega.

Abrace-o caso o encontres. Fui duas vezes a Blumenau, não informaram-me de seu não retorno.

O Péricles é um extravagante ou esquisito e “snob”.

Às vezes dá-se ao luxo de não responder minhas cartas, já imaginou? Perdoa-se porque a humildade deve ser nossa também. Perdoar para mim é ser sobretudo humilde. Abrace-o e diga-lhe que por uma felicidade suprema, irei encher-lhe o....(indizível por carta) um dia inteiro, pois ambos fomos convocados para suplentes nas eleições, e, porcoincidência a nossa mesma é a mesma.

Está um generoso dia hoje. Carta tua para responder e um sol que faz germinar. O milho rompe as terras e não sei porque lembro-me das flores em nosso jardim. Deve ser por terem sido plantadas por mamãe. E ela está muito doente. Não imaginas como tenho sofrido, Pisani. Péricles talvez

tenha uma parcela de noção de seu alcance, o que já é um consolo.

Teu poema “Mensagem” é bom. Bom de fato. Aquelas perguntas vestidas de dúvida vinda de um mundo espiritual e intenso “Porque o silêncio se abrindo nas cortinas cerradas de meu corpo” e “Por que o anônimo na tempestade fria das distâncias”, são metáforas maravilhosas caro poeta, das quais sempre te queixas ou melhor insinuas não possuir.

Gostei, Gostei.

Não vou-me estender.

Com um abraço muito forte e pense no nome que daremos ao nosso grupo. (Independentes por acaso?)

ANEXO G – Carta a Osmar Pisani de Timbó a 10 de janeiro de 1961

Timbó, 10 de janeiro de 1961. —

Caro Poeta

Quem me fêz lembrar esta sabedoria bíblica foi o nosso bom amigo Sady: “Se tiveres um amigo, visite-o muitas vezes, para que não cresçam ervas rasteiras no caminho que te leva a êle.” Não achas belo?

Belo ainda achei o gesto do Sady. Parece que finalmente atendeu aos meus pedidos.

Escreveu-me uma carta e comunicou estar materializando que vive pipocando no seu interior. Isto faz-me lembrar Thomas Mann, o grande escritor contemporâneo alemão. Estou lendo dêle “Tônio Kroeger” uma novela num elevado plano literário. Estilo personalíssimo e um a personalidade cativante, notando-se nos traços do personagem as formas e vida do próprio autor. Thomas Mann diz: “ser literato não é imaginar uma história ou acontecimento e sim dar-lhe expressão”. Acredita ainda que literatura é aproximação da morte, é maldição; nota-se a luta de dois egos ; um que pende para os campos espirituais e concretos da literatura; outro debatendo-se para a doce e tranquila vida burguesa, para as delícias da sociedade e sugestão supérflua das cotidianas banalidades de uma vida feliz.

É bom, muito bom. Faria questão que lêsses o livro. Além disso é um autor livre, nêste mundo em que se recolhe e onde sofre maravilhosamente e onde sente a grandeza de felicidade melancólica. Aborda temas que chocariam os mais fechados à beleza do conhecimento de tôdas às sensações, embora muitas vezes tenha nojo do próprio conhecimento. Alma revoltada, cheia de paradoxos, em busca de vida e amigos.

Tenho escrito, Pisani. Fiquei imensamente feliz quando ví na revista leitura a tua poesia em “Porta de Acesso”. Sady exultou.

O nosso grupo já está desfeito e não pergunto por quê. Estas iniciativas são geralmente ilusórias, mas não chorarei. Como vão os trabalhos para a exposição?

Irei ao Rio de Janeiro dia 4 ou 5 de fevereiro. Bom seria se pudesses ir, mas creio que o vestibular o impedirá, não é mesmo?

Procurarei conhecer gente de valor e não deixarei de mencionar o nome de vocês.

Um amigo meu, o Álvaro do Valle, aquêle mesmo que inscreveu-me no concurso de literatura sem minha autorização, agora comunicou-me outra façanha alheia à minha vontade: enviou versos para LEITURA. Estou apavorado, Pisani. Já imaginastes se não der certo? Se o julgamento não corresponder? Afinal, não posso criticá-lo. Devo a êle muito de minha vida intelectual. Êle crê em mim e isto já é um consôlo. Abraço-te com um forte abraço.

seguem poemas

ANEXO H – Carta a Hugo Kovadloff de Blumenau a 29 de fevereiro de 1980

Blumenau, 29 de fevereiro de 1980. —

meu caro Hugo Kovadloff,

fiquei muito comovido quando Carlos e Monique Altschull me deram seu endereço. Faz tanto tempo que não te consigo falar! Estive em Buenos Aires há dois anos, procurei em catálogo telefônico, algumas livrarias, não deu certo.

Afastei-me de São Paulo durante anos. Um tempo de recolhimento, meditação, produção, sem perder totalmente a ligação com essa praça de violências, propostas, indagações e mesmo respostas.

Em Santa Catarina temos desenvolvido um trabalho que me satisfaz. Mais próximo de minhas raízes, origens, forma-se aqui uma mentalidade de cultura menos estereotipada, mais ligada ao homem e à terra, capaz de dar uma coordenada segura à agitada e múltipla cultura brasileira.

O que se passa é que outras praças polarizadoras e irradiadoras de cultura se configuram no país. Certas produções locais são consumidas avidamente em cidades menores, com uma curiosidade e avidez que nem sempre atravessam fronteiras, mas cumprem um destino legítimo de criador x ouvinte, leitor, visor das artes.

Gostaria de saber mais de ti. Anexo alguns textos, para idéia geral do trabalho em Santa Catarina.

O mais é a inquietação de sempre. O poema acima de tudo ligado com a vida imediata e uma tentativa de durabilidade encontrável na própria imediatidade.

Meu mais fraterno abraço, no aguardo de palavras distantes, contudo próximas por raízes de vivências comuns.

ANEXO I – Entrevista com Dennis Radünz

Transcrição da entrevista realizada em 17 de fevereiro de 2020.

Rafael Tomelin - Dennis, como vocês se conheceram?

Dennis Radünz - Quando conheci o Lindolf Bell? Imagina... essa pergunta remonta a minha mais remota infância. Por que, na verdade, Lindolf Bell e Elke Hering, artistas de Blumenau, foram padrinhos de casamento dos meus pais. Meu pai era um jornalista, o jornalista Lauro Lara e, por conta disso, eles obviamente se conheciam muitos antes que eu nascesse. Então eu não poderia situar o momento exato em que eu conheci Lindolf Bell, mesmo por que a presença deles era constante na nossa casa. Recordo vivamente, lá pelos meus seis anos de idade, brincando com os filhos deles, o Eduardo, a Rafaela e o Pedro. Então eu não tenho uma data exata de um momento em que eu o conheci. Eu o conheci primeiro como um amigo de meus pais em minha casa. Talvez eu possa situar o momento em que eu o reconheci. Nós estávamos no Teatro Carlos Gomes, onde eu era ator amador no Núcleo de Teatro Experimental do Carlos Gomes e em algum momento de 1989 o Lindolf Bell estava conosco. Foi assistir a um dos nossos espetáculos que era o *Apocalypsis cum figuris*. Eu lembro muito bem do momento em que nós conversamos. Este reencontro. Ele reconhecendo o filho já adolescente e caminhando pra idade adulta do seu antigo amigo, o Lauro. Tendo ele e Lauro perdido um pouco do contato e do convívio. É como se aquela criança que ele viu nascer necessita-se depois ser reapresentada a ele. Eu já como figura pública, fazia teatro há três ou quatro anos; ele uma figura naquele momento extremamente reconhecida no cenário cultural catarinense. A conversa foi mantida com uma certa falta de intimidade, como se fosse sempre necessário reconhecer depois de adulto aquela criança que, no caso deles, literalmente viu nascer, pelo fato de terem sido padrinhos de casamento dos meus pais. Esse afeto sempre permaneceu. Eu tive também muita intimidade depois com a Elke Hering quando, em 1993, ela assumiu a presidência da Fundação Cultural de Blumenau e me convidou para ser o diretor da divisão de literatura. Eles [Lindolf Bell e Elke Hering] já não tinham mais um convívio, estavam separados há mais de década. Havia uma certa animosidade na relação entre ambos. Posso dizer que reconheci aquele casal por vias diferentes em momentos diferentes. Mas, não se conhece um poeta presencialmente. Às vezes as relações pessoais podem ser decepcionantes ou exuberantes. O fato é que eu conheci o poeta Bell lendo o livro *O código das águas*, lançado em 1984. Eu lembro vivamente de ler esse livro muitas vezes. No ano seguinte, 1985, eu estava com 14 anos e ao lado de dois poetas e dois poemas que me marcaram muito ainda na fase escolar que foram “Violões que choram” do Cruz e Sousa e “Tecendo a manhã” do João Cabral de Melo Neto. A minha trindade se completava exatamente com o livro do meu amigo, ou amigo de meus pais remoto, *O código das águas*. Recordo que eu tive o mesmo deslumbramento, a mesma epifania ao ler “Procuro a palavra palavra” que havia tido, mais ou menos ao mesmo tempo, quando li “Tecendo a manhã” e quando li “Violões que choram”. Esses três poemas para mim respondem por muito da minha vontade de, mais tarde, ter também eu escrito poemas e publicado livros de poemas. Quando era ator de teatro, cheguei a interpretar “Procuro a palavra palavra” na própria Galeria Açúcar do Lindolf Bell. Acho um poema belíssimo: “Não é a palavra fácil / que procuro. / Nem a difícil sentença, / aquela da morte, / a da fértil e definitiva solitude.”. Acho que neste livro todo o Bell conseguiu encontrar uma voz que reencontrava a voz dos anos 60. Lembrando que ele próprio estudou dois anos dramaturgia em São Paulo, na ECA, e tinha uma atitude performática quando dizia poemas em público. Aliás, recordo que nessa conversa que ele teve comigo e com meus amigos do Núcleo de Teatro Experimental ele sustentava isto: um ator tem que saber dizer um poema. Essa era, digamos assim, uma das reivindicações do Bell em

relação à, vamos usar a palavra, “pregação”, não é? A essa prediga que ele fazia em favor da poesia. Tinha sempre um contorno tanto quanto bíblico. Lembrando a influência da confissão luterana na qual ele foi educado na infância. Ele mantinha sempre essa atitude, de que o poema — como ele sempre dizia: o lugar do poema é onde possa inquietar — como inquietaria? Ao ser dito. Pedia essa elocução. Interpretação. Eu era um dos atores que interpretou alguns poemas de *O código das águas* mais de uma vez. Um livro extremamente importante. Gostaria também de dizer que a tua pesquisa, no tocante à metáfora da água e do mundo líquido, para nós que somos de Blumenau, ele de Timbó, eu de Blumenau, é algo absolutamente onipresente nas nossas vidas dada a importância do Rio Itajaí-Açu e a periculosidade deste rio que sazonalmente inunda a cidade. Nós fomos vítimas de enchentes monumentais nos anos 80. Para quem tem este horizonte de recepção, de leitura, em Blumenau, este livro é absolutamente relevante, não é? Lembrando que *O código das águas* seria mais ou menos um estatuto de uso dos recursos hídricos. É um nome burocrático que ele se apropria lindamente e torna este livro, sem dúvida, o livro de maior ressonância da trajetória do Bell. Então, ele me conheceu recém nascido, eu o conheci como poeta aos meus 14 anos e ele me reconheceu, eu já como poeta e ator, nos meus 18 anos e ele já o poeta consagrado por causa de *O código das águas*. Três momentos diferentes de um reconhecimento.

RT - Mencionaste “Procuro a palavra palavra”, poema que abre o livro *O código das águas*. Muitas vezes li o livro sem entender muito bem o porquê dele estar situado numa posição inicial. Mais recentemente eu comecei a pensar mais sobre a estrutura do livro e o lugar que este poema se encontra e a maneira de como ele foi composto. Me parece que ele é um tipo de “arte poética” que reúne temas e preocupações (inclusive formal) sobre tudo o que vai ser dito em *O código das águas*. Nele também há alguma coisa de retrospecto, pois o que Péricles Prade chama de “carpintaria da linguagem de sintaxe lúdica” começa a ser percebido já em *A tarefa* (1966). Achas que ele é um tipo de “arte poética”, de resumo, concentração?

DR - Eu acho que este poema, pelas razões mais óbvias, é uma espécie de antessala do livro. Além de tudo que mencionaste, tem esse exercício metalinguístico que o Lindolf Bell incorporou desde os anos de 1960, embora nunca tenha tido nenhuma filiação ao concretismo e jamais poderia ser filiado a qualquer vertente daquele tempo. De qualquer maneira tinha essa percepção, algo construtivista, de que a palavra deve-se ser procurada, como no oxímoro “procuro a palavra palavra”. Mais do que isso, me lembro também de um filme muito pungente do dinamarquês Carl Dreyer, chamado exatamente “A palavra”. *Ordet*, como se diz em dinamarquês. Trata-se de um personagem que se crê a reencarnação de Cristo e, por isso, portador da palavra.

RT - A palavra “ordet” se parece muito com “palavra” em alemão, “wort”.

DR - Sim, são línguas de um mesmo tronco. O Bell, por essa via, depois de ter dito tantas vezes que havia sido alfabetizado por sua mãe com a bíblia e em alemão... acho que essa situação, ou seja, estar situado na abertura de *O código* — lembrando que código é o que precisa de decifração — traz a necessidade de se perguntar: que palavra seria essa? Qual é o valor ontológico dessa palavra? A que ela se refere? De qualquer maneira, essa procura de uma palavra primacial, de uma palavra original — como a água, fundante da vida —, está na posição absolutamente correta quanto ao livro. Lembrando que ele menciona também a “palavra fóssil”, e este verso sempre me entusiasmou muito. “Procuro a palavra fóssil. / A palavra antes da palavra.” Tanto que eu acho que o poema começa, de fato, aí. Talvez ele poderia até ser recomposto, Bell deveria ter pensado nisso. “Procuro a palavra fóssil”: a ideia

de uma palavra antes da palavra. Um ato de enunciação anterior a uma qualquer língua. Nesse sentido ele é muito coerente com toda a pesquisa dele dos anos 60. Ele compreendeu neste livro, mais do que nos anteriores, o influxo do que nós podemos chamar de “Language poetry”, um movimento muito relevante, estadunidense principalmente. Ele, obviamente não tendo uma formação erudita, e no entanto era um leitor do tempo presente, entendeu esse momento. Tanto que o pouco que se preservou do livro *Anima mundi*, o poema “Odes Ibéricas” que nós, por pura sorte, publicamos no caderno anexo do jornal A Notícia, também é um poema algo metalinguístico. Acho que essa ideia do falar sobre a linguagem, não só pra ele, mas pra nós todos dos anos 80 e 90 parecia algo muito contemporâneo. Parecia que a linguagem deveria ser tematizada. Ou seja, procurar de novo a “palavra palavra”. O “como dizer as coisas”. Havia certa falência dos discursos. Lembrando que os anos 80 foram os anos de uma certa paranoia, por causa da ameaça nuclear. Se se lembrar de um filme como “The day after” parece que as grandes narrativas já estavam em vias de falência e, talvez coerentemente com tudo isso, os poetas estavam procurando de novo essa temática. O Bell não foi imune a isso. É um lindo poema. Ainda agora acho que ele tem “fantasias de pássaro, homem, serpente.” Tens razão quanto a “arte poética”, por que ele recupera, inclusive, algo do léxico de preferência do Bell. O “pássaro, homem, serpente” são imagens recorrentes na poesia dele.

RT - Acho que principalmente o pássaro. O pássaro é, desde “Os póstumos” até as últimas anotações de poemas que eu pude pesquisar no Arquivo, sempre está lá. É uma obsessão.

DR - Era uma obsessão. O famoso poema que ele declamava sempre “Enquanto dois peixes, dois pássaros e dois homens fizerem do sonho o sonho de vários peixes, vários pássaros e vários homens, permanecerá vivo o sonho de solidariedade entre os homens”. O segredo deste poema é a estrutura reincidente. O mistério está na construção. Tens toda razão, o pássaro está lá. [O poema “Procuro a palavra palavra”] pode ser visto como uma “arte poética”, tens razão. Muito interessante. A ideia do caminho, também está nele.

RT - Outra figura que sempre o acompanhou foi a metáfora do poema como um coração que está sempre a bater. Sempre a ideia de um “moto perpetuo”.

DR - Sim.

RT - Outra coisa que se pode pensar a partir deste poema é a relação muito complexa do Bell com Cruz e Sousa, questão que aparece já na dedicatória do poema “Os póstumos”. Por exemplo, a Maria Joanna Tonczak diz no seu estudo que não se pode ver onde que estaria a marca de Cruz e Sousa na obra do Bell, pois tematicamente eles não coincidem. Bell nunca compôs e publicou um soneto metrificado, por exemplo, enquanto se sabe que Cruz e Sousa foi um dos maiores sonetistas da língua portuguesa. Será que há relação entre eles?

DR - Eu não consigo lembrar de nenhuma vez, nas nossas conversas, obviamente sobre vida e literatura — mais vida do que literatura —, não consigo lembrar de nenhuma referência do Bell ao Cruz e Sousa. Consigo lembrar de alusões dele a T. S. Eliot, que ele considerava o maior de todos os poetas. Obviamente Drummond. Por alguma razão ele também nutria simpatia pelo Murilo Mendes da fase mais religiosa. Mas não recordo nenhuma alusão ao Cruz e Sousa. Nós, nos anos 80, não tinha acesso aos livros [do Lindolf Bell] dos anos 60. Eu fui lê-los já na década de 90. Foi até uma certa surpresa ter visto que “Os póstumos”, que depois publicamos como plaquete depois de seu falecimento, fosse dedicado — ou fosse uma apropriação, ou fosse uma homenagem — ao Cruz e Sousa. Pela rede de relações do Bell ele

também não se deixou tocar pelo surrealismo. Curiosamente o prefácio de *O código das águas* é do Cláudio Willer, não é? Um poeta que, como nós sabemos, é bastante relevante na divulgação do surrealismo no Brasil. O seu colega de vida e de infância, Péricles Prade, bebe muito dessa vertente. O Bell, com uma certa vocação mais dramatúrgica, não se deixou tocar muito por essa, salvo alguns poemas esparsos dos anos 60, o que foi bom para ele. Foi mais fiel a este imaginário que eu acho que o livro *As vivências elementares* exemplarmente evidencia. Do mundo do “minifúndio” que em *O código das águas* ele também menciona, mas que lá alude concretamente ao universo lá de Timbó, do Vale do Itajaí.

RT - Eu não sei se sabias, mas o nome de trabalho que o Bell divulgava para o livro *As vivências elementares* era *O vale*.

DR - Sim, isso eu sabia por que era divulgado. Na época existia uma coisa estranha. Você lançava um livro e na orelha, como era muito raro você lançar livros, pois tinha um custo muito alto, você dizia assim: no prelo. Eram os futuros livros que você faria. Nos livros dos anos 70 lá estava: *O vale*, no prelo.

RT - É um livro que demorou quase dez anos para ser lançado. A primeira edição de *As Annamárias* saiu em 1971 e *As vivências elementares* em 1980.

DR - O Cruz e Sousa fica sendo... eu entendo uma certa intenção do Bell. Considerando que ele sempre se pensou como uma figura pública. Figura pública no sentido de um ativista do poema, ele falou isso inúmeras vezes. Hoje é algo que não combina com nosso *Zeitgeist*. O poeta não pode preexistir ao seu texto. De qualquer maneira, naquela geração, a geração de 60, e no caso específico dele, ele entendia, e tantas vezes falou, sobre a função — até mesmo civilizatória — porque muitas vezes eu ouvi ele discursar em público, ou no microfone, ou em conversas conosco, com as pessoas, ele tinha um bordão: os poetas tinham que fazer uma grande sala de aula com os professores de língua e literatura. Ele acreditava que não se sabia, e ele estava correto, ensinar literatura. Não se sabia comunicar o prazer do ler, da leitura literária nos anos 80. O que diria ele hoje com o desmonte de todo o sistema educacional? Nesse contexto eu entendo que ele tenha feito esse gesto de descendência como se ele quisesse fazer parte de uma herança do poeta maior catarinense, João da Cruz e Sousa, atualizando, da mesma maneira como talvez o Grupo Sul — na prosa: Salim Miguel, Adolfo Boos Júnior, Eglê Malheiros e Silveira de Souza — o tenham feito também quando eles proclamaram que introduziram o modernismo em Santa Catarina. Isso foi dito inúmeras vezes.

RT - Isso com quase trinta anos de atraso em relação à Semana de Arte Moderna.

DR - Sim, em 1940. Talvez ele tenha entendido, com razão, eu concordo plenamente com isso, que — salvo um pouco a figura do Marcos Konder Reis, que viveu e escreveu no mesmo imaginário do Lindolf Bell, aliás no mesmo Vale do Itajaí, com a mesma recorrência de certos mitemas bíblicos, da mesmíssima forma, mas ele não tinha essa proeminência que tinha o Cruz e Sousa — foi um gesto de pertencimento, um gesto de conversa já bastante altiva. No primeiro livro do jovem poeta, aos 24 anos, dialogando com o poeta mais relevante catarinense. Teria que perguntar isso a ele, pois eu realmente não me lembro de nada a respeito disso, não há registro disso. Fica uma incógnita do porquê. “Os póstumos” é interessante, o título é elucidativo. “Os póstumos” a quem? Àquilo que Cruz profecia: ele. A profecia do que ele viria a propor depois. O Carlos Felipe Moisés fala do grande equívoco que foi o alinhamento à religião e à expressão católica do Bell. Depois ele próprio, de certa

maneira, corrigiu, não é? De *As Annamárias* em diante. Ele foi fiel àquilo. Raríssimas vezes percebemos a musicalidade cruzeirosiana no Bell, não é? É uma leitura mais semântica, muito próxima do significante.

RT - Continuando na problemática das linhas genealógicas, o professor Endoença Martins propõe que existe uma espécie de genealogia de autores que trataram da invenção literária do Vale do Itajaí. Ela começaria com os primeiros imigrantes que chegam ao Vale, e que acabaram inventando literariamente um ambiente que não existia. Há uma complexidade histórica aí que não tenho como abarcar com a profundidade necessária na minha pesquisa. O que me interessa é essa espécie de linha descendente traçada pelo José Endoença Martins, que começaria no poeta Érico Max Müller — um pouco também em Marcos Konder Reis, mas nem tanto, pois quando ele vai para fora de Blumenau isso se acaba —, poeta integrante da Catequese Poética, prosseguiria a Lindolf Bell e desembocaria em Dennis Radünz. Existe essa linha genealógica? Pois ele diz que o imaginário do Vale acabou oscilando entre duas metáforas, a “Blumenalva” de Lindolf Bell (do poema “Retrato lírico fotográfico de Blumenau”) e a “Nauembru” de Dennis Radünz.

DR - Essa proposição do José Endoença Martins foi polêmica desde o início. Recordo claramente o Lindolf Bell me dizendo, com seu peculiar humor cáustico, “Dennis, estão querendo nos inimizar”. De fato ele tinha essa percepção daquilo que poderia desautorizar o seu fazer poético. Por outro lado, essa complexidade da “Blumenalva”... deve-se dizer duas coisas: essa “poesia de imigrantes” ela talvez — posso afirmar isso pois eu mesmo fui o organizador dos poemas infantis do Fritz Müller, uma coletânea que ele escreveu em 1859 em Desterro (aqui em Florianópolis) e que ele, Fritz, e a imensa maioria dos poetas da poesia de imigração, tinham muito vivo aquilo que se chama muito apropriadamente de “germanidade”, a ideia da *Heimat*. É uma narrativa de exílio mesmo. Não o Fritz, por que esses poemas são poemas infantis sobre a fauna e flora da Mata Atlântica. Os demais, que foram tema de uma dissertação de mestrado do poeta Marcelo Steil, aliás recordo que o livro que primeiro estudou essas autoras, grande parte mulheres, chama-se *Saudade e esperança*, dicotomia muito natural se se tratar dessa transumância muitas vezes forçadas por razões de escassez material na Alemanha. De qualquer forma, estar na Mata Atlântica no século XIX produziu uma poesia que eu não entenderia, e muito menos um Antônio Cândido entenderia como uma literatura integrante de um sistema. Para usar também o conceito de “instinto de nacionalidade”. Neste sentido, talvez, o que o Endoença tenha querido explicitar é a ideia de que alguns autores, dentre os quais o Lindolf Bell, que cunhou o neologismo “Blumenalva” — a Blumenau branca, de um discurso oficial, para o bem e para o mal, que no seu extremo é um discurso de supremacia — nós sabemos que hoje, em 2020, é de alto risco esse tipo de sustentação. Naquele momento inicial de Blumenau constituiu uma necessidade de um pertencimento. Para dizer explicitar: Érico Max Müller, um poeta bissesto que logo deixou de publicar, apesar da relevância inicial; uma poeta mais próxima que fez parte mais próxima ao Bell, mais tardia, que foi Eulália Maria Radtke; um poeta dos anos 80 de Blumenau, que em algum momento foi visto como uma espécie de segundo Lindolf Bell, ou novo Lindolf Bell, chamado Roberto Diniz Salt; todos eles mantinham uma certa solenidade nessa abordagem da cultura local, tendendo para o enaltecimento, sim. Eu só discordo dessa visão culturalista do Endoença por que se, sob todos os pontos de vista o poema “Nauembru”, a começar pelo título, que é um neologismo, é obviamente uma reversão de Blumenau... acho que vou dizer pela primeira vez isso: ele teve uma expressão demasiada, ou uma visibilidade excessiva, mais, talvez, pelo êxito do neologismo. Como se a felicidade do neologismo, como conceito, fosse muito maior que é o próprio — pequeno — poema. Talvez ele tenha achado nessa enunciação o que lhe faltava para conceber aquele momento presente em que, no caso da

própria literatura dele, ele trazia o elemento negro, e eu, desde o início, inclusive no livro *Exeus*, menciono textualmente o elemento indígena. Deixando claro que o Bell tem um belo poema para o índio Xokleng. Eu mesmo interpretei esse poema em 1996, para escândalo dos presentes no Clube Tabajara em Blumenau, no evento chamado “Taba Telúrica”. Nesse sentido eu concordo, essa visão dessa branquitude, dessa germanidade pura... como nós podemos dizer?

RT - Originária?

DR - ... originária, se mantinha. E aí ter ouvido na voz de um menino, eu então um menino, no evento de homenagem ao Bell, este poema tão condenatório das relações interculturais dos alemães com os índios Xokleng, ainda chocava muito ontem. Eu sempre matizei isso, nas próprias conversas com o poeta e pesquisador José Endoença Martins, de que é uma conceituação muito dura, pois ela acaba... sei de pessoas que não queriam ser arroladas entre os “Blumenalva”, me refiro a Urda Alice Klueger, e no entanto seus romances são de exaltação à migração do elemento alemão embora a postura política dela seja outra, seja de esquerda, o texto literário dela é de enaltecimento. Passados aí quase 30 anos desde a primeira formulação, eu não saberia dizer quais autores contemporâneos de Blumenau ou na cidade pertencem ou não a essa nomenclatura. Eu entendo que Marcelo Labes fez um livro absolutamente “Nauemblu”, vinculado ao que... deixando claro que essa invenção teórica é do Endoença Martins. Invenção teórica que sobre-exalta meu poema, dando-lhe uma relevância muito maior do que ele deveria ter tido. Ele é só um poema no livro *Exeus*, nem de perto o mais importante. Por ter esse caráter fundacional, ele acaba falando a um outro imaginário, também. E o poema, posso dizer isso claramente de meu amigo Bell, o “Poema lírico fotográfico de Blumenau” é um poema menor. É um poema de performance. Se não me engano, saiu apenas na coletânea de 1974, *Incorporação*. Não me recordo dele ter estado em algum livro. De fato foi um poema de circunstância, que o Bell fez para um evento que eu não saberia dizer qual. Mas depois se tornou absolutamente normal que as meninas do Colégio Barão do Rio Branco montassem, todos os anos, como um trabalho do Ensino Médio ou mesmo do Ensino Fundamental 2 da disciplina de Língua Portuguesa. Lembro de ter assistido muitas vezes em shopping center, em eventos esse poema. De qualquer maneira, ali também está sobre-exaltada a ideia de uma “Blumenalva”. Agora, é claro que o Bell era, e é, continua sendo, uma referência máxima de uma literatura — lembrando que a descendência tanto dele como minha é “alemã”, com todas as aspas aí — ... vejo mais continuidade, no meu caso, com a poética dele do que ruptura. Acho que a ruptura está no conceito nisso. O Endoença Martins identificou corretamente uma mudança de paradigma nos anos 90, coincidentemente com a derrocada econômica da cidade. Com o governo Collor e a abertura dos mercados, o mundo têxtil foi à falência e Blumenau perdeu, da noite pro dia, a relevância cultural e econômica que tinha, ou que teve até os anos 80. O Bell, naquele primeiro momento, tomou essa dicotomia como algo injusto com ele. Talvez ele nunca tivesse se percebido como alguém conservador ou tradicionalista. Não se poderia pensar isso dele e muito menos da Elke Hering no decorrer da sua vida. Lembrando que com a Galeria Açu-Açu ele pertencia sim ao mundo das elites locais, e talvez esse jogo de subsistência tivesse sido necessário para todos eles. Eu que tinha muito pouco a perder, um rapaz muito jovem, fui imediatamente identificado como o poeta da ruptura. O nome “Nauemblu” acabou falando por si próprio. É um poema que eu fiz quando tinha vinte anos. Seria interessante, talvez, eu sei que o Endoença escreveu em 2007, depois — eu vou te confessar, Rafael, que eu tenho muito pouco interesse sobre, assim, obviamente eu leio resenhas sobre os meus livros, mas, assim, entendo que toda e qualquer leitura pertence ao resenhista e ao pesquisador. Não entendo que isso me atinja ou diga respeito. Sempre entendi que essa formulação é do Endoença. Essa construção,

às vezes bastante falha, é inteiramente dele e dos pesquisadores que ele orientou, não é? Seria estranho, como foi e como continua sendo para mim e para o Bell, essa cisão. Deixando absolutamente claro que eu fui o curador da mostra “Trinta anos de Catequese Poética”, não é? Nós montamos em quatro cidades catarinenses, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Biblioteca Mário de Andrade. Depois ele, dois anos depois, foi o prefaciador do meu primeiro livro, *Exeus*. Acho que esses fatos indicam um “rio subterrâneo” — para usar a metáfora do “código das águas” — que flui entre as duas coisas. Eu, obviamente por ser de um outro tempo, com uma poesia muito mais experimental do que a dele. Aí sem qualquer juízo de valor sobre o que um e outro publicou. Não faço parte de “Blumenalva”, sempre fui contrário a essa supremacia germânica. Contribuí tendo publicado o livro do Fritz Müller. Foi uma publicação original da minha editora na época. O fiz mais com interesse histórico de ter trazido à luz talvez o primeiro livro de poesia infantil de Santa Catarina. É de uma relevância, dada também a relevância de Fritz Müller. Fora isso, fazia parte do Núcleo de Teatro Experimental e nós montávamos Bertolt Brecht, Heiner Müller, Georg Büchner, ou seja, todos autores de ruptura. Contra a cultura oficial e germânica, por extensão “blumenauense”. Também, para mim não tem a menor relevância ser de Blumenau. Eu não diria fatalidade, mas é a natalidade que me levou a Blumenau. Não pertenço a Blumenau há décadas. Me sinto descolado disso. Não sei se fui claro, pois é um assunto que nunca elaborei. Como eu disse, não li os textos mais recentes sobre isso, mas diria que o livro do Marcelo Labes, *Enclave*, seria um típico livro de expressão “Nauemblu”, pela teorização do Endoença Martins. E também seria curioso como que nós, se nós pudéssemos ler um livro novo do Lindolf Bell. Como ele responderia a esse tempo presente, não é? Eu acho lamentável, isso eu cheguei a falar com ele numa certa ocasião, de que, tendo ele falecido em 1998, o último livro importante, completo, ele publicou em 84. São 14 anos de uma procura da “palavra palavra” do *Anima mundi* em que ele praticamente só publicou “Corpoemas” e “adesivo poema” e “painel poema”, não é? Um traço interessante dos anos 90 também foi isso. Acho que todas essas coisas responderam pelo silêncio e pela mudez do Bell no final da vida.

RT - Eu vejo que há no poema “Nauemblu” e nesse Lindolf Bell dos anos 80 até o fim uma espécie de semelhança muito grande em algumas figuras, principalmente na questão das imagens.

DR - Já mencionei isso anterior. Seria muito cabotino da minha parte dizer que eu não fui influenciado por Lindolf Bell, porque fui. Já disse que aos 14 anos eu li muitas vezes, repetidas vezes *O código das águas*, que me pareceu ser sinônimo do que era um livro de poesias. Não se tinha acesso. Estamos falando nos anos 80, isso é muito anterior a era da internet. Então cada livro, cada objeto livro, era muito especial, muito raro, muito único. Este livro subterraneamente ficou obviamente marcado nessa fase inicial dos meus textos, em especial nesse primeiro livro [*Exeus*]. Dito isso, também posso dizer o contrário. Tanto o Bell, quanto eu, quanto muitos outros poetas de Blumenau e do Vale do Itajaí tematizamos o rio. Por que o rio realmente é central. O rio é a nossa Mesopotâmia. Não estamos entre dois rios, mas estamos todos em torno do rio. Eu uma vez cunhei essa brincadeira numa crônica em que eu me referia ao Vale do Itajaí como uma “Endopotâmia”. Nós nascemos no nosso crescente fértil. “Nascemos” literalmente, por que os primeiros imigrantes chegaram pelo Rio Itajaí-Açu; Fritz Müller chegou pelo Rio Itajaí-Açu; Dr. Blumenau pelo Rio Itajaí-Açu. Se quiser pensar numa origem, essa origem, no nosso caso — que se se pensar concretamente nos nossos antepassados, os meus antepassados de cinco gerações atrás eram da região que hoje está a Dinamarca e a Prússia é onde hoje está a Pomerânia. Proviemos de lá. Vieram como? Viemos como? De navio? Pelo atlântico? Eu sempre pensei muito diferente do que as pessoas de lá pensam, né? O pequeno colono, o pequeno agricultor. Eu acho que, estranhamente, nós

não fomos os assentados, nós somos os desenraizados. Eu sempre imaginei a imagem da raiz aérea. Como se, estando eu próprio, casualmente, por ter nascido em Blumenau, necessitasse continuar essa migração. O que eu de fato fiz. Fui morar em Joinville, depois em Florianópolis e cogito morar em outros lugares.

RT - Dirias que há no imigrante uma espécie de *oikofobia*? Uma espécie de “medo a casa”?

DR - Uma *oikofobia*, é. Claro. Isso talvez responde ao fato de que o Bell procure no entorno — isso nunca havia pensado, estou pensando a partir da tua formulação — de que ele, tendo tido de voltar. Isso é, aquele poeta que teve uma expressão na São Paulo dos anos 60, de 1964. Tendo uma ressonância muito grande na imprensa menos especializada, e tendo de voltar ao Vale com 30 anos, bastante jovem ainda, foi procurar o que era esse “fundamento” dessa “vivência”. Procurar o que era “elementar” de tudo isso. O “portão”, o “forno a lenha”... E aí, obviamente, o Rio.

RT - Uma coisa que descobri recentemente é que as iniciais de *As vivências elementares* formam “ave”.

DR - Muito bem identificado. Essas metáforas fluviais, aliás, são temática de toda a poesia ocidental. A poesia homérica já fala disso. Nesse sentido, todos eles, por que eu me refiro a muitos outros, como o Marcelo Steil que tinha um poema chamado “Riovário”. Um rio que é ao mesmo tempo ovário. Quase que todo e qualquer poeta novo do Vale fazia um tributo ao Rio. No nosso caso, o Rio Itajaí-Açu, que é um rio mais mítico. No caso do Bell o Rio Benedito; no caso do Péricles o Rio dos Cedros. Essa ideia de metáfora do mundo liquefeito pertenceu a todos nós. Acho que ele, em muitos dos poemas dele, conseguiu se adonar dessa imagem como sendo aquilo que João Cabral de Melo Neto também fez, ser detentor de posse de uma palavra como “pedra”. Parece que a palavra “rio” pertence ao Bell pelo como dele ter conseguido construir isso.

RT - Interessante a conexão, pois essa imaginação hídrica também existe em João Cabral de Melo Neto: “O cão sem plumas”, “O rio”.

DR - No caso o Rio Capibaribe.

RT - Nas “Odes ibéricas” o Bell parece se aproximar do mesmo imaginário da Andaluzia tão representativa para João Cabral de Melo Neto. Esse lugar que é um pouco árabe, um pouco europeu, mas não o europeu do centro da Europa. Parece não cair mais na dicotomia do europeu “Blumenalva” ou “Nauemblu”. Infelizmente esse é um Lindolf Bell que ainda não conseguimos ver.

DR - Essa foi uma viagem muito importante que ele fez, se não me engano em 1982.

RT - Quando ele recebeu o Prêmio Miguel de Cervantes.

DR - Assim ficou marcada a tentativa de virada das “Odes ibéricas”. Aí há outro dado: raríssimas vezes aludido quando se fala dos poemas do Bell é que ele tinha uma certa ideia de que ele descendia dos modernistas de 22. De novo, em alguns textos de circunstância, lembrando que ele era crítico de arte também — o termo crítico não caberia a ele, pois eram textos impressionistas sobre artistas em que ele era também um poeta, fazendo poemas em prosa sobre a arte —, naquela fase final da vida ele fazia muita remissão aos manifestos do

Oswald de Andrade. Mais de uma vez ele fez isso. É interessante por que nada na poesia dele nos aponta ao Modernismo de 22.

RT - Sei que em 1970 ele lançou um Manifesto Barriga-Verde onde ele reivindica uma “antropofagia do sul”. Interessante por que é na época em que ele volta de Iowa, ele e Elke, e estavam inaugurando ou em vias de inaugurar a Galeria Açu-Açu.

DR - Eles inauguraram em 1971. Interessante, não sabia [sobre o Manifesto]. Eu lembro vivamente em, em 1996, no texto deste evento que ele organizava, chamado “Taba telúrica” — a própria ideia de uma “taba” já filia-o ao imaginário dos modernistas de 22 — essa tentativa que soava, tanto quanto para nós nos anos 90 o surrealismo soava como uma ideia fora de lugar, essa reivindicação antropofágica também soava fora de lugar. Sobretudo por que não tinha eco na poesia dele. Infelizmente não sabemos o que seria o *Anima mundi*.

RT - Recentemente quando conversávamos tu me perguntas se era em *O código das águas* que estava publicado o “Poema do imigrante”. Achei o ato falho fascinante, quando chamaste o “Poema do andarilho” de “Poema do imigrante”. Por que tu achas que estava gravado na tua memória como “Poema do imigrante”?

DR - Interessante esse ato falho, por que eu de fato associo a ideia do “andarilho” à imigração, transumância. Aliás, um tema absolutamente contemporâneo. Considerando as levadas dos imigrantes do Norte da África para a Europa, ou mesmo nas Américas. Tinha essa lembrança do andarilho como sendo um imigrante por que parece que toda a poética do Bell fala de migração. E talvez essa imagem demasiado romântica do andarilho, aquele solitário com algo de místico, parece que para mim tem menos força do que a imagem do imigrante, que tem uma carga semântica de uma relação econômica e social, até mesmo racial dos expurgos da história, daquilo que delimita os escolhidos e os emparedados e os foragidos. Os pertencentes e os banidos, etc. Por isso eu talvez achasse que o poema do Bell falasse do imigrante. O que todos nós somos, de fato. Não só pela questão da colonização das Américas, mas no caso desse ambiente do Vale do Itajaí, em sentido literal. Há poucas gerações que nossas famílias vivem aqui. Por essa razão eu imaginei que fosse o imigrante.

RT - Uma coincidência temporal me parece muito interessante, aproveitando isso que dizes: *O código das águas* foi lançado em 1984, dois anos depois *Quadrilátero*, romance que integraria uma tetralogia de romances escritos por Adolfo Boos Júnior. É um romance que trata de uma espécie de versão alternativa à história da colonização germânica no Vale do Itajaí. O que achas dessa espécie de coincidência temporal do lançamento de ambos os livros?

DR - O Adolfo não tinha nenhum contato com Lindolf Bell. Sei muito bem por que também fui amigo do Adolfo Boos. Mas o Adolfo tinha isso como um projeto bastante claro, tanto que ele em 1993 publicou um romance sobre o sapateiro Artista Bittencourt, *Um largo, sete memórias*. Eu acho um romance extraordinário. Talvez isso seja uma marca daqueles anos 80, em que já se vivia um refluxo desses movimentos de construção artificial de uma identidade, se nos lembrarmos que o Congresso Catarinense de Folclore em 1948 estabeleceu o açorianismo como sendo a cultura matriz de Florianópolis. Nos anos 80 nós podemos recordar que Blumenau viveu, após a enchente de 84, a criação da Oktoberfest. Trata-se de cultura inventada. Fazia parte daquele momento tanto uma revisão do pertencimento como uma revalorização. E, se não uma revalorização, literalmente uma invenção de natureza comercial. Me refiro explicitamente, no caso de Blumenau à Oktoberfest, mas também da isenção fiscal que a prefeitura concidia para as edificações que apresentassem uma fachada enxaimel. Uma

fachada *fake*, por que era só um aplique num prédio que, afora isso, não tinha nenhuma particularidade dos métodos construtivos históricos.

RT - A própria arquitetura enxaimel carrega consigo um traço de origem nômade, por que são casas que podem ser remontadas.

DR - Por outro lado, relacionando isso, os textos do Adolfo e do Bell com a minha própria vivência, por que nós três somos descendentes de “alemães” — com todas as aspas possíveis — vivemos intrinsecamente essa ideia de não pertencimento. Não que devêssemos pertencer a uma nacionalidade, e não que imaginássemos que pertencíamos a uma identidade remota, ou escandinava ou germânica, nada disso, mas esse estranhamento que se sentia desde dentro, desde o texto literário, ao espaço cultural aqui do sul do Brasil. Quando o Haroldo de Campos em *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira* menciona concretamente esse expurgo de todo um momento com autores de um discurso de nacionalidade, chama atenção que nós não tenhamos pertencido a nenhum discurso do nacional em nenhum momento. Muito recentemente eu viajei muito pelo Sesc, fui a doze estados. Estive no Acre, por exemplo, que foi o último território a se integrar ao Brasil. Não só como discurso, mas como vivência, como distância, é muito difícil considerar o Acre Brasil, sob todos os pontos de vista. Essa coincidência do Boos e do Bell... talvez tão importante também tenha sido a chamada Nova República, a redemocratização do Brasil, cujo movimento das Diretas Já se deu em 84. O fim da ditadura militar. Aí há uma ligação interessante entre esses livros: *O código das águas* ainda num momento em que se vivia sob a égide militar; *Quadrilátero* completamente fora, já em 86, em pleno *boom* da redemocratização. Foi extremamente importante o rock brasileiro daquele momento, muito contestatório. Ele travessou o imaginário de muitos adolescentes, o meu inclusive. Acho que o Boss fazia parte disso. Rever a história germânica fazia todo sentido naquele momento. Fazia todo sentido questionar qualquer tipo de autoridade, seja ela étnica, militar ou econômica.

RT - Há um capítulo muito conhecido de *Quadrilátero*, “O fogo”, em que quase todos os colonos são mortos pelos índios Xokleng. Na verdade o que se verifica historicamente é justamente o contrário, a população desses indígenas foi mais de 90% dizimada.

DR - Na época dos bugreiros, sim. Numa das alas do Museu da Família Colonial, uma das alas é dedicada a cultura indígena. Chama atenção o quanto esse contato intercultural não foi pacífico. Há uma tentativa agora de reescrever isso, mas está aí o próprio poema do Bell, “Poema para o índio Xokleng”: “cala a tua boca de vaidades / [...] / e ensina teu filho / mais que a verdade camuflada / nos livros de história”. É virulento, importantíssimo. Acho que é uma coincidência interessante desses autores catarinenses. Agora, vê que os dois exemplos que elencaste são de autores canônicos para Santa Catarina, dentro desse “sistema catarinense”. Dois dos melhores autores dentre os cinco melhores autores do século XX, com certeza, e esse não é um debate que atravessa muito outros escritores, mesmo os jovens, desde então. Essa relevância de se entender o “espaço literário” também como o espaço dessas tensões étnicas, econômicas e culturais está presente nesses grandes autores. Está presente também em Salim Miguel, em Silveira de Souza e também em Guido Wilmar Sassi. Fico por aí, falei os cinco que me recordo agora. Não esqueçamos que a redemocratização marcou muito aquele momento histórico. *O código das águas* antes, ainda sob o regime militar e o *Quadrilátero* em plena Nova República. Nova República que já acabou.

RT - Continuando nas questões históricas, outra coincidência da época do lançamento do livro, que também foi notada por jornalistas, é a de que Blumenau no mesmo ano sofreu a

enchente histórica de 1983, sempre lembrada nos noticiários como um evento muito catastrófico. Me lembro dos estudos de Méri Frotscher dedicados a essa época, e especialmente a um deles, que diz que o ideal do germânico trabalhador apareceu justamente por causa dessa enchente. Por que será que há essa coincidência entre as enchentes — que destruíram grande parte de Blumenau, atingindo inclusive a Galeria Açu-Açu — e o lançamento de *O código das águas*, livro em que as enchentes quase não aparecem.

DR - É interessante por que o Bell propunha uma literatura praticamente autônoma. Ele não acreditava que a literatura devesse tocar na realidade concreta. Tudo nele tende ao simbólico ou ao icônico, ontológico. É um rio, mas não é um rio onde escoo o esgoto do hotel. É um rio mais mítico, ancestral, etc. Está muito mais próximo a Bachelard — por isso o tema de “As vivências elementares” — isso talvez explique o fato dele não ter aludido diretamente à enchente de 83. Recordo que ele falou inclusive em entrevistas que ele renegava os poemas que ele tinha escrito nos anos 60 sobre o preço do feijão, o problema da inflação de um determinado ano. Está lá na antologia *Incorporação*, mas ele não considerava relevante, pois ele não escrevia mais sobre o preço do feijão. Aí nós temos vários atravessamentos de questões ideológicas, estéticas, etc. De fato eu não imaginaria ele escrevendo sobre as telas tomadas pelas águas da enchente de 83. Eu vivi diretamente as enchentes de 83. Ela durou duas semanas. Nós morávamos num bairro chamado Ponta Aguda, e literalmente ficamos sem água e sem comida. Os helicópteros jogavam comida para a gente num lugar chamado “Portal da Saxônia”, é uma cena inesquecível da minha infância. Um grande “xis” branco feito de trigo no chão e o helicóptero não chegava a pousar. Jogava-se sacos de mantimentos lá de cima. Foi um clima... chamávamos “os flagelados”, nós éramos “os flagelados”. Lá pelo quarto dia acabou tudo. Os mantimentos, tudo. Nossa vida é muito frágil na cidade. A enchente marcou em todos os sentidos uma mudança de paradigma na cidade. Eu talvez devesse ler o texto da Méri Frotscher por que, como sou de origem germânica, não consigo de maneira nenhuma consigo identificar esse mito só com a enchente de 83. Isso vem da minha e de todas as famílias alemãs. Não é por que a cidade foi destruída que surgiu o mito do trabalho para que ela fosse reconstruída. Ela foi reconstruída de modo rápido, foi. Muito rápido. Depois nós enfrentamos outras enchentes menores, como em 92. A casa da minha avó foi atingida, todo o andar de baixo. E como nós morávamos próximo dos hospital, não foi cortada nossa luz elétrica. Nós ficamos em casa, numa casa normal, com tudo funcionando, exceto que tinha água a um palmo do nosso andar. Se subisse mais, teríamos que sair com ajuda do Corpo de Bombeiros. O blumenauense desenvolveu a banalidade da enchente. Uma tecnologia. Eu literalmente limpei o andar de baixo da casa da minha vó com a própria água da enchente. Em 83 não havia esse sentimento, foi algo muito imponderável e desconcomunal. A água não baixou como costuma baixar, e por isso se prolongou por muito tempo. Acho que a cultura luterana sim tem a ética do trabalho, Max Weber explica a ética protestante na origem do capitalismo. Acho que esse debate deveria se remontar ao século XIX. Aí sim, acho que a catástrofe foi a penúria extrema na Alemanha, como se diz, o mito do trabalho foi cultivado aqui, nessas terras selváticas. Há relatos de que o Fritz Müller cortou uma árvore, Araribá, para construir uma cabana na primeira noite com a sua esposa para dormirem a primeira noite na margem do Rio Itajaí-Açu em Blumenau. Acho que isso é um traço que vem de longe. O Bell, tendo lembrado esse poema do feijão que ele renegava, ele realmente não abordaria o problema da enchente.

RT - Nesse artigo da Méri Frotscher ela cita um poema do Bell publicado em jornal sobre a enchente. Eu encontrei também, no Arquivo, o rascunho de um poema chamado “Anotações do poeta na enchente 1983”, que não sei se foi publicado. A enchente gerou vários poemas.

DR - De qualquer maneira, te aconselho aí uma cautela. Isso acontece comigo também. O poeta Ronald Augusto tem um blog chamado “A voz pública da poesia”, que teve uma atuação muito intensa agora na época do governo Temer, contra o governo Temer. Vários poetas participaram com poemas bastante cáusticos, inclusive eu. Poemas extremamente virulentos, políticos, nominando e etc. Ocorre que este poema não está no meu livro, e ele é anterior ao livro *Ossama*, entende? Deve-se matizar isso, aquilo que você escolhe... De qualquer forma, cada publicação funciona como um “cânone”, o seu cânone. O poema sobre a enchente de 83 não está no livro que ele publicou em 84. Essa é a matização. Da mesma forma como o Drummond, quantos e quantos versos de circunstância que não estão nos livros. Tendo escrito ou não, o Bell não incluiu isso nas suas coletâneas, muito menos nas anteriores. Mesmo por que a enchente é sazonal em Blumenau, em 2008 teve o problema das enxurradas. O Vale vive sua intempérie das águas. Vive sob *O código das águas*. Um código que a Defesa Civil tenta decifrar, mas é imponderável. Assim, a água sobe muito rápido, e pela característica fluvial dos ribeirões, é tudo muito incontrolável. Por exemplo, se a Defesa Civil anuncia que, às dez da noite, que a previsão é 12 metros. Provavelmente às quatro da manhã vai estar a 13 metros. Nós lá já temos toda uma logística de para onde vão as crianças, pra onde vão os móveis, onde você vai conseguir comida... já está no imaginário da população. O Bell viveu isso e isso incide, de novo, na extrema significação que esse livro tem para aquela região. *O código das águas* é uma espécie de inventário. *As vivências elementares* é um inventário, literalmente. “O portão”, “O pomar”, “O Rio”, “O”... Aqui já está menos explícito, pois a questão é a da transumância. A migração, o andarilho, a água que assume várias formas.

RT - Eu gostaria de te perguntar sobre uma das questões da gênese da Catequese Poética. É uma hipótese que ainda não foi levantada por nenhum pesquisador, portanto é uma pesquisa ainda por ser feita. A hipótese é a do contato entre poetas que foram unidos por uma espécie de leitura em comum, a de Rainer Maria Rilke. Os poetas são Lindolf Bell — que em entrevistas até o fim de sua vida fala que um dos seus livros de cabeceira é o *Cartas a um jovem poeta* —, Dora Ferreira da Silva e Cecília Meireles. O que achas que pode ser dito sobre o fato de ter coincido o momento da criação da Catequese Poética com o fato de Lindolf Bell ter conhecido Dora Ferreira da Silva? Não sei dizer em que medida ele foi frequentador dos seminários de Vicente ou de Dora, mas sei que houve contato, e muito provavelmente foi ali que ele começou, ou que deu mais atenção, ao Rilke. E Cecília Meireles, nós sabemos que eles tiveram contato, Bell e Cecília, sendo ela também tradutora de Rilke.

DR - Rainer Maria Rilke com certeza foi uma referência central para Lindolf Bell, ao lado de Fernando Pessoa. Muitas vezes ele citou Fernando Pessoa. Nos versos “Menor que meu sonho / não posso ser” existe um eco pessoano muito forte. Quase como um ritornelo de um tema estritamente pessoano. E Rilke me pareceu ser essa “descoberta” brasileira de uma linguagem.... Esse livro, *Cartas a um jovem poeta*, é quase que a revista “Sabrina” dos poetas. Estou sendo irônico por que era uma referência nos anos 80 também. Se se falasse de livros sobre formação literária, só se citava este. Hoje nós temos uma referência bibliográfica de traduções muito mais consistente. Desde Paul Valéry até outros autores que não se citava naquele momento. De qualquer maneira, Dora, Cecília e Bell fazem parte de um momento, mais do que de um movimento, de extração “mística”, com todas as aspas. Da ideia do poema como algo de uma certa “emanação divina”. O Bell mais de uma vez fez a associação do poeta e o seu fazer com a ideia de um sacerdócio. Uma profissão de fé. Um tema muito cruzesousiano também.

RT - Aliás, é nessa época dos anos 60 que aparece muito a figura do “anjo”, que vai sendo diluída ao longo do tempo até praticamente não aparecer mais de *As Annamárias* em diante. Isso obviamente tem a ver com a primeira das *Elegias de Duino* e os seus primeiros versos famosíssimos: “Quem, se eu gritasse, entre as legiões dos Anjos / me ouviria?”

DR - Os *Sonetos a Orfeu* também, não é? Aliás, muito bem lembrado. Orfeu era um mito central pro Lindolf Bell. Até onde eu saiba, o Bell não conhecia o famoso filme *Orfeu* do Jean Cocteau de 1949. Mas o mito órfico, e essa ideia que tem equivalências com o deus egípcio Thoth, o portador da palavra. O Orfeu e sua lira...

RT - Acho que não podemos falar de Orfeu e sua lira sem nos lembrarmos que o deus que regia esse domínio era Apolo: inventor do arco (a morte a distância) como também o deus do cantar (a palavra que se distancia). O canto também é uma coisa “béllica”.

DR - Essa ideia do retorno, também. Uma espécie de filiação: Orfeu, o que vai ao reino dos mortos e volta, Enéias, Dante. O verso famoso do Drummond: “Penetra surdamente no reino das palavras.” Essa ideia de que o poema é algo que está em algum canto extra-físico. Extra-natural. Isso é muito rilkeano. O poeta é aquele sacerdote, o vate, aquele que vai portar uma palavra anterior à própria palavra. Isso fazia parte de um imaginário, Cecília Meireles nem se fala. Dora eu conheço muito menos. Esse foi quase um lugar comum de uma época, todas as épocas tem lugares comuns. Recentemente eu estava em São Paulo e teve um momento em que o poeta Tarso de Melo usou uma expressão engraçada, algo como ser “fã de carteirinha” dos irmãos Campos. Essa é a fase que todo poeta iniciante tem, como no caso do Bell que falava de anjos e das crianças traídas. É todo um imaginário que desapareceu na poesia da segunda fase do Bell. Sua lírica amorosa é muito menos uma lírica amorosa e muito mais um discurso metalinguístico. Me refiro a *As Annamárias*. O próprio título é composto, uma paronomasia: Anna Maria vira Annamária. Quase sempre ele parte, na segunda fase da trajetória dele, do significante. Em *O código das águas* há de novo uma ruptura, aí ele volta para um discurso semântico muito marcado. Mas assim, Rilke, ele falou inúmeras vezes. Lembro de T. S. Eliot, também. Pensa-se em *Quatro quartetos*. Muito menos Ezra Pound. O Bell tinha um ódio mortal do Cazuzza, por exemplo. Na época isso causava muito estranhamento, pois achávamos que o Cazuzza fosse um poeta. Para nós jovens o Cazuzza e Arnaldo Antunes eram poetas. Isso é compreensível por que o que o Cazuzza faz é dissonar, retirar o discurso poético de uma dicção solene. Por exemplo no uso da palavra “liquidificador” na letra. É impensável Lindolf Bell fazer isso. Falamos de um poeta contemporâneo nos anos 80, Cazuzza, visto por um poeta velho, Lindolf Bell, poeta dos anos 60. Lembrando que, diferente do tempo presente, 2020, em que você pode assistir perfeitamente uma conferência, espetáculo ou show de 1997 e isso está no teu presente, nos anos 80 aquilo que ocorreu vinte anos atrás era uma coisa remotíssima. Para nós era Antiguidade Clássica. Você não tinha esse acesso, ouvia-se falar que “um dia um poeta catarinense subiu no Viaduto do Chá e declamou poemas”, mas isso foi há vinte anos. Me refiro a 84, que agora já são quase quarenta anos. Quando fizemos a exposição da “Catequese Poética” muita gente, inclusive os filhos dele e eu, nos surpreendemos com o alcance que ele tinha tido na sua juventude que nós não tínhamos referência. Cada geração parece que zera a recepção de uma obra. Nesse caso, talvez a referência do Bell hoje talvez tivesse mudado, ou ele poderia ter permanecido fiel ao Rainer Maria Rilke ou ao Eliot. Ele sempre me falou concretamente: o maior poema de todos da literatura brasileira era o *Invenção de Orfeu*, isso foi dito muitas vezes. Estamos aí no mesmo imaginário, novamente a evocação mitológica.

RT - Ao mesmo tempo, *Invenção de Orfeu* é até hoje um embaralhado de possibilidades que até hoje foram pouco exploradas.

DR - Isso, é matéria mitológica, mas não a la Camões, e sim a la Eliot ou Pound. O Bell, para concluir isso, curiosamente teve uma recepção e uma notoriedade que eu não recorro de nenhum poeta ter tido. Pelo menos se se fizer um comparativo com os tempos mais recentes, quem foi, de fato, famoso? Me refiro a um público médio, não especializado. Talvez nós possamos nos lembrar do Manoel de Barros. O Bell, já desde os anos 70, que chegou a ter um programa de poesia na TV Coligadas, me contou que foi convidado para ser candidato a governador do estado de Santa Catarina em 1980 ou 1982 pelo PDT. Ele era tão famoso, tão conhecido pelo público do estado que alguém do meio político achou que poderia usar a notoriedade dele para angariar votos. Isso é interessante por que me recorro, na época em que fazia teatro, de ter estado em Blumenau a Fernanda Montenegro e o Fernando Torres no teatro menor do Teatro Carlos Gomes, dando um buquê de flores para o poeta maior Lindolf Bell. Por quê? Por que todas essas pessoas conviveram na juventude juntos em São Paulo e no Rio de Janeiro, e claro que eles conheciam o Bell. É natural. Hoje todos eles teriam a mesma idade. Outra referência do alcance que ele tinha: o poeta é o Lindolf Bell e ninguém mais é poeta por que não é possível que haja outro poeta em Santa Catarina. Isso também era sobrevalorizado quando diziam algo como “ele é conhecido no Brasil todo”. Nem o Augusto de Campos é conhecido no Brasil todo. Talvez todo o sistema literário todo daquela época tenha sido derruído, pois o poeta que naquela época tenha sido o mais conhecido, hoje é absolutamente desconhecido. É a linguagem dele que não ecoa mais ou a poesia como um todo que não ecoa?

RT - Isto diz respeito ao que é “inatural” e o “contemporâneo” na poesia, que quase sempre são sinônimos. O que dizes sobre a “inaturalidade” ou a “contemporaneidade” de Lindolf Bell hoje?

DR - Eu daria essa resposta ao contrário, me perguntando sobre o que ainda está em ato em qualquer poeta. O que ainda age no presente? Aí você pode se perguntar o porquê do procedimento do Sousândrade em *O Guesa* estar mais em ato hoje do que muitos dos poemas clássicos ou mesmo canônicos daquele mesmo momento. O que ainda está em ato na enunciação dos poemas de Lindolf Bell? Se se pegar o problema do migrante, do não pertencimento, deve-se pensar que todas as culturas são híbridas e atravessadas. Isso está em ato ainda na poesia do Bell. Paradoxalmente, o “Poema das crianças traídas”, alguns daqueles versos parecem contemporâneos no sentido de falarem do presente de um modo muito direto. O “Poema do andarilho”, se se trocar “andarilho” até por “foragido” ou “banido”, é aquele que não tem lugar. O ilocável é não só o migrante, mas toda a poesia é ilocável. De fato, se pensarmos no ambiente universitário, a poesia tem uma ilegibilidade e uma incomunicabilidade na sua própria enunciação e constituição que dissona completamente da ideia que o Bell tinha de “popularização do poema”. Não se trata de algo que irá comunicar. Comunicar o que? Uma ideia libertária? Uma ideia opressora? Entre estes dois polos existe tudo. O que ela diz a não ser o que ela diz na sua própria enunciação? Acho que se deu conta disso muito tardiamente. Os poetas dos anos 90 não foram ingênuos como foram os poetas dos anos 60 ou 50, que ainda acreditavam na comunicação. Lembrando que nos anos 50, se se pensar que a guerra havia acabado em 45, vivia-se uma ascensão humanista de ideias. Depois da Guerra do Vietnã isso se mostrou completamente caduco. Lembre-se que ele vem daquele momento de luta indireta contra a Ditadura Militar, por que ele também nunca aludiu a isso diretamente, mas ele sofreu os efeitos da censura do AI-5. O que ainda está em ato? O “Poema para o índio Xokleng”, o “procurar a palavra palavra”, são alguns momentos. É disso que se trata. Alguns

poemas ainda estão constituindo seu horizonte de leitura, não cessaram de se atualizar. O Bell parece uma figura “Blumenalva”, de outra época, aquele grande. Ninguém hoje diria que o Dylan Thomas é um poeta do presente. Parece que é de uma outra dicção, de outro tempo, mas pode-se fazer uma recuperação. Agora, cada vez mais, o que ele propunha, a questão dos saraus, da poesia performada, da poesia de volta à oralização e à teatralização.

RT - Lembro do Ricardo Aleixo, que tem os “poemantos”, que podem ser aparentados dos “Corpoemas” lançados vinte ou trinta anos antes.

DR - Conheço bastante o Ricardo Aleixo. Ele não vem de forma alguma dos “corpoemas”, e sim de uma tradição tribal e africana, muito relacionado ao Arthur Bispo do Rosário. A ideia do manto que faria a travessia entre dois mundos ou planos. O “corpoema” talvez não tenha essa característica ritualística que o “poemanto” tem. O “poemanto” é literalmente uma performance que tem muito a ver com Hélio Oiticica. Mas é bonito pensar que o ato de vestir o poema

RT - Verso veste pele, não é?

DR - O verso que veste pele cabe para tudo. Uma coisa que eu discordava do Bell é que ele dizia que o “painel-poema” dele era o primeiro do Brasil. Isso a rigor não existe, ser primeiro ou ser o último.

RT - Houve também o “happening” das garrafas jogadas no rio em Blumenau nos 90. Como se deu esse evento?

DR - Nos anos 90 era muito comum atos performáticos de divulgação de poesia. Houve um momento em Blumenau, para me restringir àquela cidade, que, em 1992, um grupo de artistas criou um projeto chamado “Projetando poesia”. Consistia em projetar poemas por meio de uma tecnologia bem rudimentar — folhas de acetato ampliadas por projetores de luz potentes projetados nas paredes da Universidade Regional de Blumenau. Aquilo parecia muito novo e inovador para aquele ambiente e época. Recordo que em 1995 outro amigo nosso, um escritor chamado Tchello de Barros, fazendo alusão a Hiroshima e Nagasaki, convidou a mim e o poeta Marcelo Steil para fazermos o que ele chamou de “Bombardeio poético”. No dia do aniversário de Hiroshima poeminhas impressos de um avião monomotor em cima do centro de Blumenau. O dado engraçado é que o vento, obviamente, levou-os para o bairro Bom Retiro, a mais ou menos 1km de distância do centro. A equipe de televisão que estava no Grande Hotel, pois imaginava que receberia ali os poemas numa cena icônica, não filmou nada. O vento dissipou tudo. Depois houve relatos de que todos caíram no mesmo quintal de uma casa. Nesse contexto essa ideia do Bell era até primária, a de jogar as garrafas como um SOS de um naufragado. Obviamente esse ato teve grande repercussão na mídia local por se tratar do Bell e de quem nós éramos, mas de novo aconteceu algo similar: as garrafas quase todas se perderam. Imaginava-se que algum dia uma dessas garrafas fosse ser encontrada na costa da Angola após cruzar o Oceano Atlântico. A verdade é que, por conta da correnteza do rio, muitas ficaram já nas margens próximas. A efetividade de um ato como esse não deve ser levado em conta. O gesto de jogar as garrafas desesperadas com poemas comunicou algo naquele momento que hoje seria muito mais explícito com o desmonte da educação e da cultura no Brasil. Já naquele momento havia essa percepção de que o literário e o poético merecessem um pedido de socorro. Essa mensagem foi muito clara. O Bell depois foi convidado para fazer em outra cidade, mas não me recordo se ele chegou a fazê-lo. Foi um ato bastante simples, éramos em 5 ou 6 pessoas na Ponte Aldo Pereira de Andrade, que é a

famosa Ponte de Ferro de Blumenau. Dali jogamos as garrafas. Naquele contexto o Bell também fez o painel-poema, juntamente com César Otacílio. Foram dois, na verdade, um na Galeria Açu-Açu, e outro no bairro Itoupava Norte, chamado “As costureiras”. Poema do Bell que aludia à indústria têxtil com pintura do César Otacílio aludindo também a isso. Naquele momento se imaginava, e basta lembrar Lair Bernardoni com os “adesivos-poemas” e “cartas-poemas”, que novas mídias iriam popularizar a leitura de poesia. Nós falamos desde garrafas de naufragados até “adesivo-poema”. Nós estávamos aí no estertor da cultura analógica. É interessante por que não tínhamos a percepção, ninguém tinha, de que tão cedo o mundo digital iria reverter completamente toda a nossa paisagem cultural. Vê-se hoje que um ato como esse seria feito no Instagram. Você vai jogar “garrafa-poema” no Instagram. Se quiser fazer no *chroma key* em casa com um fundo, também pode. Não é necessário o ato físico de ir à ponte jogar a garrafa. Naquele momento a presença era o que estava em voga. Jogar poemas para aludir a Hiroshima e Nagasaki... por que não se faz uma animação sobre isso? Um curto de animação tem muito mais efeito político e crítico. Não se pode esquecer que estamos falando de quase trinta anos atrás, tudo isso envelheceu rápido, embora eu ainda me considere bastante jovem. Aquilo já não faz parte do imaginário das pessoas que tem dez, quinze ou vinte anos, mas o Bell estava nessa procura desesperada de popularizar o poema. Obviamente ele sabia que tinha que manter a obra dele viva. Talvez ele tenha feito o cálculo errado. Eu recordo precisamente que ele me disse: “Dennis, nós temos que dar um prêmio para a Neusa Manzke Hoemke.” Falei: “Mas por quê?” O porque é a Neusa Manzke Hoemke era uma colunista social do Jornal de Santa Catarina (de Blumenau) que divulgava os eventos da Galeria Açu-Açu. Hoje o circuito é inteiramente outro. Nós hoje temos a ciência de que a leitura de poesia está muito restrita ao universo acadêmico. Ela tem pouca existência fora dele. A tentativa dos saraus e apresentações públicas está muito em voga em São Paulo, vi vários lá agora em novembro, mas têm pouco ou nenhum público. Há mais poetas do que público. De novo, essa feição da desapareção do poema. Ele já sentia e talvez ele profetizou a própria desapareção da recepção da obra dele. Muita gente me pergunta: “Nossa, o que deu do Bell?” Não sei, teria de fazer um estudo sociológico para entender como que o poema mais relevante passou a não ser lido depois da sua desapareção física. Se perguntarmos: “Qual poeta hoje é lido no Brasil, salvo esse que aparece na televisão declamando repentes, quem de fato é lido?” Acho que podemos dizer que o Bell identificou os problemas, mas não identificou os antídotos. Ou escolheu os antídotos errados. Minha percepção é que ele teria concluído a mesma coisa que eu. De qualquer maneira nós, os mais jovens, fomos para a Universidade, para outros universos. Fomos dar aula de escrita literária. Talvez seja algo deste tempo, no futuro pode ser muito absurdo pensar que os poetas tiveram de dar aulas de criação literária. Ou que tenha de ter estado na Universidade. Nós não dominamos o futuro.

RT - A última pergunta que gostaria de te fazer é: como Lindolf Bell foi possível? Como uma pessoa cujos pais são lavradores vira um dos poemas mais falados nos anos 60 e depois, nos 70, galerista da primeira galeria de arte de Santa Catarina, e por aí vai?

DR - Posso falar isso a partir de algo muito simples. Foi o que ocorreu comigo também. Eu era filho de um jornalista, e eles são generalistas, não eruditos. O que se vivia em casa, e o Lindolf Bell foi literalmente exemplo disso, é de que a palavra, a poesia e a arte eram valores. Minha mãe, que é uma pessoa que tem quinta série do ano primário, para ela ser poeta era uma das coisas mais elevadas que existiam. O fato de haver essa valorização, esse juízo de valor favorável, de casa, é algo muito que lhe predispõe a desejar isso. Acho que esse é um elemento de toda e qualquer educação, ou do que ela deveria ser. Pelo exemplo do valor, demonstrar-se a validade de algo. Pelo pouco que conheci da família do Bell, mas pelo que ele me dizia, muito desse “milagre” ocorreu por conta da influência da mãe dele.

RT - Essa é uma cena que o próprio Lindolf Bell reiterou a vida toda: a mãe dizendo poemas de cor em ocasiões especiais e o pai que tocava o bandoneón.

DR - Isso não era exclusividade dos pais do Bell. Isso era muito comum em toda a cultura dos descendentes de alemães. Minha família, Radünz, de Jaraguá do Sul, tinha isso também. Esse traço da cultura luterana. A gente lembra que o canto coral é absolutamente importante para a cultura luterana. Você tem aí um substrato: o modo de louvar a Deus passa pela música, pelo canto coral. O pastor luterano cultua literalmente a palavra, o discurso. Esse valor é intrínseco. Sinto que ele, o Lindolf, que não vem de uma cultura livresca da biblioteca, acabou personificando o que ele de fato foi, tantas vezes chamado de bardo, vate, o Dylan Thomas, poeta que declama seus próprios poemas, que tem uma voz performática.

RT - Também Yevgeny Yevtushenko.

DR - Sim, que ele sempre citava. Ele foi comparado a ele uma vez em São Paulo e incorporou essa comparação. Também há um correlato na cultura da canção brasileira, o “cantautor” a la Chico Buarque e Caetano Veloso nada mais é do que o poeta trovadoresco provençal, como Arnaut Daniel.

RT - Seria esse um diálogo possível entre Bell e os tropicalistas?

DR - Eu vejo que eles foram contemporâneos todos. O Bell é ligeiramente anterior. Por não ter vindo da Bahia e nem do Rio de Janeiro ele foi muito fiel a esses traços e a esse substrato cultural do qual ele proveio. Mas eu não acho nada estranho ter surgido um poeta neste ambiente. Já falei isso para muitos amigos incrédulos. Digo que Blumenau, até os anos 80, era uma cidade que respirava o que nós chamamos de “alta cultura”. Era uma cidade com uma tradição de música erudita muito forte. Eu cansei de assistir na minha infância e adolescência concertos e festivais sobre Villa-Lobos em praça pública. Algo hoje impensável. Eu recordo que adolescente você procura se formar, procura tudo. Eu ouvia um programa na rádio União FM de Blumenau todos os domingos à noite só sobre música erudita. Lá eu aprendi a ouvir Debussy, ouvi pela primeira vez Satie... entende? Havia um entendimento, esse horizonte, lembrando que a Elke Hering, por exemplo, que era filha da elite, da família Hering, com 17 anos foi estudar arte em Munique, na Alemanha. Assim, é muito diferente de imaginar que a sua existência terá a culminância em Miami ou qualquer outro sistema de valores. O Bell, tendo vindo deste lugar, por isso lembrei do *Ordet* do Carl Dreyer, é isso. Ele era, de certa maneira, um pastor. O nome já está dito: “Catequese Poética”. Ele teve esse culto profético, por que a palavra “profecia” está no seu primeiro livro. Ele sempre foi habitado por esse imaginário de ser o portador do archote, o portador da luz. Naquele sentido daquele que leva a palavra adiante. Isso tem uma longa trajetória.

RT - Talvez este seja o elo mais inconfessável entre Bell e Cruz e Sousa. Dois obcecados por uma espécie de união que seria a “brancura” nos dois. Em Cruz e Sousa o cantar do alvor — a união de todas as cores —, e em Lindolf Bell a luz.

DR - Uma coisa que eu acho fascinante, que é uma reivindicação do movimento negro contemporâneo da figura do Cruz e Sousa, e nós vamos encontrar sim textos que falam — como o texto “Consciência tranquila”, condenação do senhor de escravos — não está nem no *Missal* e nem no *Broquéis*. Tudo bem, você vai encontrar esse abolicionismo e essa

condenação da escravidão. E também você vai encontrar dezenas de sonetos de culto mariano, culto da Virgem Maria. Um imaginário absolutamente cristão.

RT - O próprio título de *Missal* já nos aponta para os instrumentos da missa.

DR - De qualquer maneira, mesmo o imaginário baudelariano, satânico, é também de matiz cristã. Não é uma mitologia que existe no budismo ou... continua sendo o cristianismo. Assim, radicalizado. Um poema chamado “Satã” continua sendo absolutamente cristão. Sempre vi a postura do Bell declamando poemas como hierática. Eu vi tantas vezes o Waly Salomão declamando poemas, inclusive pessoalmente. Era uma atitude completamente diferente. O Waly sim é um antropofagista, tropicalista, causando o dissenso. O Bell não, hierático. Naquele momento o ambiente vai ficar em silêncio para ouvir a palavra. Tinha essa atitude na fala dele e no modo como as pessoas recebiam a poesia dele. Uma poesia, naquele sentido do romantismo alemão, uma poesia do Belo. Do Sublime. Do procurar a palavra palavra, do anterior à palavra. A palavra não é mais uma expressão de ordem cultural, por que se ela preexiste à enunciação, ela é o que? Ela já está na ontologia, numa origem platônica. Onde? Em Deus? É isso que nunca está explícito, mas é o plano de fundo de toda a poesia do Bell. Parece que a poesia nunca está ali, você precisa procurar. Aí ele é radicalmente diferente de um João Cabral de Melo Neto. Esse atravessamento da cultura luterana é uma coisa que talvez devesse se pensar. O livro do Max Weber explicou muito para mim sobre o que era Blumenau e toda aquela região. O culto do trabalho que também está no pior imaginário nazista, a ideia de que só o trabalho dignifica.

RT - “Arbeit macht frei”.

DR - É. Terrível.