

Poéticas Hesitantes

Hesitant Poetry

Suzy Zapparoli
UFSC

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2020.e73706>

Resumo

Neste trabalho, propomos uma análise da obra poética *Elefantes dentro de um sussurro* (2017) de Marcelo Reis de Mello, em que notamos ser, para além de um livro de poesias, um projeto artístico gráfico, impulsionado por um movimento entre imagem e texto poético. Há, também, uma oscilação entre palavra dicionarizada - levada ao seu extremo, fixada através de carimbos - e palavra poética que o poeta busca em lugares diversos, seja em recortes de *Wikipédia*, em reportagens, em *links* na internet, em fragmento de entrevistas seja, antropofagicamente, em filósofos e artistas. Esse procedimento de montagem potencializa a palavra e, dessa forma, a abertura de significações, criando novos olhares.

Palavras-chave: imagem; poesia; contaminação; montagem.

Résumé

Dans cet écrit, nous proposons une analyse de l'œuvre poétique *Elefantes dentro de um sussurro* (2017) de Marcelo Reis de Mello, où nous observons que, en plus d'un livre de poésie, il se compose d'un projet artistique graphique, porté par un mouvement entre image et texte poétique. Il y a, aussi, une oscillation entre les mots du dictionnaire - portés à l'extrême, fixés par des tampon encreur - et les mots poétiques que le poète recherche dans différents endroits: dans un extrait de *Wikipédia*, dans des reportages, sur des *links* sur internet, dans des fragments d'interviews ou, anthropophagiquement, dans les philosophes et les artistes. Cette procédure de montage potentialise le mot et, ainsi, l'ouverture des significations, créant des nouvelles perspectives.

Mots-clés: image; poésie; contamination; montage.

Linguagens: armadilhas cativantes

Primeiramente, é necessário pensarmos na linguagem como potência possível através de um procedimento de deslocamento metafórico. Podemos compreender as palavras, nesse sentido, como pequenos quadrados de significações. O maior problema nisso é acreditarmos que essas significações são dados naturais e as elegermos como quadrados de verdades, quando a realidade se mostra difusa, espaço, do qual captamos apenas uma parte de seus múltiplos fragmentos. Em seu estudo sobre a arte de Cézanne, Merleau-Ponty destaca o aspecto fragmentário que as coisas ao nosso redor – ou aquilo que sentimos e chamamos de realidade – nos atingem. Segundo o filósofo, a coisa em si nos escapa e aquilo que acreditamos captar, através dos sentidos, é uma construção disposta a partir de experiências da percepção. Cézanne, segundo Merleau-Ponty, ao se colocar dentro da realidade, apresentava-a cheia de distorções que fazem parte de nosso olhar que preenchemos com a nossa imaginação para estabilizar/completar a imagem, pois o olho que vê também é aquele que não vê. Quando direcionamos o olho para determinado lugar, há lugares/momentos que não conseguimos apanhar. O olhar, portanto, é fragmentado, sempre há algo invisível no visível. Talvez o melhor exemplo disso seja a pintura *Madame Cézanne em cadeira amarela* (Fig. 1), que como aponta Merleau-Ponty: “Num retrato da senhora Cézanne, o friso do revestimento da parede, de um lado e de outro do corpo, não forma uma linha reta: mas sabemos que, se uma linha passa sob uma larga faixa de papel, os dois segmentos visíveis parecem desarticulados”¹.



Figura 1: Paul Cézanne (1888 - 1890), *Madame Cézanne em cadeira amarela*, 1890, óleo sobre a tela, Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA.

A linguagem, portanto, cria mundos dentro da experiência vivida produzindo novos reflexos e refrações, produzindo uma *perturbação* que reflui na experiência, no real, lembrando, aqui, do pensamento de Merleau-Ponty (2006) que destaca o ato da

fala como aquilo que rompe o vazio do silêncio, que inquieta e transforma como a criação de bolhas de ar na água: “[...] a intenção de falar só pode encontrar-se em uma experiência *aberta*; ela aparece, assim como a ebulição em um líquido, quando, na espessura do ser, zonas de vazio se constituem e se deslocam para o exterior.”² Assim, a linguagem é criada a partir do sensível que se abre para nós³, mas se destaca do mesmo, pois, apesar de fazer parte da experiência, ela desprende-se e cria vida própria. Dessa forma, concordando com Deleuze (2004), “escrever”, e aqui estendemos o sentido para qualquer desdobramento realizado através da linguagem, “não é impor uma forma (de expressão) a uma matéria, a do vivido. A literatura tem que ver, em contrapartida, com o informe, com o inacabado, [...]. Escrever é uma questão de devir, sempre inacabado, sempre a fazer-se, que extravasa toda a matéria vivível ou vivida.”⁴ No entanto, esquecemos que pensamento, linguagem e mundo são coisas distintas e esse processo de apagamento nos dá a impressão de que há uma relação natural entre palavras e coisas, criando armadilhas:

[...] linguagens são excelentes instrumentos para explorar as profundezas ainda maiores da nossa compreensão. Apesar de toda sua força, contudo, as linguagens também podem virar armadilhas. Ao confundir seus limites com a realidade, nós nos vemos [...] cegos às possibilidades que ficam além destas fronteiras artificiais e nos falta tanto consciência quando os recursos para escapar.⁵

Armadilhas que são, por sua vez, quebradas a partir da arte que expõem novas formas do olhar. Pensamos, principalmente, no uso de imagens que, a princípio, não possuem relação entre si, mas que, na medida em que escavamos, com um olhar mais arqueológico, encontramos entrecruzamentos de significações, como colagens, entre fragmentos dispersos, realizadas através da técnica de *montagem*. Essa forma estilhaçada, que permite a reconstrução e, portanto, a ampliação das correspondências de significados, está disposta nos painéis do *Atlas Mnemosyne* do filósofo da arte Aby Warburg. O atlas consistia no conjunto de faixas de tecido escuro, penduradas na biblioteca pessoal de Warburg, em que estavam dispostas gravuras fixadas por prendedores. As imagens poderiam ser *(re)colocadas* constituindo, assim, uma constante ampliação de sentidos através das relações entre as gravuras. Dessa forma, “o atlas warbuguiano forma um ‘quadro’ sobretudo no sentido combinatório – uma ‘série de séries’ como tão bem definiu Michel Foucault –, pois cria um conjunto de imagens, as

2 Idem. *Fenomenologia da percepção*, 1996, p. 266, grifos nossos.

3 COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*, 2010.

4 DELEUZE, Gilles. *A literatura e a vida*, 2004, p. 11.

5 SOUSANIS, Nick. *Desaplanar*, 2017, p. 51-53.

quais, em seguida, relaciona entre si.”⁶ Essa disposição de relações móveis, a partir de fragmentos, é o que nos cativa na obra *Elefantes dentro de um sussurro* do poeta Marcelo Reis de Mello, o qual trabalha com complexos artísticos em rede, construindo um movimento entre imagem e texto poético.

Carimbos

Ao nos debruçarmos sobre *Elefantes dentro de um sussurro*, notamos já em suas primeiras páginas um jogo com a imagem gráfica da palavra, com a sua concretude, em que temos diferentes disposições das letras do título da obra dentro do espaço de um quadrado em meio à página. Ao desembaralhar as letras, no folhear das páginas, nos deparamos com a estranha presença de carimbos que trazem consigo um determinado sentido de palavras (*elefante*, *sussurro* e *autor*), que se sobrepõem à escrita do título, dando-nos a impressão de uma tentativa de *fixar* determinados significados, funcionando como verbetes de dicionário.⁷ Logo em seguida, os carimbos desaparecem dando espaço para o índice que se constrói como um traçado complexo, cheio de linhas que se buscam umas as outras, criando não uma lista de nomes separados entre si em grupos – as partes que compõem a obra –, mas conexões entre os capítulos e os títulos dos poemas. Se já não bastassem as linhas que se conectam entre si, há também uma imagem que disputa o espaço da folha branca, em que as linhas também se conectam. A imagem retrata o aparelho digestivo humano (a língua, os dentes, o estômago, as tripas) e, ao final, páginas escritas que saem desse sistema – seria uma imagem da deglutição da palavra, em que é necessário ruminá-la, digeri-la para fixá-la no papel? – O índice comporta-se, dessa forma, não como um mapa que delimita espaços, mas um labirinto em que o leitor se perde em meio aos nós que se conectam, movimento que contrasta com os carimbos da página anterior.

Esse movimento de duas faces, entre agarrar o signo, colocá-lo em um quadrado, delimitando o seu espaço, e/ou deixar que a palavra se esvaia em um processo *rizomático*⁸, perdendo um sentido único, nos acompanha durante toda a leitura da obra de Marcelo Reis de Mello, como se houvesse uma tentativa de carimbar a palavra para dar-lhe apenas um significado – aquele verdadeiro –, tentativa que logo é frustrada pela construção imagética do desdobramento da palavra em si que ultrapassa

6 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, 2013, p. 385.

7 A respeito disso, há também a classificação gramatical da palavra que, graficamente, é como elas se apresentam nos dicionários.

8 DELEUZE; GUATTARI. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia vol.1*, 1995.

os limites do quadrado. Essa oscilação *contamina* também a estrutura da obra que é catalogada, ou seja, identificada como um livro de poesia, mas que se comporta como uma colcha de retalhos, e que perpassa não apenas poemas, mas também recortes de *Wikipédia*, citação “Encontrada em um site de paisagismo” - como é titulado um dos poemas -, uma reportagem que traz consigo a referência de um *link* na *internet*, um fragmento de entrevista, além de vários recortes de obras de filósofos e artistas, tais como Shakespeare, Goethe, Eliot, Didi-Huberman, etc. Retalhos que o poeta coleciona e vai *costurando*, formando este “corpo sem órgãos”⁹, nos lembrando daquilo que Jean-Luc Nancy (2008) destaca: “las artes se hacen unas contra otras. [...] Las artes nacen de una relación mutua de proximidad y exclusión, de atracción y repulsión, y sus obras respectivas actúan y se sustentan em esa doble relación.”¹⁰ Essa construção rizomática da obra de arte possui a forma inconsistente, pois há sempre algo que escapa em seu excesso.

Dessa maneira, o poeta explora “os saberes como uma criança brinca de experimentar num laboratório imaginário. Estão aí a física, a botânica, a biologia, a ciência”¹¹, discursos que são cortados e deslocados de seus espaços de verdades, formando, assim, fragmentos que “se conectam em ramificações, mas apenas indicando e sugerindo que um documento sobre a observação da mata, um fragmento de filosofia, uma instalação artística ou uma passagem sobre a história natural cabem num poema como elefantes num sussurro.”¹² Movimento de alienamento¹³ – visto que desloca para outro espaço/ outro tempo – que causa uma ruptura e abre desconfianças diante dos discursos de busca da verdade (do real). “Poesia não tem exatamente um sentido, mas, *antes*, o sentido do acesso a um sentido cada vez ausente, e reportado para mais longe. O sentido de poesia é um sentido sempre a se fazer”¹⁴, por isso o poema se constitui um “fazer acabado”¹⁵, mas sempre a se fazer; é um corpo fechado sobre si mesmo¹⁶, mas que deixa o sentido sempre em aberto. Dessa forma, concordando com Nancy, a poesia cria um espaço de “resistência ao discurso [...] que se esgota, cuja lei é um esgotamento infinito, necessário em sua ordem e todavia apaziguante, apaziguando-se,

9 Ibidem, p.12.

10 Arriscamos, aqui, uma tradução “as artes se fazem umas contra outras [...]. As artes nascem de uma relação mútua de proximidade e exclusão, de atração e repulsão e suas respectivas obras atuam e se sustentam nessa dupla relação.” (NANCY, “Las artes se hacen unas contra otras”, 2008, p. 137).

11 KLINGER, Diana. “Marcelo”, 2017, p. 138.

12 Ibidem, p. 142

13 Do latim *alienare*: “Afastar, distanciar. Tornar inimigo, hostil. Vender, alienar” da palavra *alius*, -a, -ud: “Outro”. (REZENDE; BIANCHET. *Dicionário do Latim essencial*, 2014, p. 34 e 35).

14 NANCY, Jean-Luc. *Demanda: literatura e filosofia*, 2016, p. 146, grifos do autor.

15 Ibidem, p. 147.

16 DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?*, 2001.

se posso dizer assim, sob a injunção paranoica de constituir o verdadeiro ao constituir-se a si mesmo, assumindo-se e se reabsorvendo em sua autoconstituição e em sua autocompreensão.”¹⁷

Como se dá esse *encontro*, que sempre contém dentro de si uma tensão, entre discurso da verdade e discurso poético – entre “*dizer o ser e ser (fazer ser) o dizer*”¹⁸, na poesia de Marcelo? Já destacamos que há um deslocamento, uma *desterritorialização* dos discursos, e com ele uma abertura rizomática do sentido. Esse encontro se dá no poema – e, ousamos aqui uma primeira hipótese – de forma violenta, no sentido de *agir com brutalidade* – sendo uma força que está em movimento, mas que também move o outro. Dessa *inter-penetração* dos discursos no poema, o que sobra é, talvez, algo que traz consigo *a delicadeza* e, ao mesmo tempo, *a violência* – a cor violeta que está na flor, mas também nos hematomas, nos bebês entubados, no sangue coagulado, ou no choque entre uma bala no peito – “(uma bala não é tão doce sem uma artéria)”¹⁹.

Paisagens

Os capítulos da obra funcionam como blocos, em que, por vezes, observamos uma organização não apenas temática, mas também estrutural dos poemas, como é o caso de “Paisagem imaginária”, em que observamos que os poemas se agrupam e se intitulam através de horários (“19h”, “22h”, “01h”, “03h” e “05h”) que marcam o decorrer do tempo na madrugada, sendo que o primeiro título corresponde ao período do entardecer, enquanto que o último, o amanhecer. O nome do capítulo, por sua vez, remete à ideia de *paisagem* palavra que pode ser confundida com *natureza* e com o seu sentido, enraizado na própria palavra, de *natural*, ou seja, algo que é dado. A paisagem, por outro lado, é uma construção imagética que realizamos a partir de um *recorte* do que vemos, havendo, assim, uma moldura que “corta e recorta, vence sozinha o infinito do mundo natural, faz recuar o excedente, a diversidade. Assim, o limite que ela impõe é indispensável à constituição de uma *paisagem* como tal. Sua lei rege a relação de nosso ponto de vista (singular, infinitesimal) com a “coisa” múltipla e monstruosa”²⁰, ou seja, a natureza. “Em todo o caso interpomos não apenas essa moldura da intenção entre o mundo e nós, como também redobramos os véus, as telas.”²¹

17 NANCY, Jean-Luc. *Demanda: literatura e filosofia*, 2016, p. 159.

18 Ibidem, p. 172.

19 MELLO, Marcelo Reis de. *Elefantes dentro de um sussurro*, 2017, p. 101.

20 CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*, 2007, p.137, grifo nosso.

21 Idem.

Esses recortes que *entre-vemos* nos poemas de *paisagem imaginária* são construídos através de um jogo em que o poeta desenrola imagens que constroem o “fora” e o “dentro”, que são indicados através dos advérbios *lá* e *aqui* (“lá fora”/ “aqui dentro”), elementos linguísticos que apontam também o lugar do eu-lírico, que está dentro, mas olha (e também ouve) para fora construindo, dessa forma, uma *paisagem* visual/sonora tanto do exterior, quanto do interior. O eu-lírico, portanto, ocupa, nessa série de poemas, um *entre-lugar*, um espaço de união/separação do *dentro* e do *fora*. A abertura que o olho divisa o espaço exterior, poderia ser uma janela, que “[...] pronta para receber a imagem emoldurada de uma paisagem, é o instrumento paisagístico por excelência, o instrumento perfeito de sua própria possibilidade. Oferecendo-a, portanto, mas à distância, a janela a mantém sob seu corte, como que reservada.”²²

As paisagens que o poeta nos dá a ver, por sua vez, são borradas, imprecisas como um som indistinto, “lá fora há agora um ruído/ que ainda não me é dado compreender”²³; como um gosto impossível, “um gosto de fruta quase mordida” ou mutável, “com seu gosto às vezes doce,/às vezes fino, às vezes de um limão”²⁴. Enquanto o ambiente de fora é algo obscuro, o dentro se mostra com contornos um pouco mais precisos. Mas, embora haja esse aspecto diferenciador, tanto o fora quanto o dentro são mostrados através de *lascas* que vão se sobrepondo em camadas. Em “22h”, por exemplo, observamos, nos primeiros versos, uma série de elementos da rotina doméstica sendo elencados e qualificados.

22h

Aqui dentro. Os ímãs
acumulados, os papéis
as contas da LIGHT
os telefones inúteis, a casa útil
com seu apetite de teto e parede,
com sua estranha e sossegada mortandade,
sua imperturbável bagunça,
seu pneumático tédio.
Aqui dentro apenas as penas
dos animais da casa
e um mundo cheio de deuses
imperfeitos.²⁵

22 Ibidem, p.139.

23 MELLO, Marcelo Reis de. *Elefantes dentro de um sussurro*, 2017, p. 79.

24 Ibidem, p. 75.

25 Ibidem, p. 78.

Apesar do excesso elencado, o espaço do “aqui dentro” é um espaço de “apenas” dificuldades “dos animais da casa”, o que não exclui o próprio homem, e de “deuses imperfeitos”. Aqui, nos lembramos do “Poema em Linha Reta” de Álvaro de Campos, uma das máscaras de Fernando Pessoa, em que observamos o eu lírico se lamentar de que as pessoas que o cercam não possuem um defeito ou dificuldade sequer “Nunca conheci quem tivesse levado porrada./Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.” Além disso, os sujeitos chegam a sair da esfera humana, transcendendo ao divino “Arre, estou farto de semideuses!/Onde é que há gente no mundo?”. O poema, é claro, joga com aquilo que os outros dizem e aquilo que é efetivamente real – ninguém quer admitir suas fraquezas para o outro, sua imperfeição divina.

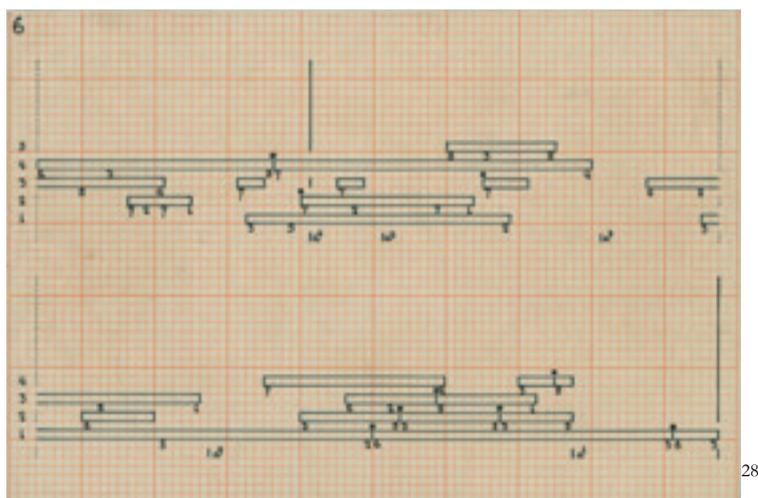
Antecedido pelo poema “01h”, em que “lá fora há agora um ruído/ que ainda não me é dado compreender”²⁶, “03h” materializa visualmente o som destacado no poema anterior e quebra o jogo entre “fora” e “dentro”, pois ele é construído a partir de uma imagem²⁷ da parte de uma partitura da obra *Paisagem Imaginária* de John Cage, nome que o poeta escolheu para o título do capítulo. É interessante destacarmos aqui que esta obra musical é elaborada através de fragmentos de músicas executadas em múltiplos rádios, constituindo uma obra única, logo que se utiliza de sons de programas de rádio que se reformulam cotidianamente. Sons indistintos que compõem um novo som. Este procedimento de *colagem* pode ser observado na série de poemas, como já mencionado, em que há vários fragmentos justapostos para construir uma visão de paisagem.

03h

Imaginary landscape

26 Ibidem, p. 79.

27 CAGE, Jonh. *Imaginary landscape*. Disponível em: <http://exhibitions.nypl.org/johncage/taxonomy/term/79>. Acesso em: 01 maio 2020.



Por ser constituída de fragmentos de sons, “Paisagem Imaginária”, quando ouvida em sua totalidade, forma um ruído sonoro ao fundo que, embora percebamos, não conseguimos apreender, levando-nos a perguntar de onde viria, ou melhor, qual a origem deste som. A imagem da partitura, que rompe em meio às palavras, se configura também como um ruído, pois desmobiliza, tendo em vista que, em um primeiro momento, o leitor não reconhece *os signos* que a imagem *carrega*. É necessária a habilidade de decodificar partituras musicais para entender o som que ela traz consigo. E, mesmo possuindo a habilidade de ler uma partitura é preciso um olhar atento, pois o esboço não possui a *linguagem* de uma partitura tradicional. Alguém que não identifique ou que desconheça a técnica de leitura destes signos está diante de um enigma.

Ao mesmo tempo, a opção de materializar o som a partir de um fragmento de partitura nos faz refletir sobre a tensão entre *palavra* e *som* que está presente no próprio jogo poético, a partir do *ritmo*. Dessa forma, concordando com Octávio Paz, acreditamos que “a unidade da frase, que na prosa se dá pelo sentido ou significação, no poema se obtém graças ao ritmo”²⁹ e é através dele que a poesia se constrói no poema, já que “a função predominante do ritmo distingue o poema de todas as outras formas literárias. O poema é um conjunto de frases, uma ordem verbal baseada no ritmo”³⁰ que “contém em si a imagem e constitui, real e potencialmente, uma frase poética completa.”³¹ Assim, ao colocar a imagem de um som em forma de poema, Marcelo desenha uma conexão entre palavra e som, criando uma tensão que percorre o poema.

Mangas

28 MELLO, Marcelo Reis de. *Elefantes dentro de um sussurro*, 2017, p. 80.

Os carimbos vão reaparecer no capítulo “As mangas” e trazem, como os outros carimbos, significações fixas para a palavra: “**Manga**, s. f. Parte do vestuário onde se enfia o braço; filtro afunilado para líquidos; tromba de água; chaminé de candeeiro; hoste de antigos arcabuzeiros; fruto de mangueira; a mangueira.”³². Um ponto que logo nos salta aos olhos é o deslocamento que a palavra sofreu para surgirem os sentidos de “filtro afunilado para líquidos” e de “chaminé de candeeiro”, por *aparentar* a forma cilíndrica, tubular da “parte do vestuário onde se enfia o braço”. Podemos observar, portanto, o desdobramento dos sentidos não apenas a partir da etimologia, mas também através da semelhança entre as coisas, ou seja, da metáfora. A palavra manga, porém, possui outras significações que ultrapassam apenas o quadrado disposto no meio da página.³³

De qualquer forma, o quadrado nos dá segurança, é como se o autor estivesse dizendo: “veja leitor, uma manga é isto; é disso aqui que eu vou falar”. Por conseguinte, munidos dos significados da palavra *manga*, ou que pensamos estar munidos, encaramos o poema que abre o capítulo e que frustra nossas expectativas, pois sabemos *o que é* uma manga, mas, mesmo assim, não identificamos um sentido único de manga no poema. Mas afinal o que é uma manga *no/para* o poema?

Para penetrar o ventre obsceno das mangas é preciso, antes de tudo, roubá-las. Nas feiras todas as frutas são falsas. Roube-as. Roube-as em segredo, em silêncio. As mangas que muito se anunciam são amarelas como as outras, mas apodrecem rápido ou perdem misteriosamente o sabor. Quando se vai comer, estão negras. E nunca, nunca abocanhe uma manga pelas costas. As frutas traídas costumam intoxicar seus verdugos, condenados a um estado mórbido de perpétua saciedade, ou búdica ataraxia. Os padres católicos, alguns psicanalistas e quase todas as religiões ensinam “a arte de abocanhar as mangas pelas costas”, mas como não ensinam a arte de roubá-las (Santo Agostinho tentou a fruta errada) estão fora de perigo. Pois bem. Pegue uma faca afiada, de preferência entalhada com seus próprios ossos, e corte-a ao meio, sem descascar. A noite contida na casca deverá prorromper a ovulação do fogo e seu caroço engendrará, lentamente, um incêndio. Depois que a fruta toda estiver convertida numa simples pedra brilhante e radiativa, leve-a cuidadosamente à boca. Incite-a primeiro com os lábios, acalmando-a; depois busque instigá-la para que deslize sem acidentes no tobogã da língua em direção ao abismo erótico

32 Ibidem, p.87.

33 A palavra *manga*, do latim “*manica*, -ae, (f). (*manus*). Manga, luva. Ferro, grillão.” (REZENDE; BIANCHET. *Dicionário do Latim essencial*, 2014, p. 223). Levando em consideração a etimologia em espanhol, também pode significar “1 Pasto resguardado por cercado 2 fileira de pessoas postadas a pé ou a cavalo que dirige o gado, 3 cercado em forma de funil que dirige o gado para o curral 4 corredor feito de varras, junto a rios e igarapés, para conduzir bois a serem embarcados 5 cerca que vai da margem de um rio até as alas dos currais de peixe 6 rede do tipo calão, cada uma das extremidades.” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*, 2009, p. 1232). Além disso, no falar popular há o verbo *mangar* que significa pedir, mendigar, fazer troça, mentir por brincadeira.

da garganta. Não se preocupe com a queda. As mangas gostam de sonhar (parecendo-se nesse aspecto com algumas pedras há muito esquecidas) precipícios novos, e – infantis que são – dependuram-se nas glândulas como se em cipós. Alguns fiapos de luz ficarão insistentemente agarrados à gengiva, nos vãos dos dentes, preenchendo a treva úmida da boca. Feche os olhos ou abra-os bem para sentir como se desmancham dentro de si as tripas à presença do fogo, a fervura do sangue rebentando as veias, a sauna dos poros e as palavras que instantaneamente se descolam da pele caindo espedaçados sobre os ossos, a fecalidade, afinal, libertadora, o corpo descosturado, as mãos mergulhadas nos órgãos, os olhos crepitando desorbitados contra o coração (que pode ser um rio, um punhal, mas não um coração), talvez um mundo prorrompido, um começo de incêndio, de orquestra, de sopros e tímpanos, tubos e réguas, ou apenas essa mística manga se acinzentando no interior das chamas, sim, esta efêmera, difícil, estranha partícula de carvão.³⁴

Quando lido, o poema produz um ritmo encadeado pela repetição do fonema /s/, principalmente através da disposição das palavras no plural, criando um ritmo sensual que é corroborado pela construção de imagens eróticas, vinculando a figura da *manga* com o sexo oral para/na mulher: “Para penetrar o ventre obscuro das mangas”; “leve-a cuidadosamente à boca”; “Incite-a primeiro com os lábios,”; “busque instigá-la para que deslize sem acidentes no tobogã da língua em direção ao abismo erótico da garganta”; “Feche os olhos ou abra-os bem para sentir como se desmancham dentro de si as tripas à presença do fogo, a fervura do sangue rebentando as veias”. Além disso, em algum momento, o poema nos diz que padres e psicanalistas ensinam “a arte de abocanhar as mangas pelas costas”, mas não ensinam a arte de roubá-las. Seria, aqui, um resquício do tratamento que ambos dão ao sexo? Levando em conta que os primeiros recalcam a sexualidade, escolhendo o celibatário e fazendo dela um pecado, portanto, algo errado; enquanto que os segundos observam no sexo o motivo de onde gira todos os traumas. Dessa forma, a partir de um processo de esvaziamento da palavra, para depois preenchê-la com significados que transbordam e que transgridem o carimbo, o sentido dado, o poema *As mangas* parece possuir “um leque de semelhanças por excesso”³⁵ que desestabiliza o leitor, causando estranhamento, pois abre o corpo da palavra e mostra a construção da metáfora entranhada na linguagem. Há, portanto, uma construção de “diferenças que tocam, e até mesmo de diferenças que colam.”³⁶ O poema, desse modo, *corta* a palavra e a *fragmenta* em múltiplos significados, aproximando,

34 MELLO, Marcelo Reis de. *Elefantes dentro de um sussurro*, 2017, p. 89-91.

35 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, 2015, p. 48.

36 *Ibidem*, p. 54.

em nosso entendimento, a ideia do ato de devorar a manga com o próprio *fazer poético* que sempre deixa fiapos de significações presos aos dentes. Significados que se encontram nas profundezas da palavra, transportados através do processo metafórico: “os olhos crepitando desorbitados contra o coração (que pode ser um rio, um punhal, mas não um coração)”.

Esgarçar as imagens, levando-as ao limite. Romper a casca da palavra ou o seu casulo para criar algo novo. Seria, portanto, a manga, a palavra poética que precisa ser apunhalada pelo poeta e devorada para se criar a possibilidade de registro, vestígio do real? Sendo assim, poderíamos ler como traição a busca pela *verdade* (signo total) nas palavras, feita pela religião e pela psicanálise, enquanto a poesia, por outro lado, vai dilacerá-la, desnudando seus significados. E é interessante destacarmos, ainda, que manga no latim *manica*, *-ae* se desdobra a partir de outra palavra, *manus*, *-us*, que significa *mão*, mas, também, provavelmente por extensão do sentido, tem sentido de *letra, modo de escrever*.³⁷ Seria, talvez, a manga essa mão que escreve, formulando sentidos à palavra?

As mulheres

Abrindo um novo espaço em meio ao livro, “As mulheres estão cansadas de serem ditas” inicia com um e-mail e uma resposta que visualmente, através da enumeração (separação de estrofes) e do sinal gráfico “/” (separação de versos), aponta para uma forma de poema. O próprio e-mail que o poeta diz ter recebido é elaborado através do *enjambement*, ou seja, corte sintático para a construção de um ritmo poético:

Date: Thu, 5 Jul 2012 14:36:05 – 0300

Subject: Re: uns poemas

From: jallageasfrancine@gmail.com

To: m.r.mello@hotmail.com

AS MULHERES ESTÃO CANSADAS DE SEREM DITAS

37 “Manus, -us (f). Mão. Autoridade, poder. Força, coragem, valentia. Violência. Combate corpo-a-corpo. Trabalho, obra. Letra, modo de escrever. Tromba de elefante.” (REZENDE; BIANCHET. *Dicionário do Latim essencial*, 2014, p. 223).

vim pensando ‘as mulheres estão cansadas de serem ditas’
abriria um novo poema
o poema do cansaço de dizer as mulheres
e ainda assim
a insistência em dizer as mulheres
‘as mulheres pensam como uma impensada roseira que pensa rosas’
f
Então:

1. Tentar dizer mulheres como poderia tentar dizer alhures / os números elevados a qualquer ausência: / uma cadeira vazia, duas samambaias com sede / as mais de cem maritacas que voaram caladas / ao encontro do Heyk, / que também ouvia a 4’33” na Barão de Cotegipe nº 5 / esquina com a Praça VII.
2. Tentar dizer mulheres como poderia tentar dizer talheres / as coisas que se acumulam sujas sobre a pia / a prata inútil de lutar contra o que apodrece, / os nomes, / as fêmeas sempre inauditas dentro das frases longas / o longo animal que as palavras não tangem.
3. Dizê-las, sim, mas não a elas. / Se tentar dizer mulher / a uma mulher não é dizer ou dizer não ou mal dizer / o que esta mulher, se assim quisesse, não seria. / Pois digo(te): mulher. Derramo(te): mulher / E não há nada senão um cheiro de rosas / rançosas, que, atrasadas de morrer / descobrem-se mulheres.³⁸

Primeiramente, podemos observar que há uma tentativa de falar mulheres através de coisas que não são mulheres, uma tentativa de identificá-las através das bordas. Assim, na primeira parte, há um encadeamento de lugares dispersos; na segunda parte há uma metamorfose entre mulheres e talheres no primeiro verso, quase como se houvesse uma fusão entre mulher e materiais domésticos e, no terceiro momento, temos o reconhecimento da impossibilidade de não dizer mulheres.

Ao lado do poema há um recorte de uma imagem fotografada por Francesca Woodman, *House #4*, que funciona como ponto de ruptura, abrindo potências de significações e, portanto, novos olhares para o poema, fazendo-nos *entre-ver* algumas possibilidades de leitura, já que o poeta deixa claro, através da manipulação e, portanto, da criação de uma imagem produzida a partir de outra imagem, que o gesto de colocar uma fotografia ao lado do poema não é ingênuo. Dessa maneira, a imagem não se comporta como uma simples ilustração para facilitar o entendimento do texto escrito ao leitor, mas como parte constituinte do poema que abre cortes de significações para além da palavra.

38 MELLO, Marcelo Reis de. *Elefantes dentro de um sussurro*, 2017, p. 31-32.

House #4 (Fig. 2) revela uma figura que pressupomos ser uma mulher pela vestimenta – saia e sapato –, que se encontra em um *limiar*, ou seja, em uma *fronteira*, já que parte do corpo está dentro da lareira de uma casa, enquanto a outra parte está fora. Ao mesmo tempo, não conseguimos identificar o rosto dessa mulher que se esconde e/ou aparece. Essa ideia é reforçada pela sensação de deslocamento que temos ao olhar a imagem desse corpo que, através do movimento, se mostra borrado, ou seja, em um traço móvel, diferentemente dos *carimbos* que possuem um traço e sentido fixo. Esse traço em movimento se transforma em um *fantasma*, uma aparição nebulosa. É interessante pensarmos no fantasma como essa figura que também se encontra no *limiar*, entre vida e morte. É uma criatura que já morreu, mas que, de alguma maneira, ainda existe e que *inter-age* com a vida. Nesse sentido, nos lembramos da própria palavra imagem, que possui a figura da morte dentro de si: “**imago, -is:** Imagem, representação, forma, imitação, cópia, sombra. Fantasma, visão, sonho. Ideia, pensamento, recordação. Retrato, máscara (de cera para representar, em cerimônias fúnebres, os antepassados).”³⁹ Assim, a imagem que, como a escrita, é traço sensível que aponta para algo sem ser aquilo que ela remete, se constitui como uma máscara fúnebre, ou seja, uma presença de uma ausência, característica simbólica da representação.

E, aqui, ousamos estender essa reflexão para a própria linguagem, para a palavra que também tem esse caráter de apontar algo sem ser aquilo a que ela remete, já que, como dito anteriormente, o homem está submerso em um mundo de conceitos, de signos que mediam nossas experiências.

Há, portanto, um jogo entre presença e ausência na imagem e naquilo que ela apresenta, entre apagamento e aparição da corporeidade captada pela máquina. Assim, encontramos novamente o movimento entre a identificação, a representação fechada de um sentido para algo e a abertura de novas significações através de um sentido que sempre foge. Não se trata, portanto, em narrar uma realidade tal como ela é, mas de desdobrá-la em várias camadas.

39 REZENDE; BIANCHET. *Dicionário do Latim essencial*, 2014, p.170.



Figura 2: Francesca Woodman, *House #4*, Providence, Rhode Island, 1976.

Ao pensarmos neste corpo fugidio que produz esse traço móvel, lembramos os escritos do poeta Stéphane Mallarmé sobre a bailarina Loïe Fuller e o fascínio que causava o uso de um véu branco, em sua dança, para criar outras imagens: “[...] é, unicamente, o sortilégio que opera a Loïe Fuller, por instinto, com o exagero, os recolhimentos, de saia ou de asa, instituindo um lugar. [...] A cena livre, ao sabor de ficções, exala do jogo de um véu com atitudes e gestos, torna-se o muito puro resultado.”⁴⁰ O véu, portanto, é instrumento de metamorfoses que se concretizava de acordo com os movimentos executados durante a dança. Além disso, enquanto a dançarina fazia suas performances, havia feixes de luz que atuavam sobre o tecido branco, *(re)significando-o* através da multiplicidade das cores. *A dança da luz*, como Rancière irá nomear. Dessa forma, a dança de Loïe Fuller rompe com a estrutura do balé clássico, já que, agora, não há histórias para serem contadas, ou seja, tudo se faz movimento, criando uma multiplicidade de significações, uma constelação em que o corpo em movimento dá origem a múltiplos significados. Mallarmé desliza esse conceito para a própria poesia,

40 MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*, 2010, p. 127.

que passaria a trabalhar com a potencialidade do tecido das palavras, criando imagens com a dobra dos versos⁴¹. Assim como o véu esconde a própria dançarina, a linguagem poética, através da metáfora, esconderia as constelações de significados.

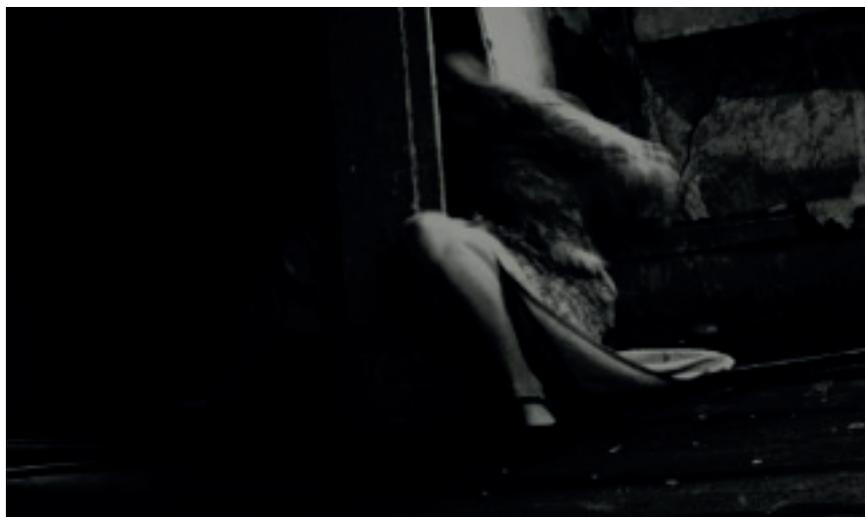


Figura 3: Imagem da obra *Elefantes dentro de um sussurro*, 2017.

É interessante destacarmos também a integração do corpo feminino no espaço da casa, uma fusão entre mulher e interior doméstico, que está presente em toda a série *House* e no poema que analisamos. Em outra fotografia, *House #3*, há a imagem de uma mulher que também se desloca em uma fronteira (a janela – separação/união entre dentro e fora), havendo, assim, através do movimento captado, uma junção entre corpo e a parede da casa. Como na primeira fotografia, em *House#3* não conseguimos identificar o sujeito em sua totalidade, havendo algo que nos falta.

Na imagem elaborada a partir de *House #4*, (*Fig. 3*), que acompanha o poema, conseguimos vislumbrar o deslocamento da figura como a original, mas por causa de seu escurecimento e da disposição vertical na página, a *impressão* que temos é de um corpo em queda, ou, se dispormos o livro de outra maneira, horizontalmente, de abertura das pernas e, portanto, do sexo (seria uma maneira de dizer uma mulher? através daquilo que lhe falta?). Pensando em outro traçado, podemos olhar a abertura como criação, nascimento de uma nova criatura – seria a palavra, a poesia? – lembrando, aqui, da imagem do sistema digestivo no índice. Seguindo essa última hipótese, poderíamos

41 “Do latim *versum*, virado, voltado. Tem este nome porque a cada novo verso toma-se uma linha. Na prosa, ao contrário, vai-se até o fim.” (SILVA, Deonísio da. *De onde vêm as palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*, 2014, p.480). Essa palavra significava a volta que os agricultores faziam no arado para virar o instrumento e lavrar paralelamente outra linha na terra.

transformar “As mulheres estão cansadas de serem ditas” em a *poesia* está cansada de ser dita, mas há ainda a impossibilidade de *não dizer*, de não nomear essa presença fugidia.

Nervos de aço

O capítulo *Metalurgia* encerra (tanto no sentido de acabar, como no sentido de guardar dentro de si) (com) um poema escrito a partir de uma instalação de Bianca Madruga, poema que gerou outra instalação da mesma artista, havendo assim um movimento de circularidade – instalação-poema-instalação. O poema *metallan*, dessa forma, se apresenta a nós leitores, como habitante dessas duas obras – *Algum Lugar algum* e *Dois pares espessos*. A impressão de que o poema habita nesse *entre-lugar* se dá através do uso de imagens das instalações de Bianca Madruga que estão dispostas antes e depois do texto poético, sendo que o mesmo está no limite entre uma e outra. Dessa forma, nos lembramos, aqui, do movimento de *atrato* entre artes, já destacado anteriormente.

O poema, já em seu início, sugere a matéria produzida como dois extremos (fosso/céu). O último verso da primeira estrofe, “escansão do cansaço”, nos remete ao fazer poético, pois a palavra *escansão* está ligada à poesia, escandir é medir o verso seguindo uma lógica métrica – da palavra latina *scandere*: “Subir, escalar, trepar, ascender. Escandir”⁴², em referência ao ritmo construído no poema⁴³. Mas o que seria medir o cansaço? O signo do cansaço está presente na obra de Bianca Madruga em sua disposição de objetos-ruínas que se deixam ficar neste lugar que é *Algum lugar algum*, dentro de uma complexa rede (nas fotos, nos parecem cordas), que, ao invés de uni-los, os separa. O corpo cansado, portanto, é o corpo do objeto “largado” a deriva nesse espaço. A palavra poética também se encontra nessas condições, já que está sobre-exposta no branco da página.

42 REZENDE; BIANCHET. *Dicionário do Latim essencial*, 2014, p. 374.

43 Atrevemo-nos a sugerir que também é algo que está ligado ao trabalho do ferreiro, no movimento imposto no manuseio do ferro, através de pancadas/batidas da bigorna ou do martelo. Subir, descer seriam, então, movimentos do ferreiro que molda o metal através de dobras. Dessa forma, o poeta seria, nos aproximando de Octavio Paz, um artesão, aquele que manipula a matéria. O ferreiro também realiza seu trabalho através da violência (o martelar, o queimar do metal), signo que está presente em outros poemas de Marcelo Reis de Mello, como já destacado anteriormente.

METALLAN

A matéria feita
fosso
e céu.
Quem sabe
a escansão do cansaço.

Ar cravado
entre
o corpo
e seu fatal fracasso,
nada
além – do espelho
aos estilhaços.

Quando dois pares
espessos
de delicadas pupilas
partes
-se do vidro
(translúcido)
no fundo: negro
de não
saberem
-se sós

Escrito a partir de uma instalação de Bianca Madruga⁴⁴

Voltando nossos olhos para a instalação, em um canto, divisamos os fragmentos do espelho estilhaçado. Essa imagem, bem como a segunda estrofe, nos remete ao olhar-se no espelho. Mas não é qualquer espelho. É um espelho que não nos dá a ver a imagem completa, é um espelho a-funcional, pois distorce a imagem, um espelho partido. Ora, nos parece, aqui, neste procedimento de montagem, uma construção complexa de imagens da ruína, a partir desses restos de objeto que estão presentes e que a artista (e o poeta) irá utilizar para re-criar o novo. A partir da imagem do espelho, é interessante pensarmos, também, na *vida sensível* de Emanuele Coccia que irá definir a imagem como aquilo que existe fora do seu próprio lugar, enquanto coisa. Em seu texto, encontramos o espelho como aquilo que possibilita estarmos *fora* de nós mesmos: “No espelho, encontramos-nos sendo pura imagem, descobrimo-nos transformado no

44 MELLO, Marcelo Reis de. *Elefantes dentro de um sussurro*, 2017, p. 63.

v i s
d e l
e r a
r a
t r a
v e
i a

ser puro imaterial e inextenso do sensível, enquanto nossa forma, nossa aparência, passa a existir fora de nós, fora do nosso corpo e fora de nossa alma.”²⁴⁵ Um espelho partido, portanto, não irá nos dar essa imagem de uma aparência fechada, mas vários pedaços de imagens simultâneas.

Temos, assim, mais uma referência à obra de Bianca, mas que transborda, segue outros caminhos interpretativos – podemos pensar na instalação que sugere um espelho estilhaçado, mas podemos pensar, também, o eu-poético olhando para esse espelho e sentindo-se estilhaçado. Além disso, esse espelho estilhaçado também poderia ser o próprio poema que possui várias imagens, criadas a partir de um processo de condensação.

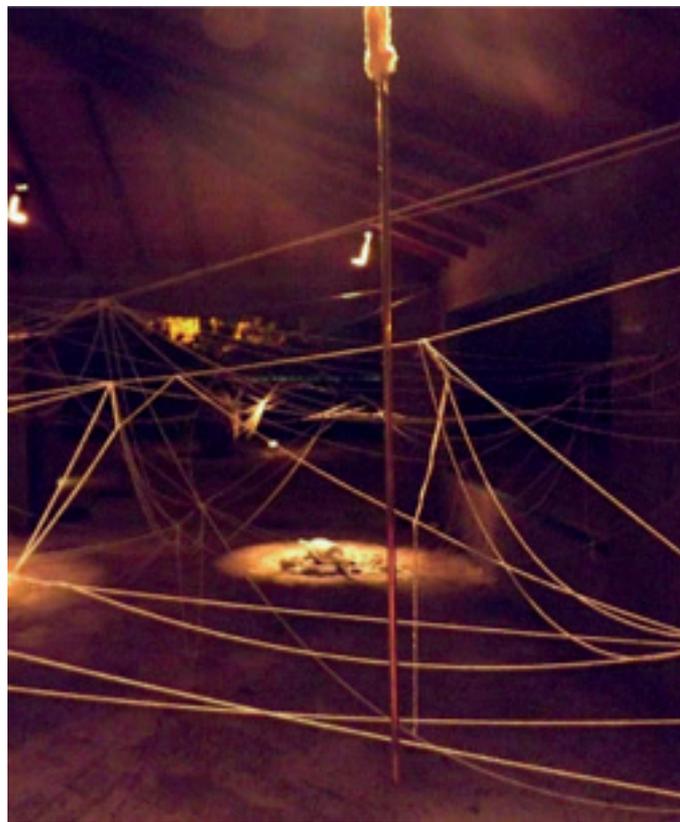


Figura 4: Bianca Madrugá. *Algum Lugar algum I*. Material: sal, sabão, objetos encontrados na orla, espelhos, linha e agulha. Dimensões variáveis. 2013

A última estrofe indica solidão, pois as pupilas dos olhos a partir de um vidro se veem sós no fundo negro (do espelho? do óculos? de um porta-retrato?). Marcelo também utiliza o travessão “ – ”, que separa, mas ao mesmo tempo une, um trecho do poema “se do vidro / (translúcido) / no fundo: negro / de não /saberem”, criando, dessa forma, dois espaços diversos – aquele em que o que está contido no travessão é suspenso do corpo do poema e outro espaço em que aquilo que está no travessão é mantido. O primeiro nos dá a sensação de que o eu-lírico está falando com alguém que se situa fora do poema, através do uso da segunda pessoa do presente do indicativo

(tu), a partir do verbo “partir”, havendo uma condição: “se sós”; dando a sensação que aquele que se vai, parte por estar sozinho. Porém, “partes” pode significar também fragmentos que, no entanto, estão sós. No segundo caso, temos uma referência da localização desses pares espessos, um conhecimento que não nos diz nada, e uma informação: os olhos não sabem que estão sozinhos no espaço. Por fim, é desta última estrofe, que Bianca Madruga retira o nome da sua obra, criada a partir do poema *Metallan, Dois pares espessos*, que parecem dois olhos e suas redes de nervos que estão suspensos no espaço.

Dessa forma, o que se está em jogo a partir dessa construção de uma oscilação entre instalação-poema-instalação é, justamente, essa rede de encontros (poesia e outras artes; poesia e ciência; cotidiano e poético) que se estende pela poética de Marcelo Reis de Mello. Um trabalho de contaminação e de desgaste da palavra (ou seria sua reinvenção?) que permite aos seus leitores novas percepções.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, São Paulo, ano 1, n. 1, maio de 1928.

CAGE, Jonh. *Imaginary landscape*. Disponível em: <http://exhibitions.nypl.org/johncage/taxonomy/term/79>. Acesso em: 07 set. 2019.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível. Desterro* [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2010.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: In: DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

DELEUZE, Guilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia vol.1*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Che cos'è la poesia?*. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. Inimigo Rumor, Rio de Janeiro, n.10, p. 113-116, mai. 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello.

Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MADRUGA, Bianca. *Algum lugar algum*. Disponível em: <https://biancamadruga.wixsite.com/biancamadruga/algum-lugar-algum>. Acesso em: 10 mar. 2020.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

MELLO, Marcelo Reis de. *Elefantes dentro de um sussurro*. Rio de Janeiro: Cozinha Experimental, 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda: literatura e filosofia*. Trad. Eclair Antonio Almeida Filho; Dirlenvalder do Nascimento Loyolla e João Camillo Penna. Florianópolis: EDUFSC, 2016.

NANCY, Jean-Luc. “Las artes se hacen unas contra otras.” In. *Las Musas*. Tradução Horácio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

NANCY, Jean-Luc. *La representación prohibida*. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. “La danse de lumière.” In. RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis: scenes from the aesthetic regime of art*. Londres: Editora Galilée, 2011.

REZENDE, Antônio Martinez; BIANCHET, Sandra Braga. *Dicionário do Latim essencial*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

SILVA, Deonísio da. *De onde vêm as palavras: origens e curiosidades da língua portuguesa*. 17. ed. Rio de Janeiro: Lexicon, 2014.

SOUSANIS, Nick. *Desaplanar*. Trad. Érico Assis. São Paulo: Veneta, 2017.

ZACCA, Rafael. XANTO | *Cores que migram (A alquimia do verbo em Marcelo Reis de Mello)*. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2017/09/04/xanto-cores-que-migram-a-alquimia-do-verbo-em-marcelo-reis-de-mello-por-rafael-zacca/>. Acesso em: 01 maio 2020.

Submissão: 06/05/2020

Aceite: 28/07/2020

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2020.e73706>

Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0

Internacional.