



Os deslimes da poesia e os reflexos do mundo: uma leitura de *No banheiro um espelho trincado*

Márcio Scheel

Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Rua Cristóvão Colombo, 2265, 15054-000, São José do Rio Preto, São Paulo, Brasil. E-mail: marcioscheel@uol.com.br

RESUMO. A poesia lírica é aquela na qual mais profundamente se problematizam as relações entre percepção do mundo, linguagem e representação. Isso porque a criação poética oscila entre o desejo de expressão realista do mundo, dos seres e das coisas e a compreensão de que sua tarefa mais urgente é justamente reinventar a ordem do mundo, desnaturalizá-la. Assim, os poemas de *No Banheiro um Espelho Trincado* (2004), de Sérgio Mello, concebem uma poesia marcadamente preocupada em evidenciar essa tensão que se estabelece entre as palavras e as coisas, entre o sujeito lírico e o mundo, entre a linguagem e a realidade que ela abarca por intermédio de conjuntos de imagens que vão do natural ao desconcertante e que fazem de seus poemas pequenas peças narrativas, cenas que se articulam por meio da técnica do recorte, como num processo de edição cinematográfica.

Palavras-chave: imagem, representação, linguagem, percepção, real.

The un-limits and reflections of the world: an interpretation of *No banheiro um espelho trincado*

ABSTRACT. Lyric poetry is where the relationships between world perception, language and representation are mostly problematized. In fact, poetic creation oscillates between the desire of a realistic expression of the world, beings and things and the understanding that its urgent task is simply to reinvent the world order and denaturalize it. Thus, Sérgio Mello's poems in *No Banheiro um Espelho Trincado* (2004) conceive a poetry mainly concerned on the tension between words and things; between the lyric subject and the world; between language and the reality it encloses, through groups of images that range from the natural to the rupture process. His poems are small pieces of narrative, scenes that are articulated through the cutting technique, like the process of a cinematographic edition.

Keywords: image, representation, language, perception, real.

Introdução

Poesia e representação

Jorge Luis Borges (1999) dizia que a poesia instaura uma magia menor, e que o instrumento dessa magia é a linguagem, algo misterioso, do qual desconhecemos sua origem. A palavra poética prescinde do conhecimento ou da descoberta das origens porque ela sabe que, ao longo dos séculos, se transformou em nossa medida mais ou menos exata, em nosso lugar no mundo, em um caminho que trilhamos e que se constitui de espera e esquecimento, vazio e ausência, procura e desencontro, sendo que esta é nossa condição fundamental: somos feitos de e pela linguagem, ao mesmo tempo em que ela nunca nos deixa entrever completamente. A magia menor que a poesia instaura está ligada a essa manifestação da linguagem como o lugar do homem, como o espaço que habitamos e que, ao mesmo tempo, nos habita.

Ainda que o poeta e a poesia sejam cada vez mais marginais num mundo tomado pela referencialidade vazia da superinformação, pela relativização absoluta da verdade, pela circulação irrestrita do capital transnacional, que fez do consumo um novo altar e do mercado um novo ídolo de barro, apenas a linguagem, apenas a palavra poeticamente empenhada, é capaz de desvelar nossa verdadeira imagem e assinalar nossa presença em face do mundo. Assim, a palavra poética continua sendo, ao mesmo tempo, nosso degredo e nossa salvaguarda, a expressão radicalmente livre de todos os sentidos e o espaço de um duplo reconhecimento: de nós mesmos e do outro, bem como do mundo, das coisas e da própria experiência poética que se põe em xeque nos deslimes da poesia.

A linguagem poética é um repositório de imagens e símbolos que, mesmo quando se propõem representar o mundo, o sujeito e as coisas

acabam por devolvê-los aos nossos olhos de forma radicalmente desnaturalizada. Escrever o mundo – ou, como sujeito poético, inscrever-se no interior da linguagem – é apreendê-lo como uma visagem, como o instantâneo de uma ideia que só pode ser intuída, como a imagem em negativo de sua aparente translucidez, o que equivale a pensar que onde vemos as coisas, os homens e a existência em sua absoluta cotidianidade, o poeta entrevê um acontecimento, a irrupção de um fenômeno tão ostensivamente singular que só lhe resta, por intermédio da linguagem, da palavra empenhada, fixar essa imagem como pura estranheza, reencenando o mundo, descortinando o que há de oblíquo e imponderável sob a sua suposta transparência. A magia menor ensaiada pela poesia consiste justamente nisso: surpreender o mundo em hora estranha, flagrar seus movimentos interiores, secretos e dissimulados, que se escamoteiam sob a superfície concreta e sensível das coisas ou acontecimentos que o conformam. Por isso, cabe ao poeta a percepção de que

[...] para além do panorama oferecido à visão tranquila, a vontade de olhar alia-se a uma imaginação inventiva que prevê uma perspectiva do oculto, uma perspectiva das trevas interiores da matéria [...] (BACHELARD, 1990, p. 8),

que se iluminam e desvelam no exercício imagético que a linguagem poética concebe e articula.

Desse modo, resta ao poeta assumir diante do mundo uma atitude que se situa não no domínio da contemplação passiva da realidade, registrando ou descrevendo os episódios que a constituem, mas sim tomar o real como matéria fundamental de um confronto: aquele no qual a linguagem se recusa a ser o simples instrumento representativo do mundo, ao passo que este, por sua vez, rejeita se deixar reduzir à síntese absoluta da linguagem. Se, de um lado, o olhar demora-se sobre as coisas do mundo, perscrutando atentamente sua realidade mais funda, de outro lado, dizer essa realidade esbarra sempre nos limites da linguagem, no abismo que se interpõe entre as palavras e as coisas, entre o que se vê, ou seja, o que se nos apresenta como experiência sensível e o que se representa por intermédio da palavra, do signo, que se refere a uma determinada realidade extralinguística, sendo que, segundo Izidoro Blikstein (1995), é através dele que, em princípio, essa mesma realidade se dá a conhecer.

Em princípio apenas, porque, como se sabe, esse referir do signo, esse remeter-se do signo à realidade do mundo e das coisas não se dá de forma simples, objetiva ou natural, antes, toda significação –

sobretudo na literatura, no texto ficcional, no domínio do poético – remete sempre a uma construção: a da obra, que põe em jogo seus próprios sentidos e que institui sua singular e inalienável realidade.

A motivação essencial da poesia não deve ser simplesmente a da palavra feita ritmo, sonoridade, imagem e forma a evocar sensivelmente os sentimentos, as coisas e o mundo. Ao contrário, a poesia deve constituir-se como um meio, um instrumento de fundação de uma nova experiência sensível do indivíduo com o real: uma experiência enraizada no alheamento, na desarticulação e, por fim, no rearranjo singular da ordem do mundo, sendo que este processo depende sempre, em maior ou menor grau, não da capacidade do sujeito lírico em observar e descrever mimeticamente o mundo, mas de situar-se para além da condição de observador, reconhecendo-se como parte desse mesmo mundo, como sujeito que interfere ativamente na construção de uma realidade poética que, ao mesmo tempo em que guarda caracteres essenciais da realidade empírica, também se configura como uma versão possível desta, já que carrega consigo a marca, o traço, a inscrição subjetiva daquele que a engendra. Por isso, Michael Hamburguer (2007, p. 44) afirma, em seu livro *A Verdade da Poesia*, que

[...] a assimilação na poesia das realidades experimentadas e observadas, ou seja, no léxico, no imaginário e na estrutura rítmica do verso, é um processo aparentemente contrário à tendência à abstração [...] ou à autonomia essencial da arte [...],

muito embora, ele mesmo constate que

sempre que se escreveu grande poesia no século passado, ou em qualquer outro, os dois impulsos opostos se encontraram, a imaginação (ou a 'interioridade') fundiu-se de alguma nova forma com a experiência exterior.

Ao mesmo tempo em que a imagem poética é uma abstração construída pela imaginação criadora, ela não deixa de preservar, em si mesma, uma difusa reminiscência da paisagem exterior a qual ela, de algum modo, refere. O imaginário, então, é o lugar de preservação das imagens, essas construções simbólicas por meio das quais a cultura humana se constitui, fundamenta e enraíza. Sendo assim, o conhecimento do mundo, a percepção das coisas e do próprio homem dependem, na poesia, na literatura e nas artes em geral, do trabalho constante do artista no sentido de liberar a linguagem do domínio da representação lógica, objetiva e direta da realidade em nome de novas e insuspeitadas articulações simbólicas, imagéticas, capazes de

ampliar as fronteiras do imaginário, permanentemente redefinindo-o em função da singularidade perceptiva do sujeito criador.

A representação poética, então, longe de refletir as imagens do mundo, deve concebê-las, criá-las, oferecendo novas formas de apreensão do real. Formas estas que já não vivam na dependência da noção de *imitatio*, de certo modo subjacente à ideia mesma de representação do mundo, ao menos desde a afirmação dos valores estéticos do realismo, mas que coloquem em jogo a compreensão de que

[...] a palavra não é idêntica à realidade que nomeia porque entre o homem e as coisas – e, mais profundamente, entre o homem e seu ser – se interpõe a consciência de si mesmo [...] (PAZ, 1982, p. 43),

e esta é, sobretudo, a consciência de uma perda irreparável: a do próprio contato com o mundo com o real, que já não pode ser vivenciado senão por intermédio da linguagem, da palavra que se institui como “[...] uma ponte através da qual o homem tenta superar a distância que o separa da realidade exterior [...]” (PAZ, 1982, p. 43), na medida exata em que acaba por criar sua imagem privada, singular, dessa mesma realidade.

A derrisória imagem do mundo

Nesse sentido, Sérgio Mello compreendeu profundamente a mais urgente das lições que a poesia solicita: ser radicalmente diferente de todas as experiências estéticas passadas, ao mesmo tempo em que dialoga com elas, desarticulando as tradições consagradas em busca de uma nova e desafiadora manifestação artística, instigando uma reapropriação poética do real e do sujeito a partir de um discurso que se articula no limiar de uma crise que acena para as próprias noções estabelecidas de verso, linguagem, construção imagética e representação literária. Sérgio Mello nasceu em São Paulo em 1977 e, além de poeta, é dramaturgo, tendo escrito as peças *Aos Ossos que Tanto Doem no Inverno*, dirigida por Soledad Yunge e interpretada por Mário Bortolotto e Nelson Peres, *Temporada de Caça*, *Ladeira em Carrinhos de Supermercado*, *Summer* e *Explicando a Morte para Crianças de Seis Anos*, publicadas na *Coleção Primeiras Obras* (2010) pela Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, *Olhos Azuis num Retrato Branco e Preto*, encenada em outubro de 2008 no festival de teatro *Satyrinas*. Sérgio Mello faz parte de uma nova geração de poetas, surgida a partir dos anos 2000, da qual fazem parte nomes como Marcelo Montenegro, autor de *Orfanato Portátil* (2003), Bruna Beber, de *A Fila Sem Fim dos Demônios Descontentes* (2006),

Alice Sant’Anna, com *Dobradura* (2008), Ricardo Domeneck, de *Carta aos Anfíbios* (2005), Ana Elisa Ribeiro, com *Perversa* (2002), entre outros.

Esses poetas têm em comum, além da juventude, o fato de que seus poemas se originam de uma experiência poética que principia com a virtualidade dos blogs, das páginas de internet e das revistas eletrônicas antes de se materializarem em livro. O uso da internet, como ferramenta do processo criativo, permite que essa poesia se articule a partir de um diálogo direto entre o poeta e o conjunto de leitores que o espaço virtual produz de forma imediata, possibilitando que sua obra circule de modo amplo e irrestrito, abrindo caminho para que, ao se publicar em livro, o poeta já tenha posto em jogo os mais diferentes tipos de experimentalismo e, por isso mesmo, alcançado uma linguagem própria, notadamente particular, consciente de si mesma, de seus limites e potencialidades, de suas heranças e fraturas.

É assim, por exemplo, que esses poetas se distanciam das experiências geométricas ou cerebralistas da Geração de 1945 e da Poesia Concreta, evitando o mergulho em profundidade no autotelismo poético-crítico que o alto modernismo brasileiro – representado por João Cabral de Melo Neto – e as ‘pós-vanguardas’ – como Haroldo de Campos (1984) definiu a poesia do presente – conceberam, ao passo que também se despedem da dicção excessivamente informal, subjetiva e pessoal dos poetas da Geração de 1970, na qual prevalecia o que Ítalo Moriconi (2004) denomina de ‘coloquial desleixado’, isto é, um registro linguístico calcado, sobretudo, nas gírias e expressões jovens próprias da época.

Em seu livro de estreia, *No Banheiro um Espelho Trincado* (2004), Sérgio Mello encontra um equilíbrio delicado entre a dicção poética coloquial, que se estabeleceu desde a tradição modernista e se radicalizou com a poesia dos anos 1970, e um registro lírico que privilegia a construção de uma imagética sofisticada, que se dobra sobre o mundo e a realidade num processo descritivo que, por força do estranhamento que algumas imagens provocam e da ironia que perpassa seus versos, torna instável o próprio jogo representacional. É como se a linguagem tocasse a superfície do mundo não para dizer o mundo, mas para pôr a perder toda referencialidade possível, as certezas do olhar e as perspectivas do sujeito.

Além dessa intrincada relação entre a palavra e a realidade que ela põe à prova, a poesia de Sérgio Mello explode, de dentro, as formas canônicas de criação poética e constitui-se como uma experiência limítrofe entre o poema e a narrativa. Não se trata de

um livro de poemas em prosa, como a afirmação pode sugerir, ao contrário, cada poema é concebido a partir de uma versificação rigorosa, engendrando versos precisos que prescindem dos ritmos marcadamente tradicionais de composição – sobretudo aqueles que se voltam para a sonoridade expressiva, para a exploração das camadas fônicas das palavras – e solicitam uma leitura densa, conflitante, que não permite entrever a musicalidade secreta das palavras, emudecidas diante das histórias desconcertantes que Sergio Mello traz à cena em seus poemas.

É como se o poeta buscasse uma forma de expressão estética capaz de articular, a um só tempo, a percepção objetiva e, por isso mesmo, descritiva dos eventos, fatos, gestos e acontecimentos cotidianos, ordinários e prosaicos que se desenrolam no cenário dos grandes centros urbanos e que caracterizam a vida comezinha e superficial do homem contemporâneo, típica das narrativas e das construções em prosa de influência realista, a um painel imagético de extração quase surreal, ambicionando transformar cada poema numa espécie de revelação fabular da realidade, que enaltece já não a ideia de um sujeito e uma arte transcendentais, capazes de desvelar a beleza insólita e absurda da realidade, mas a dimensão minúscula, patética e melancólica do homem no mundo:

D'stimação

bastam os olhos alheios
se fecharem feito garagens
o cheiro do silêncio
vestir-se de instante
pra que eu me transforme
no contorcionista do pavor
tenho um bichinho de estimação
chamado Tristeza
e todos os dias escovo seus pêlos crespos
e o alimento
com pão
lágrimas
e insanidade (MELLO, 2004, p. 36).

O poema compõe-se de um conjunto de versos que prescindem de qualquer marcação rítmica, linha melódica ou organização sintática mais ou menos definidas. Ao contrário, as pausas forçadas e os cavalgamentos no final de cada verso engendram uma discursividade notadamente narrativa na qual as imagens se somam umas às outras num movimento contínuo e entrecortado que realça o desconforto do sujeito lírico diante do desamparo que a ausência do outro – ‘bastam os olhos alheios/ se fecharem feito garagens’ ou o ‘cheiro do silêncio/ vestir-se de instante’ – provoca. Esse ausentar-se do outro degenera em pavor diante da solidão, elipticamente

anunciada na imagem simbólica e irônica da Tristeza como um bicho de estimação que é alimentado pelo sujeito, por sua própria insanidade, que assinala, inclusive, a condição última do indivíduo em relação à realidade que o cerca. A ideia da solidão e da loucura atravessam os poemas de forma incidental ou explícita, permitindo entrever a figura de um sujeito lírico em descompasso consigo mesmo e com o mundo, buscando as formas mais perturbadoras de vencer o tédio ou de sentir-se vivo:

Desjejum

acordo notando que está frio
como um filme do Wim Wenders
coloco umas salsichas pra ferver
engulo uma hóstia
que não passa de um sabonete gasto
e da janela
miro a cabeça de um chinês (MELLO, 2004, p. 26).

Vale notar que o aparente tom realista do poema, com suas referências à manhã, ao despertar, à vida ordinária do sujeito lírico, sem relevo ou qualquer singularidade, reforça a ideia de um indivíduo vivendo uma situação limite na qual a solidão conduz a uma espécie de distração perigosa, a um jogo irracional, de que não escapa sequer o componente religioso – ‘engulo uma hóstia/ que não passa de um sabonete gasto’ –, que sugere o desejo incontido da violência como o único modo de tornar excitante essa existência cotidiana, esvaziada de sentidos ou justificativas. O realismo do poema constrói-se a partir da articulação entre o registro narrativo, que se dobra sobre um episódio insignificante da vida doméstica, o ato de acordar, e a minúcia descritiva – levantar-se, perceber que está frio, ferver salsichas, chegar à janela –, criando uma cena prosaica, embora dinâmica, cinematográfica até na referência ao frio matinal como num ‘filme de Wim Wenders’.

Mas é justamente essa referência que mina, sutilmente, o caráter representacional da cena, desarranjando qualquer ilusão de um referencial extralinguístico possível e fazendo do sujeito lírico muito mais um personagem do discurso do que o reflexo de uma subjetividade concreta, autoral, de algum modo confundida com a própria *persona* textual. Assim, o imaginário poético inscreve-se subrepticamente no interior de um discurso que, ao invés de representar o real, o instabiliza, desvelando o que há de mais estranho e perturbador no sujeito, no mundo em que ele se insere e na relação ensandecida que ambos estabelecem e da qual não podem fugir.

A aparente naturalidade do mundo e do real arruína-se profundamente graças à presença de elementos de ordem simbólica, imagens quase surreais – seja a Tristeza alimentada pela loucura,

seja o sujeito da janela, mirando, numa atitude suspeita, a cabeça de um chinês – que acabam por produzir um efeito de desconforto, estranhamento e incerteza radical diante do que acreditávamos ser a face neutra e objetiva do mundo.

Como num filme, o realismo das cenas que os poemas põem em jogo depende que o leitor pactue da crença ilusória nesse mundo fabricado pela representação, embora o trabalho imagético opere, a contrapelo e verso a verso, como uma força disjuntiva a separar progressivamente a realidade extralinguística, referencial, do mundo inscrito no interior dos poemas. Isso porque, como aponta René Barbier (1994, p. 20), o imaginário é justamente essa

[...] capacidade elementar e irredutível de evocar uma imagem, a faculdade originária de afirmar ou se dar, sob a forma de representação, uma coisa e uma relação que não existe.

Desse modo, as imagens vão se sobrepondo umas as outras, compondo, no início, um quadro narrativo altamente referencial, até que, de repente, a ordem descritiva – de natureza lógica e racional – que elas assumem dentro dos versos é suplantada por um elemento simbólico desagregador que, mais do que uma construção metafórica simplesmente, se converte na essência mesma da percepção poética do mundo, lançando à deriva o processo representacional e afirmando a condição delirada do real.

Diferentemente das poéticas autorreflexivas que caracterizam uma das grandes heranças da poesia brasileira contemporânea que se fechou num exercício autotético que evidencia os impasses e crises que a criação instaura, o elemento inovador da poesia de Sérgio Mello reside nessa proposta de desarticular o verso em nome de uma linguagem que, na superfície, parece simples, direta e representativa, mas que, ao estabelecer relações simbólico-imagéticas entre as palavras e as coisas, acaba por se lançar contra a realidade que descreve, evidenciando as fraturas e os absurdos que compõem o painel espantoso e desolador do real. Trata-se, então, de uma poesia cujo rigor construtivo se oculta sob a fluidez de uma voz narrativa que, ao descrever o mundo, o faz a partir de uma lógica fabular, na qual o sujeito lírico transforma a criação num jogo cinematográfico em que o olhar assume a condição de uma câmera a captar imagens que, depois, serão rearranjadas num processo de montagem e edição nos quais os cortes no final de cada verso já não funcionam como marcadores rítmicos, mas como o ponto em que um fotograma termina para que outro principie, concebendo um movimento dinâmico que coloca o leitor diante de uma cena cujo tecido representacional tende à sua própria e inequívoca dissolução.

Isso porque, ao invés de produzir um quadro sistemático, descritivo e completo de um determinado aspecto da realidade, o poeta acaba gerando um vertiginoso efeito de instabilidade representativa, sendo que a *mimesis*, que deveria permitir a recriação estética da ordem do mundo, cede diante dos acontecimentos mais improváveis e insuspeitados que caracterizam esse mesmo mundo entrevisto a partir do escrutínio implacável da percepção poética, sempre atenta aos detalhes e minúcias mais imprevisíveis e antinaturais.

Esse jogo com as imagens e com o imaginário como forma de desarticular a noção tradicional de representação é bastante emblemático do que René Barbier, citando Cornelius Castoriadis, denomina de ‘lógica dos magmas’. Segundo esta perspectiva, a representação dependeria de um processo

[...] onde, qualquer que seja o esforço de racionalidade, o resíduo inexplicável permanece um magma, dinamizado por um fluxo incessante de representações, concebidas como expressões de uma imaginação radical e não como reflexo ou cópia de algo (BARBIER, 1994, p. 20).

Desse modo, o primeiro passo para a renovação da linguagem poética é desestabilizar, além da própria noção tradicional de verso, os mecanismos miméticos que fazem das palavras instrumentos fundamentais do jogo da representação. Sérgio Mello nunca chega ao fim da linha, mas as quebras e as rupturas sintáticas não garantem a existência do verso enquanto tal, e a história que cada poema comunica se esfaca junto com o verso, com o ritmo perdido, com as imagens que as palavras, quase que em estado de delírio, são capazes de conceber:

Tentativas São Estrelas

a estrela piscou duas vezes
e sumiu
arfou como uma beta
e morreu
só então adormeci
metade do corpo caído
pra fora do parapeito
como um tapete enrolado
em dia de faxina
e um fio de baba
que ia da boca
à janela do vizinho do andar de baixo (MELLO,
2004, p. 34).

Na verdade, Sérgio Mello escreve em versos, mas ele não é um poeta no sentido rigoroso do termo. Sérgio é um fabulador, capaz de transformar em poesia as coisas mais insignificantes e os sentimentos mais desajustados que cercam a existência humana.

Seus poemas alternam entre uma ironia avassaladora, que se associa ao poder de criar imagens e engendrar histórias fragmentadas e desiludidas, e um desejo de lirismo que quase nunca se confirma. Isso porque já não estamos diante daquele lirismo de natureza sentimental ou romantizada, que também é uma herança marcante da poesia brasileira contemporânea em algumas de suas manifestações. Nos poemas de *No Banheiro um Espelho Trincado*, o poeta subtrai ao lirismo qualquer traço de sentimentalismo fácil, precipitando o sujeito lírico no vácuo atormentando de uma inconfundível inaptidão: para a vida ordinária, para a solidão cotidiana, para a expressão mais funda dos próprios afetos. A ideia romântica de contemplar as estrelas associa-se, como o título do poema sugere, ao ideal de continuar, de seguir em frente, de tentar superar os limites e fracassos vivenciados pelo sujeito lírico, sendo que estes acabam por se revelar na imagem patética do indivíduo que adormece, metade do corpo sobre o parapeito, com um “[...] fio de baba/ que ia da boca/ à janela do vizinho do andar de baixo [...]” (MELLO, 2004, p. 34). Nesse caso, é anulado o tom sentimental que a imagem da estrela se apagando cria, pelo ridículo da cena que fecha o poema. Assim, percebe-se que a recusa do sentimentalismo evidencia o fato de qualquer lirismo confessional seria apenas uma forma de parecer patético e indulgente consigo mesmo. Os poemas de Sergio Mello não fazem esse jogo, o que quer dizer que o sujeito lírico não admite concessões sequer para si mesmo:

Você é Ridículo

mirei o gancho de pendurar roupas
aquela crista na parede
e o acertei bem com o meio de minha testa
uns amigos que estavam na sala vieram correndo
e me ergueram
e me desprenderam daquela cabeça de cabide
como se quisessem remover um aleijado
de uma cadeira de salva-vidas
'devagar, merda, devagar', eu dizia (MELLO, 2004,
p. 24, grifo do autor).

Na cena narrativizada pelo poema, há um humor amargo, uma graça que provoca desconforto. O ridículo da situação, a solidariedade desajeitada dos amigos, que o desprendem “[...] daquela cabeça de cabide/ como se quisessem remover um aleijado/ de uma cadeira de salva-vidas [...]” (MELLO, 2004, p. 24), o apelo patético do sujeito no último verso, que acentua a dimensão narrativa do poema ao lançar mão do discurso direto, revelam uma atitude autodestrutiva que, sem motivos ou justificativas, expõem a fragilidade do homem contemporâneo

que, anulado diante de si mesmo e da realidade que o cerca, leva às últimas consequências a busca por atenção ou reconhecimento, pela identificação com o outro, por seu lugar no mundo. A representação do real, nesse caso, passa necessariamente pelo filtro do lirismo, de natureza subjetiva, interior, que tende a tornar instáveis, difusas, vagas ou imprecisas as imagens flagrantes do mundo. Não bastasse, então, a problemática da representação que os poemas colocam em circulação, é a própria impossibilidade dessa poesia pactuar com a essência mesma do lirismo que está em causa. Isso porque o ridículo, o patético, o vil ou o ordinário, articulados de forma derrisório no poema, surgem como elementos a desautorizar o sentimentalismo confessional em favor de uma visão irônica, mas não menos desencantada, do sujeito e seu estar no mundo. Nem mesmo a imagem do poeta e do fazer poético, tão cara à poesia contemporânea em sua vertente temática da crise e dos limites do exercício criador, escapa à lógica implacável desse humor de notação amarga:

Álcool

há um problema sério com álcool na família
meu tio bebe
e assassina o cunhado
meu primo bebe e assalta um posto de gasolina
eu bebo
e escrevo um poema (MELLO, 2004, p. 23).

Longe daqueles ideais mais ou menos estabelecidos que tomam a criação poética como um gesto transcendente ou um trabalho laborioso com a linguagem em sua materialidade sempre difícil, resistente, o poeta associa a criação não só ao gesto inconsequente da bebida como um vício, herança familiar, mas também à condição marginal, ilegítima, na qual esse mesmo vício precipita o indivíduo e a obra. A ironia, nesse caso, retira o peso, a seriedade e o tom muitas vezes dramático a partir dos quais a tradição autorreflexiva da poesia brasileira, desde o modernismo, tem se manifestado.

Mais do que isso, o tom derrisório do poema reduz o gesto escritural, ou seja, o trabalho poético, a uma ação criminosa, que constringe mais do que glorifica, que se confunde com os delitos, maiores ou menores, que caracterizam a vida familiar. A imagem do mundo que a poesia de Sérgio Mello evoca acaba por se converter no reflexo distorcido de uma imaginação poética que se desdobra sobre a realidade, flagrando a cidade e suas contradições, o trabalho poético e suas incertezas, a solidão e o desamparo do sujeito, espécie de herói canhestro de uma existência sempre em desajuste com seu tempo e seu lugar. No entanto, essa mesma imagem do

mundo só pode ser representada em chave irônica, por meio de uma poesia que leva às últimas consequências do cinismo, do humor e da derrisão o prosaísmo adverso de um tempo que parece avesso ao poema no que ele pode ter de mais essencial: a tentativa do sujeito de integrar-se ao mundo, de partilhar da substância mais íntima dos seres e das coisas.

Assim, os poemas de *No Banheiro um Espelho Trincado* são registros desconcertantes da vida cotidiana – sem relevo ou sentido aparentes – e do mundo no qual nos inserimos: falam em miudezas, em pequenos sentimentos, em objetos esquecidos, automóveis roubados, mulheres estranhas, amigos igualmente estranhos e confusos, manhãs de sábado, xerifes e cidades fantasmas, e uma vontade de estar sozinho entre as coisas, perdido e abandonado. Não há grandes vacilos de esperança, apenas o sentimento difuso de que, talvez, seja possível persistir, “[...] zerando a quilometragem [...]” (MELLO, 2004, p. 13), como se refere o poeta em ‘Rituais’, e seguir em frente, entre um e outro engano, ou esperar, simplesmente, “[...] sentado numa estação de trem desativada [...]” (MELLO, 2004, p. 27), que alguém que partiu retorne, como em ‘Para Holly Desaparecida’, um dos grandes poemas do livro, a comunicar a experiência da solidão não como um desespero de causa, mas como uma forma radicalmente livre de estar no mundo, porque “[...] sempre que está triste/ o poeta escreve sobre torneiras pingando/ ele sempre escreve sobre torneiras pingando/ e quadros de borboletas mortas [...]” (MELLO, 2004, p. 46). A substância do mundo e das coisas assume um caráter residual, ou seja, é aquele que pode ser nomeado a partir desse sentimento de desacerto que marca a experiência do sujeito diante de um mundo pelo qual ele circula, mas o qual já não é capaz de se identificar completamente.

Victor Chklovski (TOLEDO, 1976), num dos textos fundadores da crítica literária moderna, ‘A Arte como Procedimento’, apontou uma tendência marcante da relação do sujeito com o mundo: a automatização da faculdade perceptiva. Como afirma Ivan Teixeira (1998, p. 36-37) a propósito do ensaio de Chklovski, “[...] movido pela pressa e pelo empenho em imediatizar o cotidiano, o homem acaba por perder a consciência individual das ações, dos objetos e das situações [...]” e, com isso, “[...] abreviam-se palavras, criam-se siglas, desenvolvem-se esquemas para tornar mais rápida a superação dos compromissos e dos contatos com as pessoas”. Não há dúvidas de que essa afirmação continua sendo perfeitamente aplicável ao mundo, à sociedade e à vida

contemporâneas. Quase um século depois da publicação de ‘A Arte como Procedimento’, continuamos apressados, alheios, alienados a nossa própria condição. Nossas consciências nunca estiveram tão embotadas e a vida nunca se pareceu tanto com uma obrigação automatizada, que realizamos sem nos darmos conta disso. Esse alheamento que nos causamos é resultado de um sintoma que o próprio Chklovski já anunciara: ao ser incapaz de perceber o mundo e a si mesmo, o homem tende à automatização psíquica dos sentimentos, dos gestos, das palavras, perdendo o desejo de conhecer e o entusiasmo de descobrir.

Assim, se não percebemos, em profundidade, os acontecimentos diários, os objetos, os indivíduos, os gestos e as ações que compõem a realidade que nos cerca, se não somos capazes de apreender sua verdadeira natureza, é natural que, nesse processo de automatização, a própria linguagem, nosso único instrumento de compreensão do mundo, também perca sua força expressiva. A vida diária, cotidiana e automatizada, arruína a percepção e nos impede de vivenciar a singularidade das coisas. Num mundo que acredita cada vez mais na circulação irrestrita e inverificável da informação, num mundo em que a comunicação se imediatiza e a verdade é um luxo cada vez mais relativo, essa falência da percepção reflete-se na própria linguagem, na qual as palavras se revelam incapazes de ultrapassar os limites de uma referencialidade esvaziada de sentidos. Cabe à poesia resgatar a verdade do mundo e das coisas, dos sentimentos e sensações diariamente vividos e abandonados, como objetos perecíveis. É a poesia quem deve salvar a linguagem de si mesma, de sua falência iminente, resgatar a palavra de seu esvaziamento absoluto, descobrir novos sentidos, novas formas de expressão, restaurando o ato de conhecer, desautomatizando a língua, oferecendo ao leitor um convívio particularizado, singular e vário com o mundo.

No Banheiro um Espelho Trincado extrai sua fratura poética do flerte ilimitado com a narrativa. Dessa forma, seguindo as reflexões de Chklovski, podemos afirmar que o caráter inovador da poesia de Sergio Mello reside justamente na capacidade de promover uma desautomatização radical da linguagem poética, cindindo a poesia de modo que ela, num processo de absoluto estranhamento, perca os contornos definidos do próprio enunciado poético. Não há rimas, assonâncias, aliterações ou jogos verbais na poesia de *No Banheiro um Espelho Trincado*. O que o poeta faz é radicalizar ao extremo a criação de imagens que se deslocam da poesia para o centro extremado da narrativa, pondo em circulação, por meio de seus poemas, um conjunto de cenas que

singulariza a experiência do sujeito situado em meio a um mundo de coisas ordinárias, que se destacam pelo que elas têm de mais impensável, alheio e irrepresentável.

A poesia de Sergio Mello fabula um mundo urbano, caótico, alienado de si mesmo, e conta, de forma fragmentária, a história desse mesmo mundo. Assim, os poemas podem ser lidos como o tecido – ou a tessitura – de uma trama na qual a palavra poética assume aquele poder e aquela força próprios da narrativa, isto é, a ficcionalização representacional do mundo, sem perder de vista a natureza fundamental da poesia: a desreferencialização da linguagem. Cada poema põe em jogo uma história que nunca se resolve. E essas histórias fragmentadas, esses recortes do real estranhado por imagens absurdas, inesperadas e muitas vezes irônicas, quando tomados no conjunto do livro, criam uma espécie de romance em versos no qual a poesia serve, ao mesmo tempo, como o anúncio da verdade essencial e perdida das coisas, como uma forma de demonstrar a precariedade do mundo e como instrumento de revelação de uma realidade essencialmente delirante, surpreendente, grotesca ou patética, como podemos ver em ‘Periferia’:

homens sem camisa
 exibem facadas na barriga
 numa partidinha de dominó
 gritam babam bebem e comem os esses
 velhas com rolinhos nos cabelos
 e furos de reportagens
 velam seus netos que tomam lactobacilos vivos e correm
 cachorros gatos mosquitos guardas pombos formigas
 ninguém escapa da mira do meu fútil julgamento matinal
 quando me esqueço que também faço parte dessa tribo (MELLO, 2004, p. 48).

Os versos do poema articulam-se como instantâneos recortados à realidade, como elementos descritivos que se arranjam de acordo com a percepção do sujeito lírico e que compõem uma cena fragmentária da vida na periferia, com seus habitantes, com suas vítimas da violência, com suas crianças e velhos. Esses recortes chegam mesmo a se radicalizar, num jogo cubista de composição, que se acentua em versos como ‘cachorros gatos mosquitos guardas pombos formigas’, em que a lógica sintática é abalada, e a partir dos quais as mais diferentes perspectivas entram em jogo na composição de um painel dinâmico, que singulariza o que há de mais característico nesse universo descrito. Mais uma vez estamos diante de um trabalho de edição no qual os dados do mundo são arranjados a partir de um conjunto de imagens diferentes cujo sentido só pode

ser apreendido em função do poema como um todo, já que este se concebe, ao pensarmos na imagem cinematográfica, como uma espécie de plano geral em que um aspecto da grande cidade – a periferia – emerge lentamente a partir de suas figuras mais singulares.

Assim, o poema constitui-se como mais uma cena, entre várias, de uma realidade urbana que só pode ser captada de forma fragmentária e da qual o sujeito lírico é, ao mesmo tempo, o observador atento e o indivíduo em busca de integração. Nesse sentido, estamos diante de uma experiência poética que ainda é determinadamente moderna: o contraditório sentimento de abandono, isolamento e solidão que a vida na grande cidade impõe a um indivíduo que, apesar da presença inalienável do outro, parece estar sempre sozinho. Longe dos clichês que marcam a descrição da periferia dos grandes centros urbanos, seja na literatura ou no cinema brasileiro contemporâneo, e que falam em criminalidade, violência e miséria, o poeta escolhe não só um ponto de vista prosaico, comezinho, sem relevos, mas também fraturado, cindido, fragmentado, que solicita ao leitor um exercício reflexivo que lhe permita perceber que a beleza da cena advém justamente de sua condição desnaturalizada, de seu tema menor, da forma como atenta contra a representação realista-naturalista que se convencionou adotar na descrição da vida nas periferias e subúrbios brasileiros.

Na poesia de Sérgio Mello, a concepção das imagens não se dá unicamente a partir da ordem figurativa da metáfora ou da comparação, como é de se esperar sempre que falamos em imagem poética. Na verdade, os poemas de *No Banheiro um Espelho Trincado* operam a partir da lógica do recorte – seja por sinédoque ou por metonímia –, que separa e distingue alguns elementos, seres, coisas ou acontecimentos que caracterizam o real, rearticulando-os no interior do verso de forma que sua combinação, aparentemente aleatória – bruscamente entrecortada pelas pausas finais dos versos, num jogo em que o *enjambement* se destaca como elemento de supressão rítmica, estabelecendo um tom discurso, muito próximo da prosa – acabe por conceber uma cena dinâmica, viva e original. Esse recorte, no entanto, longe de gerar uma imagem totalizante da realidade, que o próprio ideal de representação estética de um modo ou de outro solicita, reafirma o caráter fragmentário de nossa percepção em sua busca exasperada por extrair algum sentido do mundo. Não é por acaso, então, que o título do livro assumia uma dimensão reveladora: ao mesmo tempo em que a imagem do espelho trincado desvela a preocupação do poeta

com as coisas mínimas, insignificantes, prosaicas, que não se percebem ou que não se veem, também aponta para o caráter fragmentário da percepção, que torna a imagem refletida incerta, distorcida, fazendo com que o jogo representacional se quebre, já que é impossível que o mundo, os seres e as coisas se reflitam em sua integridade, de forma objetiva e totalizante.

Desse modo, Sergio Mello cria um fabulário urbano no qual o sujeito lírico encena uma existência minúscula, às voltas com uma realidade igualmente diminuída, uma existência esvaziada, que não beira à desilusão, mas que, ao contrário, faz de tudo uma forma própria e característica de experiência, transforma a miudeza das coisas e dos sentimentos em poesia, em histórias, em enredos entrecortados de imagens e desconcertos, de expectativas e frustrações, de verdades e delírios. Nada no livro de Sergio Mello é gratuito: ele reinventa, a seu modo, a poesia, singularizando a linguagem e os modos de expressão, particularizando cada um dos momentos, flagrantes e instantâneos do real que os poemas, de forma delirante, vão registrando. Sergio Mello instaura a magia menor de que fala Jorge Luis Borges, mas não transforma a poesia numa experiência mística ou transcendente, como o poema que abre o livro poderia sugerir:

Rituais

há sempre alguém tentando começar do zero
arremessando porta-retratos no incinerador
velando sacos de lixo
e empatando a foda dos gatos
caminhando depois das 3
só com a identidade no bolso do pijama
como se estivesse numa feira de ciências
há sempre alguém traindo uma marca de sabonete
com tinta de cabelo nos olhos
escrevendo uma inicial com jato de urina
rezando prum pingüim de geladeira
um cara magro demais hesitando diante da poça
d'água
com uma sacola do Pão de Açúcar na cabeça
parecendo um chef de um requintado restaurante
francês
desses que reciclam as azeitonas dos pratos
abandonados
uma menina abraçada à prancheta
pra esconder os peitinhos
metade de uma Kombi dentro da joalheria
fotos de cães desaparecidos nos postos de energia
elétrica
há sempre um veterano de guerra se registrando
num hotel barato
só com a roupa do corpo
uma velhota falando sozinha na varanda
numa cadeira de balanço barulhenta

e olhando a cidade que, com a chuva, adquiriu um tom de papelão molhado
há sempre um vendedor zerando a quilometragem
de um carro judiado
um cara atirando uma pistola carregada no rio
e deixando a cidade por uns tempos (MELLO, 2004, p. 13).

Os rituais, aqui, aparecem de modo ironicamente distanciado de qualquer dimensão mística ou transcendente. São, antes, pistas, indícios, imagens calculadamente subtraídas da paisagem urbana e que nos levam a uma percepção nova do mundo: da solidão dos indivíduos – sujeitos queimando porta-retratos e caminhando sozinhos pela madrugada – aos acontecimentos mais desconcertantes – um carro atravessado em uma joalheira, o tom cinza-enebecido de papelão que toma a cidade com a chuva – os elementos, os objetos e os seres que compõem a realidade vão se somando, se aproximando, se enumerando sem, no entanto, produzirem uma imagem totalizante desse mundo que se representa no que ele tem de mais simples e, ao mesmo tempo, de mais alheio.

Chklovski (TOLEDO, 1976), em *A Construção da Novela e do Romance*, diz que o artista deve ser o instigador da revolta dos objetos, afirmando que a linguagem poética tem, necessariamente, de promover um desvio drástico em relação à linguagem cotidiana, diária, que perde lentamente seu potencial criador desgastado pela necessidade primeira da comunicação. No que diz respeito a Sergio Mello e os poemas de *No Banheiro um Espelho Trincado*, não são apenas os objetos, as coisas, os estranhos e desajustados sentimentos que se revoltam, é a própria poesia que perde seus contornos mais ou menos definíveis e desafia a leitura, o entendimento, a compreensão. O ritmo distende-se, fazendo com que cada verso resista contra sua própria fratura e que o fenômeno poético não se parta contra a narratividade que seus poemas encenam. Assim, não é simples retirar o profético e o monumental da poesia, não é fácil rejeitar essa experiência mística que a poesia moderna assumiu, desde o Romantismo, para registrar as aflições disfarçadas das coisas e dos sentimentos insignificantes, vistos sem ênfase ou remorso, como acontece em *No Banheiro um Espelho Trincado*.

Considerações finais

Os poemas de Sergio Mello tratam de vidas minúsculas e suburbanas, de desejos frustrados e de paixões que desaparecem com a mesma intensidade, a mesma indiferença e o mesmo exaspero que as despertam. O poeta refaz os caminhos da criação poética e leva a poesia aos seus deslimes. Desconcerta as grandes certezas criadoras e sabe que

a magia secreta da palavra poética deve se voltar, antes de tudo, para o próprio abandono da palavra poética porque, como podemos ver em ‘Feriado Prolongado’:

[...] a poesia transita no mar/ num sapateado sem ruídos de porta/ descalça e só// a poesia transita no mar/ tão presente que vira mulher feia/ aos que amanhã terão de trabalhar (MELLO, 2004, p. 45).

Trata-se de uma poesia inovadora porque prescinde da própria urgência de ser o que é: poesia. Cada verso deixa uma sensação de desamparo no lugar daquilo que deveria ser nossa compreensão mais certa do real. Cada poema do livro põe a perder nossa alma desolada, nosso olhar desiludido para as coisas, nossa forma de perceber e de estar no mundo. Talvez porque só reste à poesia ensaiar, tacitamente, essa excêntrica e desajustada magia.

Entre imagens desconcertantes, paisagens urbanas em desalinho, metáforas imprevisíveis, chaves de ouro disfarçadas em absolutos delírios poéticos e uma ironia dolorosa, embora contida – como em *Bilhetinho de Suicídio*: “[...] estou cansado e vou andando na frente/ um dia a gente se vê [...]” (MELLO, 2004, p. 15) – a poesia de Sergio Mello surge como um fabulário natural, que faz da própria experiência pessoal, suburbana, periférica, marginal, excêntrica, um jogo que nega e rejeita suas regras particulares e intransferíveis. Sem cair nas armadilhas da poesia metalinguística, os poemas de *No Banheiro um Espelho Trincado* afirmam, a cada momento, a problemática imanente ao trabalho criador: os limites da linguagem, as possibilidades e impossibilidades da representação, o caráter mediatizado que se estabelece entre as palavras e as coisas no processo de construção imagética da realidade poética.

A essência revolucionária de sua poesia consiste no risco de assumir formas que escapam aos padrões e modelos legados pelas grandes tradições, estabelecendo um diálogo de si para consigo mesmo, da poesia com o mundo, as coisas e os sentimentos que se perdem e escoam com os dias. O mérito dessa poesia é registrar uma realidade que se alheia radicalmente da arte institucional, subjugada pela urgência dos grandes discursos, das grandes verdades, dos grandes sentimentos. Sergio Mello não acredita em insights ou epifanias. Ele sabe que a magia menor da palavra poética depende das coisas e dos sentimentos que nunca tiveram voz. Assim, feito um filme B, *noir*, seus poemas podem ser lidos como uma espécie de roteiro lírico, périplo existencial do indivíduo que vagueia pela cidade captando suas imagens estranhas, perturbadoras, confusas e estilhaçadas. Desse modo, os versos que constituem

seus poemas formam um caos de fragmentos em que o sujeito lírico cria e recria, constrói e desarticula sua imagem arquetípica da cidade grande, da metrópole, do lugar em que vive, pelo qual está sempre de passagem e em que, nem sempre, se reconhece.

Referências

- BACHELARD, G. **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARBIER, R. Sobre o imaginário. Tradução de Márcia Lippincott da Costa e Vera de Paula. **Em Aberto**, v. 14, n. 61, p. 15-23, 1994.
- BEBER, B. **A fila sem fim dos demônios descontentes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- BLIKSTEIN, I. **Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BORGES, J. L. **Obras completas**. São Paulo: Editora Globo, 1999. v. 3.
- CAMPOS, H. Poesia e modernidade: o poema pós-utópico. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 14 out., 1984. Folhetim, p. 3-5.
- DOMENECK, R. **Carta aos anfíbios**. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2005.
- FREITAS, A. **Rilke Shake**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MELLO, S. **No banheiro um espelho trincado**. São Paulo: Ciência do Acidente, 2004.
- MONTENEGRO, M. **Orfanato portátil**. Londrina: Atrito Art Editorial, 2003.
- MORICONI, Í. **A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira**, 2004. Available from: <<http://filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>>. Access on: May 11, 2007.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- RIBEIRO, A. E. **Perversa**. São Paulo: Ciência do Acidente, 2002.
- SANT'ANNA, A. **Dobradura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- TEIXEIRA, I. O formalismo russo. **Revista Cult**, v. 3, n. 13, p. 36-39, 1998.
- TOLEDO, D. O. **Teoria da literatura**. Formalistas russos. 2. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

Received on February 13, 2014.

Accepted on April 22, 2014.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.