



MERCÚRIO CROMO, IODO E MERTHIOLATE: UMA LEITURA SOBRE POEMAS DE BRUNA BEBER

MERCUROCHROME, IODINE AND MERTHIOLATE:
A READING ABOUT POEMS BY BRUNA BEBER

Pablo Lemos Berned¹

Universidade Federal da Fronteira Sul

Schena Karlec Berres²

Universidade Federal da Fronteira Sul

Resumo: Bruna Beber, poeta e tradutora brasileira nascida em 1984, é autora de *A fila sem fim dos demônios descontentes*, sua obra de estreia publicada originalmente em 2006. O objetivo deste trabalho consiste em apresentar uma leitura de três poemas do livro: *Mercúrio cromo*, *Iodo (galactinha buleversada)* e *Merthiolate*, reunidos pela unidade temática proposta nos títulos e pela sequência com que aparecem. A análise realizada permite observar a construção da trajetória de cada sujeito lírico de acordo com as relações apresentadas entre o corpo e os conflitos que o cercam. Assim, espera-se contribuir com a leitura de obras produzidas por poetas estreados ou consagrados nas últimas décadas, a fim de compreender sentidos possíveis e dispersos em manifestações singulares da poesia produzida recentemente no Brasil.

Palavras-Chave: Poesia brasileira; Poesia contemporânea; Autoria feminina; corpo ferido; *A fila sem fim dos demônios descontentes*.

¹ Endereço eletrônico: pablo.berned@uffs.edu.br

² Endereço eletrônico: schenakarlec@gmail.com

Abstract: *Bruna Beber, a Brazilian poet and translator, was born in 1984. She is the author of A fila sem fim dos demônios descontentes, her debut poetry work originally published in 2006. The objective of this paper is to present a reading of three poems from the book: Mercúrio cromo, Iodo (galactinha buleversada) and Merthiolate, brought together by the thematic unit proposed in the titles and by the order in which they appear. This analysis allows us to observe the construction of the trajectory of each lyrical person according to the relationships presented between his body and the conflicts that surround it. Thus, it is expected to contribute to the reading of works produced by debuted or established Brazilian poets in the last decades, in order to understand possible and dispersed meanings in singular manifestations of poetry recently produced in Brazil.*

Keywords: Brazilian poetry; Contemporary poetry; Female authorship; wounded body; *A fila sem fim dos demônios descontentes*.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Mercúrio cromo, Iodo e Merthiolate: três antissépticos bastante populares que costumavam ser usados em escoriações. São remédios de coloração avermelhada e/ou a ardência característica que evocam uma associação com a infância vivida até o início dos anos 2000, quando eram as principais opções para a aplicação em joelhos e cotovelos ralados. “O que arde, cura”, nos repete o ditado popular, ao tentar nos convencer de que a dor quando da aplicação do remédio era melhor do que aquela derivada da ferida na pele.

Mercúrio cromo, Iodo (galactinha buleversada) e Merthiolate também são os títulos de três poemas de Bruna Beber, poeta e tradutora brasileira, nascida em 1984, autora de *Balés* (2009), *Rapapés e apupos* (2012), *Rua da padaria* (2013) e *Ladainha* (2017), entre outras publicações. Os poemas destacados estão entre os 46 que compõem *A fila sem fim dos demônios descontentes*, obra publicada originalmente em 2006, seu livro de estreia, cujos poemas pautam-se em geral pelo olhar voltado às cenas cotidianas atravessadas pelo humor irônico, pela quebra de expectativas e por referências da cultura *pop*.

O objetivo deste estudo consiste em analisar os poemas *Mercúrio cromo, Iodo (galactinha buleversada) e Merthiolate*, reunidos pela unidade temática

proposta nos títulos e pela sequência com que aparecem no livro, observando a construção da trajetória de cada sujeito lírico de acordo com as relações apresentadas entre o corpo e os conflitos que o cercam. A partir da atenção dedicada a cada poema e, posteriormente, a comparação entre elementos recorrentes ou complementares, presume-se contribuir com uma leitura de obras produzidas por poetas estreados ou consagrados nas últimas décadas, conforme propõe Ítalo Moriconi (2014, p.85), buscando compreender sentidos possíveis e dispersos em manifestações singulares da poesia produzida recentemente no Brasil.

1 CAMINHO INTERROMPIDO

Dos três poemas selecionados, o primeiro é *Mercúrio cromo*, em que o próprio nome popular do medicamento já permitiria associações etimológicas, simbólicas ou mesmo mitológicas. Contudo, para além dessas possibilidades de leitura, o sentido que se estabelece como privilegiado é o seu significado farmacológico, em paralelo aos demais poemas selecionados para esta proposta.

O poema é composto por três estrofes de quatro versos cada, com métrica de extensão irregular. Ler cada estrofe sugere ao leitor três imagens, três situações, que compõem uma narrativa com início, meio e fim:

As pernas vão uma
pra cada lado
atravessar a rua em salto alto
atrás dos astros

caminhões basculantes
me soterram o peito
tratores esmagam
o baço

deitado no asfalto
durmo

de olho aberto
pedindo sossego (BEBER, 2008, p.21).

Mercúrio cromo propõe o encontro colidido do corpo com o mundo. As pernas sobre a rua, enquanto expressão metonímica do corpo inteiro em movimento, enfatizam a ação que dá início ao poema (e à sequência de poemas). “Atravessar a rua”, portanto, coloca a personagem em uma posição ativa, positiva, propositiva, ao mesmo tempo em que permite o resgate do sentido metafórico da travessia, tão explorado pela literatura como o percurso da vida e a passagem por desafios.

É apresentada ao leitor uma meta estabelecida: “as pernas vão [...] atrás dos astros”. O jogo de palavras propõe uma equivalência sonora entre cada termo a partir da repetição de vogais e consoantes, de modo a pôr em evidência a expressão. “A criação poética consiste, em boa parte, nessa utilização voluntária do ritmo como agente de sedução”, afirma Octavio Paz (2012, p.60), familiarizando a imagem ao leitor. O poema manifesta, neste verso, um desejo de busca, ecoando o sentido da expressão popular de “ir atrás dos sonhos”. Entretanto, as pernas, compelidas à rua, parecem destinadas a buscarem o inalcançável. Pois *astro* costuma ser o termo adotado de forma genérica para nos referirmos aos corpos celestes que observamos da Terra. E, no plural, *astros* evoca o céu noturno pontilhado de estrelas brilhantes e planetas iluminados e distantes que povoam nosso imaginário, dotando-as de significados diversos através dos tempos.

Essa personagem, ainda impessoal (pois não há nas primeiras estrofes marcas que permitam associar os membros deste corpo a um *eu* ou um *ele/ela*) é designada apenas pelas pernas em movimento que atravessam a rua “em salto alto”. O sapato de salto alto, calçado tradicionalmente atrelado ao vestuário feminino, remete ao uso em situações formais e a festas requintadas. “Atrás dos astros”, logo, poderia ser tomado em um sentido mais popular, de desejar estar

junto àqueles a quem admira, seus ídolos. Nesse sentido, o poema sugere um percurso ambicioso em direção a uma conquista. Ainda assim, essa chegada nunca seria plena: pois estar “atrás dos astros” é também estar ofuscado pelos astros, embora junto, embora *lá*. Já “em salto alto”, por extensão de sentido, popularmente pode significar uma postura de arrogância, em que aquelas pernas que atravessam a rua estão voltadas para o alto, como se estivessem seguras de onde querem chegar.

Esse percurso é interrompido na estrofe seguinte, quando caminhões basculantes e tratores, veículos pesados, surgem enquanto as pernas atravessam a rua, expondo a fragilidade do corpo humano por contraste. Antes designado pela ação das pernas em movimento, agora, em primeira pessoa, esse corpo passa a ser referido pelo peito soterrado e o baço esmagado, de modo que a busca da personagem é interrompida pelo peso de terra sobre si. Contudo, o poema aponta que o corpo é atingido apenas em parte. Se, na estrofe anterior, o foco nas pernas privilegiava uma personagem que age em direção a um objetivo, agora o peito soterrado, a partir da conotação associada ao coração, sugere que sonhos e afetos, por exemplo, foram enterrados e sufocados por ação e peso de algo muito maior.

Ao considerarmos que caminhões e tratores não costumam compor o vocabulário do discurso poético, é como se a sobreposição entre pernas, peito e baço com os veículos de grande porte permitissem a leitura de que esse corpo, cheio de si e de sonhos, foi atropelado pela *dura* realidade. Da mesma forma, os tratores esmagam o baço, esse pequeno órgão com função imunológica e hematológica, aproximadamente do tamanho de um punho, localizado no lado esquerdo do tronco humano. Parece, portanto, que esse corpo já não possui mais nem coração para ser esmagado, enquanto a realidade se impõe a destruir mesmo aquilo que ainda resta.

Na última estrofe, aquele corpo, cujas pernas que atravessavam a rua tiveram seu percurso interrompido, agora dorme, deitado no asfalto, pedindo sossego. “Durmo”, acusa o verbo na oração principal, no presente da enunciação. Em destaque no segundo verso da estrofe, o verbo reivindica agora a primeira pessoa do discurso para esse corpo do poema. Porém, quem está dormindo não diz “durmo”, exceto ao afirmar a necessidade inerente à condição do corpo, como constatação geral, ou para acusar peculiaridades associadas ao hábito de dormir, o que não parece ser o caso de nenhuma das hipóteses.

Como sequência das estrofes anteriores, “eu durmo” parece recorrer à ação de suspensão dos sentidos do corpo, necessário para o seu funcionamento regular. No tempo em que dormimos, ignoramos o que acontece à nossa volta. Porém, não há como ignorar o mundo deitado no asfalto. Quando o sujeito lírico afirma que “Durmo / de olho aberto”, pode-se perceber a postura de um estado de alerta, mantendo a vigília constante, sem descansar. É neste sentido que a sabedoria popular se vale da imagem de “dormir com um olho aberto e outro fechado” para indicar desconfiança. Afinal, após esta queda, é como se o sujeito lírico recém passasse a perceber os riscos que o circundam.

Por outro lado, dormir de olhos abertos pode também não ser uma atitude deliberada, mas uma reação involuntária do sujeito lírico. Nesta perspectiva, “Dormir de olhos abertos é uma anomalia que indica, simbolicamente, o que a consciência comum não aprova”, sentencia Maurice Blanchot (2011, p.290). Afinal, estar de olhos abertos durante o sono foge às expectativas daquilo que se espera como um estado normal das coisas. Uma vez que o sujeito lírico tomba de sua situação inicial, seu olho aberto pode também revelar essa perplexidade ao se encontrar, como diz a expressão popular, “sem chão”.

Assim, as pernas que iam para a frente e para trás na primeira estrofe, passam a estar rentes ao asfalto, com o peito soterrado, em oposição onde os astros estão. De uma posição ativa e altiva do sujeito lírico, elevado pelo salto alto e voltado aos astros, o poema encerra esse percurso indicando uma posição passiva, acuada. Pois “pedir sossego” não significa, de fato, pedir alguma coisa ou alguma ação, mas o contrário: é uma recusa que se orienta para a ausência, o silêncio, a solidão, opondo-se a quaisquer cobranças e questionamentos de quem quer que seja.

Contudo, diante da imagem evocada desse corpo deitado no meio da rua, a quem é solicitado sossego? Aos caminhões basculantes e tratores que soterram o peito e esmagam o baço desse eu lírico tardiamente manifesto? À realidade que pesa sobre si, impedindo-o de ir “atrás dos astros”? Finalmente, pedindo sossego para conseguir fechar os olhos e dormir, suspendendo a consciência que leva o sujeito lírico a estar nessas condições, apenas aguardando o despertar de um novo dia, para uma nova chance?

2 MAS, E SE...?

O poema seguinte, *Iodo (galactinha buleversada)*, mantém a referência a uma substância de variado uso medicinal, inclusive em fórmula para aplicação antisséptica, ainda que traga um subtítulo, diferentemente dos demais poemas. O termo “galactinha” soa como um paradoxo, à medida em que evoca a imensidão de uma galáxia junto a um diminutivo, sugerindo – já adiantando inclusive a leitura do poema – um universo particular, muito íntimo. Caracteriza essa “galactinha” o adjetivo “buleversada”, que pode lembrar as avenidas *boulevard*, um caminho amplo propício para facilitar o trânsito, corroborando a imagem da galáxia como via (assim como a Via Láctea). Contudo, talvez seja mais preciso se o adjetivo “buleversada” for lido pelo

processo de aportuguesamento do verbo francês *bouleverser*, em procedimento semelhante ao qual Manuel Bandeira já havia recorrido em *As três mulheres do sabonete Araxá*, poema do livro *Estrela da manhã* (1936). Assim, desde o título, é apresentada essa sensação tomada pela perturbação, pela dor e pela desordem que, inclusive, pode convidar o leitor à busca por anagramas em *Iodo*, como "dói" ou "ódio".

As cinco estrofes do poema têm início com uma partícula condicionante: "se". Aqui, o sujeito lírico reporta o leitor ao campo da hipótese, imaginando possibilidades para além daquelas que a realidade impõe:

se algemo os pés a lua
confundo pisos com tetos
raízes com galhos
vermes com astros

e não vejo mais
a minha sombra

cabelos giram hélices
centrifugam pássaros e aviões
as mãos malabarizam
o vento do espaço

não vejo mais
a minha sombra

cuspo na terra o sangue
que desceu a cabeça
até que caia do céu
minha última gota (BEBER, 2008, p. 22).

O exercício de imaginação proposto pelo poema parte da ação deliberada do sujeito lírico em algemar seus pés à lua. A disposição em algemar os próprios pés, conforme o início deste poema propõe, consiste em limitar a mobilidade das pernas, em contraste com o início do poema anterior. Porém, ao considerar a situação em que os pés são algemados na lua, este corpo celeste em

órbita da Terra que se destaca no céu noturno, o sujeito lírico opõe-se ao corpo do poema anterior, deitado no asfalto, com o peito soterrado. Aqui, a personagem imagina-se suspensa no espaço pelas suas próprias ações, com seu mundo “de cabeça para baixo”, “sem chão” e “de pernas para o ar”, como metáforas usadas cotidianamente para ilustrar a situação de alguém que se encontra arrasado. Conforme Jean-Luc Nancy,

«O corpo» é onde se cede. «Contra senso» não quer dizer aqui qualquer coisa como o absurdo, nem como o sentido invertido ou contorcido [...]; mas indica que há uma ausência de sentido, ou que se trata de um *sentido* que nenhuma figura de «sentido» jamais poderá abordar (NANCY, 2000, p.14, grifo do autor).

Portanto, o corpo disposto em sentido inverso muda a perspectiva com a qual se costuma ver o mundo, expressando a dúvida sobre aquilo que se vê: pisos e tetos, raízes e galhos, vermes e astros se confundem, ecoando – possivelmente mediado por referências da cultura *pop* – um dos versos enigmáticos da *Tábua de Esmeralda*, de autoria atribuída a Hermes Trismegisto, quando afirma paradoxalmente que *o que está embaixo é como o que está em cima e o que está em cima é como o que está embaixo*. O paralelo entre os elementos superiores e inferiores indicados no poema é desenvolvido em cada verso revelando uma gradação que direciona o olhar pela casa, pela natureza e pelo cosmos.

Astros e vermes, enquanto pequenos corpos quando considerados pelo ponto de vista humano, opõem-se pela localização e pelo valor atribuído: se estiverem próximos (no chão, na terra), costumam ser associados ao que seja ruim, feio ou sujo; se distantes (no céu, no cosmos), geralmente são considerados bom, belo ou puro. Essa equivalência de perspectiva proposta pelo poema condiciona o sujeito lírico a confundi-los, igualando-os e, portanto, relativizando a significação.

Esse paralelo acusa também uma relativização dos sonhos e das conquistas acrescentada pela estrofe seguinte, que cumpre uma função de refrão no poema: “e não vejo mais / a minha sombra”. De ponta cabeça, a imagem apresentada pelo poema coloca o sujeito lírico em uma posição que não vê mais a própria sombra. Não que não haja mais sombra: ela apenas sai de seu campo de visão, deixa de ser percebida por esse eu que cogita. Ou ainda: o céu noturno também pode inviabilizar a distinção dos contornos da própria sombra. Imersa na escuridão, reverberando o ditado popular sobre quando “todos os gatos são pardos”, a sombra do sujeito lírico confunde-se com o ambiente, igualando-se ao resto do espaço.

A composição do cenário inverte a perspectiva e iguala valores. A sombra, enquanto ausência ou insuficiência de luz, por extensão costuma ser associada à falta de clareza (*clareza* que o Iluminismo elege como analogia à Razão), ao perigo (onde o mal espreita) e àquilo que não é prioritário, posto em segundo plano (estar à sombra de). Não ver a minha própria sombra denota a incapacidade de perceber-se na totalidade, como sujeito complexo, dotado de valores e atividades positivas e negativas.

Assim, invertendo o sentido do corpo e não vendo mais a própria sombra, o sujeito lírico escamoteia de si mesmo aquilo que lhe é contraditório e indesejado (sua fonte de insegurança?). O corpo, suspenso no espaço, ainda que deliberadamente algemado pelos pés, oferece uma (falsa) sensação de leveza e autonomia, com cabelos girando e centrifugando hélices, aviões e pássaros. Os cabelos não giram hélices, mas a inversão da perspectiva confunde o sujeito lírico e oferece essa impressão, assim como não centrifugam pássaros e aviões. Enquanto isso, as mãos são apresentadas fazendo malabarismos no vento do espaço, soltas, porém vazias. O malabarismo é apenas ilusório, ecoando a sabedoria cética dos versos do *Eclesiastes*: “E eis tudo névoa-nada e fome-de-vento” (CAMPOS, 2004, p.47).

Ao repetir a estrofe anterior, dotando-a da função de refrão, o poema assume esse aspecto como central na leitura do poema. Contudo, se na primeira ocorrência, a estrofe iniciava com a conjunção “e”, que ligava sintaticamente o verbo *ver* em uma sequência de ações do sujeito lírico que algema e confunde, isso não ocorre na segunda vez. Sem qualquer conjunção, não há ligação sintática com a estrofe anterior, com cabelos e mãos em movimento. “Não vejo mais a minha sombra”: na condição hipotética em que se coloca, o sujeito lírico deixa de ver a sua própria sombra e, após a apresentação da perspectiva encontrada, é como se a estrofe revelasse uma conclusão, por sua vez, próxima da estrofe seguinte.

“Cuspo na terra / um sangue que desceu à cabeça”. *Cuspir* denota excesso e repulsa. Cuspir sangue é expelir pela boca o fluido corporal que só está ali porque algo está fora de lugar, doente ou ferido. Este sangue é cuspidido porque “desceu à cabeça”, exatamente pelo corpo estar no sentido inadequado: nem em pé ou deitado, mas de cabeça para baixo. Só assim para uma construção aparentemente contraditória fazer sentido, pois o sangue, em condições normais, só poderia subir à cabeça. Com o corpo suspenso voltado para a terra, o sangue *desce à cabeça*, revelando o equívoco (a desmedida?) da hipótese levantada. Mesmo deliberadamente algemado pelos pés à lua, a gravidade age sobre o corpo, revelando-lhe um peso e as consequências em desejar a subversão da ordem natural do mundo (e de seu próprio destino?).

No decorrer do poema, *algemar*, *confundir*, (não) *ver* e *cuspir* são os verbos na primeira pessoa, associados às ações do sujeito lírico. Enquanto *algemar* está no princípio da hipótese que constrói o poema, e tanto *confundir* quanto *não ver* contribuem para descrição da perspectiva adotada, *cuspir* é a ação de fato desempenhada pelo sujeito lírico na situação imaginada, ainda que designe uma reação à situação indesejada em que se situa. É cuspir até se esvaír, como se o corpo suspenso expelisse (por cuspe) todo o sangue, toda a vitalidade, a

essência que bombeia o coração, que mantém a vida e assina pactos e estabelece vínculos familiares.

“Minha última gota”: ao final do segundo poema, por fim, o sujeito lírico também se encontra caído no chão, através de suas gotas de sangue.

3 SEM SAÍDA

Merthiolate, nome comercial do antisséptico *timerosal*, em sua antiga composição, foi vendido no Brasil desde a década de 1950 até 2001. É da popularidade desse medicamento que deriva o título dado ao último poema desta sequência, *Merthiolate*, constituído por uma única estrofe de 13 versos irregulares. A construção sintática, ainda que sem a pontuação, permite uma divisão do poema em duas partes, observando-se primeiro as manifestas intenções do sujeito lírico em mudar o seu estado (versos 1 a 7) e, por fim, uma indignação diante da estagnação da vida (versos 8 a 13):

minhas lágrimas (manchas de sangue)
se animam quando eu digo
vou tomar um banho
e uma coca-cola light
fazem festa quando eu digo
uma dose de uísque
ou um pouco mais
então exclamo
um quarto de cachaça
deveria lhes bastar, biscateiras
e me manter vivo quando não há
o que privilegiar
ou preterir (BEBER, 2012, p.23).

O poema evoca inicialmente a narração de um diálogo simulado entre alguém que *diz* e *exclama* e as suas lágrimas que respondem ao *animarem-se* e *fazerem festa*. Desta forma, expressa-se uma cisão na constituição do sujeito

lírico, apontando para o conflito que se estabelece: enquanto o pronome possessivo indica pertencimento, a rebeldia daquilo que *é parte de mim* contra *mim* encena o antagonismo entre o sujeito lírico e seus fluidos corporais tomados por vontade própria, corroborando uma equivalência à divisão entre corpo e alma.

Já no primeiro verso, o poema sugere a correspondência entre as “minhas lágrimas” e as “manchas de sangue” a partir do uso de parênteses. As “manchas de sangue” propõem uma imagem de permanência apesar da tentativa de remoção por meio da limpeza ou da mera passagem do tempo. São máculas impressas sobre uma superfície que revelam, a quem observa, que ali já houve um corpo violado, seja por ferida ou doença, a ponto de sangrar. Esse sentido pode, portanto, complementar a imagem de “minhas lágrimas” que, por sua vez, remete às secreções cristalinas produzidas nos olhos e são associadas a situações emocionais intensas, principalmente à tristeza.

Contudo, o poema não recorre à expressão corriqueira de “lágrimas de sangue”, que designaria pelo uso popular uma tristeza lancinante análoga a uma ferida na alma. À medida em que o uso dos parênteses indica, à parte da organização sintática do período, uma explicação adicional dos termos que o precedem, “manchas de sangue” parecem revelar uma dimensão temporal de um sofrimento anterior ou contínuo (equivalentes à distinção entre o pretérito perfeito e o imperfeito) em relação à voz de enunciação do poema.

À oposição entre corpo e alma, derivada da tradição filosófica, Jean-Luc Nancy (2020) sobrepõe a distinção entre corpo e sangue, oriunda da tradição cristã, que atestaria o caráter solene e espiritual do sangue do sacrifício:

O sangue não é, estritamente falando, a alma – que é forma e moção do corpo – mas *espírito* – que é sopro impalpável, atravessando o corpo sem aí se inserir. O *espírito*, como sabemos, não por acaso nomeia os licores mais fortes, os *espíritos do vinho* ou os *espirituosos*, em cuja fabricação dominam a fermentação ou a destilação, processos destinados a extrair uma *essência*, ou

seja, a verdade pura, ideal e razoável de uma substância concreta, opaca e sensível. O espírito ou o licor, a liquidez ou a licorosidade do espírito nada representa senão a sensibilidade do insensível, a sensualidade refinada do Sentido puro: verdade, transcendência, divindade, revelação, êxtase (NANCY, 2020, pp.20-21).

O sangue desempenha um papel simbólico enquanto essência elemental do corpo, assim como as lágrimas podem ser associadas, por extensão, à essência da alma, dado o vínculo com os olhos, cuja expressão costuma revelar sentimentos e sensações. A mancha de sangue, contudo, revela um sangue seco, desidratado, privado de “espírito”. Logo, ao brotarem no rosto de modo involuntário, “minhas lágrimas (manchas de sangue) / se animam”; isto é, ganham alma, tomam vida, assim como quando “fazem festa”. E animam-se como reação à manifestação *em voz alta* (a quem? às lágrimas? a si mesma?) da intenção do sujeito lírico em consumir bebidas como uma tentativa de aplacar o seu estado de espírito que motiva suas lágrimas e evidencia as manchas de sangue.

Partindo da repetição do advérbio de tempo “quando” três vezes e da ambiguidade do verbo “tomar”, as lágrimas se animam diante da disposição do sujeito lírico em intensificar suas opções ao anunciar as intenções de “tomar um banho / e uma coca-cola light [...] / uma dose de uísque / ou um pouco mais”. As lágrimas exprimiriam, portanto, uma expectativa em misturarem-se aos demais líquidos evocados, geralmente associados gradativamente à necessidade de dar ânimo ao corpo: a água em contato com a pele para acordar, a cafeína da coca-cola light para manter-se desperto, uma dose ou mais de uísque, com alto teor alcoólico, para sentir-se mais entusiasmado.

Contudo, a *exclamação* aponta uma mudança de comportamento do sujeito lírico, tornando-se mais contundente em relação à repetição anterior da ação de *dizer*. Há, portanto, uma expressa insatisfação, motivada pelo ineficiente aumento de intensidade do consumo de líquidos correspondente aos versos

anteriores: “um quarto de cachaça / deveria lhes bastar, biscateiras”. Não seria preciso recorrer às diversas tentativas já elencadas, se um bocadinho dessa bebida popular de alto teor alcoólico cumprisse a função de conter a animação das lágrimas.

A evocação do diálogo entre o sujeito-lírico e suas lágrimas, já enfatizado anteriormente pelo uso dos verbos dizer e exclamar, é reforçada pelo uso do vocativo em “biscateiras”, usado com conotação ofensiva ao significar *aquela que se vende por pouco*. Esta vírgula, única marca de pontuação nos três poemas (à exceção do ponto ao fim de cada poema e os parênteses já destacados), contribui para uma pausa dramática na leitura, promovendo na cena um tom de acusação de traição. O quarto de cachaça, porém, não deveria apenas bastar como pagamento às lágrimas para aplacar sua animação, mas também produzir efeitos imediatos à situação em “me manter vivo quando não há / o que privilegiar / ou preterir”. Isto é, há um risco de morte (real ou metafórica) revelada diante da falta de opções em que se encontra, seja para escolher, seja para recusar, restando apenas aceitar uma situação que não se apresenta como suportável.

O poema atribui à voz lírica uma situação plena de impotência. Não se trata exatamente de estar contra o poder vigente, pois poder revoltar-se diante da falta de poder permite ainda “clarões de poder”, como aponta Michel Foucault (2015, p.102) a respeito da vida dos homens infames. Também não se trata da escolha em renunciar ao poder ou de encontrar uma redenção a partir da experiência de impotência, tal como Maurice Blanchot (2003, 2011) apresenta em *O instante de minha morte* ou em “A solidão essencial e a solidão no mundo”. Ainda que não haja escolha no momento mais drástico, em ambos os casos parece haver uma redenção heroica derivada da experiência vivida.

Neste poema de Bruna Beber, é encenada a ausência de qualquer poder – isto é, não se abrem quaisquer possibilidades de tomar decisões que

transformem ou mesmo mantenham as coisas tal como se apresentam. Ou, pior, pois qualquer das escolhas propostas – o banho, a coca-cola light, o uísque e a cachaça – revelam-se indiferentes. Nenhuma alternativa se coloca como solução para si, mas apenas como possíveis paliativos às suas lágrimas. Há, afinal, uma ausência de respostas, seja do mundo externo, evidenciada pela solidão de quem fala sozinho, seja de si mesma, pela reação involuntária do corpo aos próprios desejos.

4 FERIDAS ABERTAS

Uma vez que os poemas tenham sido lidos de forma autônoma entre si, propomos o exercício em relê-los em perspectiva, estimulados pela unidade temática sugerida pelos títulos e a disposição em sequência no livro. Dessa forma, consideramos nesta hipótese de leitura cada poema como diferentes momentos da caracterização de uma mesma persona poética, ao retomar conclusões já propostas e avançar no desenvolvimento das análises por meio de conexões que convergem para uma interpretação integradora.

No primeiro poema, *Mercúrio cromo*, o atropelamento sugerido denota uma frustração das expectativas do sujeito lírico simbolizada pelo soterramento do peito e esmagamento do baço que o prendem ao chão. Tanto os significados de *soterrar* quanto de *esmagar* indicam a ação de uma força muito maior que escamoteia e apaga vestígios, que nestes versos remontam aos sentidos decorrentes da essência de vitalidade simbolizada pelo baço/sangue e dos sentimentos afetivos associados ao peito/coração. Assim, de uma sequência de poemas iniciada pela postura ativa do sujeito lírico, apresentada em um ambiente externo (onde há a rua, os veículos e os astros que supõem um céu noturno), o espaço torna-se restrito, respondendo a um tom introspectivo cuja menção ao banho em *Merthiolate* já remete a um ambiente doméstico.

Diante da frustração vivida, entre uma ponta e outra desta trajetória, é como se o mesmo sujeito lírico – uma vez que se encontre *deitado no asfalto* – dispusesse-se em *Iodo* a imaginar como seria o resultado de suas ações se pudesse agir diferente a partir de um tempo hipotético. Em mundo próprio, íntimo (“galactinha buleversada”), as coisas são propositadamente o inverso do mundo externo, de modo a confundir pisos com tetos, raízes com galhos e a equiparar aviões e pássaros a caminhões e tratores. Logo, o sujeito lírico não mais *atravessa a rua em salto alto atrás dos astros*, mas supõe o reinício da sua história já com os pés para o alto junto aos astros, *algemados à lua*, agora confundindo vermes com astros, desdenhando suas próprias ambições iniciais. Ao reiterar que *não vê mais sua própria sombra*, deixando de perceber a si mesmo e suas limitações, o sujeito lírico sente ao final do poema que, independentemente do que faça de diferente, o resultado de suas ações poderia ser igualmente frustrante.

Em comum aos três poemas, a solidão do sujeito lírico destaca-se, dada pela ausência de outras figuras humanas. Suas ações, em *Mercúrio cromo*, restringem-se a “deitado [...] durmo [...] pedindo sossego” (BEBER, 2012, p.21), o que indica, na verdade, a interrupção da ação e um desejo de afastar-se do mundo. Já no tempo hipotético de *Iodo*, as expressões denotam um desejo de ação (“se almemo”) que se converte rapidamente em reações progressivamente indesejadas, como em “confundo”, “não vejo mais” e “cuspo” (BEBER, 2012, p.22). Por fim, em *Merthiolate*, as ações – em “digo que vou tomar” e “exclamo” (BEBER, 2012, p.23) – são ocasionais, condicionadas e restritas às intenções enunciadas em voz alta por alguém que apenas fala consigo mesmo.

Já as demais ações e os diálogos presentes em cada poema são travados com o próprio sujeito lírico, desdobrado na fragmentação de seu próprio corpo. Em *Mercúrio cromo*, a ação inicial é atribuída às pernas em movimento, enquanto em *Iodo* são os cabelos e as mãos responsáveis pelos gestos, ao passo

que em *Merthiolate* são as lágrimas que reagem em oposição ao sujeito lírico. Se no primeiro poema a ação das pernas sugere um movimento ascendente (“em direção aos astros”) daquele que acaba deitado/soterrado/esmagado na rua, no segundo poema a posição em ponta-cabeça troca os pés pelas mãos, mantendo ainda a porção superior do corpo próxima e voltada ao chão. Em contrapartida, o poema final realça um sentido de estagnação, quando apenas resta ao sujeito lírico lamentar a ineficácia das tentativas em reagir às suas lágrimas que insistem em *se animar e fazer festa*.

Resta o sangue, cuja circulação constante, em vermelho vivo, afirmaria o pleno funcionamento do corpo. Contudo, o baço esmagado e o sangue cuspidos até a última gota, nos primeiros poemas, evidenciam o sofrimento tornado físico desse sujeito lírico. Mesmo a passagem do tempo, longe de responder à sabedoria popular como cura para nossos problemas, revela a permanência daquele sofrimento pela mancha de sangue em *Merthiolate*. Pelo contrário: o sangue, após a última gota, dá lugar às lágrimas, que não cessam de surgir, por maior que seja a tentativa de aplacá-las ou diluindo-as (na água do banho, na coca-cola light, no uísque ou na cachaça).

A hipótese de ação em *Iodo* e a manifesta intenção em *Merthiolate* corroboram, afinal, a ligação entre os títulos, pois expressam a busca pelo remédio que possa resolver o mal-estar iniciado em *Mercúrio cromo*. Sobre esse aspecto, convém recorrer a Jacques Derrida (2005), a respeito dos sentidos de leitura do *phármakon*, termo que carrega uma ambivalência semântica positiva e ao mesmo tempo negativa, portanto, análoga ao papel atribuído por Platão à escrita que auxilia e ao mesmo tempo ameaça a memória:

A escritura não é melhor, segundo Platão, como remédio do que como veneno [...]. É preciso, com efeito, saber que Platão suspeita do *phármakon* em geral, mesmo quando se trata de drogas utilizadas com fins exclusivamente terapêuticos, mesmo se elas são manejadas com boas intenções, e mesmo se elas são eficazes como tais. Não há remédio

inofensivo. O *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico (DERRIDA, 2005, p.43).

Os argumentos que desenvolvem essa conclusão apontam que, mesmo se for feito para curar, um remédio ainda pode ser doloroso, e que o consumo do medicamento é nocivo por essência porque é artificial. No paralelo desenvolvido entre o *phármakon* como remédio e veneno e o papel atribuído à escrita, a leitura é estendida ao papel desempenhado pelos antissépticos nestes poemas: por um lado, a ardência característica do remédio ressoa na abordagem do tema e na falta de uma saída que possa remediar a situação do sujeito lírico. Por outro, a artificialidade que ameaça o estado ou destino natural se manifesta pelo risco que a arte – a literatura, artifício, arte escrita – pode representar como descaminho, questionamento, subversão à ordem estabelecida (risco já acusado por Platão em *A República*).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura dos poemas *Mercúrio cromo*, *Iodo (galactinha buleversada)* e *Merthiolate*, de Bruna Beber, oferece uma reflexão sobre dilemas que nos circundam. Em decorrência da frustração inicial e da falta de saídas possíveis e imaginárias, não se apresentam perspectivas de superação para o sujeito lírico. A sequência de medicamentos evocados pelos títulos apenas acentua a percepção de ineficácia a cada nova tentativa de curar as dores encenadas. Ao mesmo tempo, o sujeito lírico solitário por vezes antagoniza consigo mesmo, fragmentando-se em partes de seu próprio corpo que reagem à revelia de seus desejos ou de suas necessidades.

As imagens suscitadas pela sobreposição entre o corpo humano, temas da natureza (astros, lua, vento, árvore, pássaros) e elementos triviais do cotidiano (veículos pesados, coca-cola light, cachaça) produzem um efeito de

intimidade da poesia com o leitor, propiciando um reconhecimento dessas situações como próximas a si. Percorrer sentidos da obra de Bruna Beber, portanto, desafia-nos a interpretar aspectos de uma produção literária que exprime uma sensibilidade peculiar sobre o modo como lemos nossa própria condição e em nosso próprio tempo.

REFERÊNCIAS

BEBER, Bruna. *A fila sem fim dos demônios descontentes*. 2 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução por Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *O instante da minha morte*. Tradução por Fernanda Bernardo. Porto: Campo das Letras, 2003.

CAMPOS, Haroldo. *Qohélet; O-que-sabe; Eclesiastes: poesia sapiencial*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução por Rogério Costa. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In.: *O que é um autor?* Tradução por Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. 9 ed. Lisboa: Nova Vega; Passagens, 2015.

MORICONI, Ítalo. Poesia e crítica, aqui e agora (ensaio de vocabulário). In.: RESENDE; FINAZZI-AGRÓ (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

NANCY, Jean-Luc. *Embriaguez*. Tradução por Vera Casa Nova e Juliana Cambogi. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução por Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

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

Nota do editor:

Artigo submetido para avaliação em: 11 de maio de 2022.

Aprovado em sistema duplo cego em: 09 de agosto de 2022.