

Maria Brás Ferreira*

FCSH - Universidade Nova de Lisboa

Com olhos de ver: palavra e imagem em *Turbulenta Forma*, de Maria Lis

Resumo: Em *Turbulenta Forma*, Maria Lis apresenta uma proposta de poética, de um *fazer poesia*, compreensiva de uma óptica acerca dos modos de *fazer mundo*. Através da colagem, do poema e do desenho, bem como do cruzamento de uma e outra formas de expressão, a autora elabora um livro em que a força visual – como demanda e apelo ao leitor – se torna a forma intuitiva de trabalhar um jogo de suspensões, por meio do qual o sentido poético-político é firmado.

Palavras-chave: Maria Lis, palavra, imagem, colagem, desenho

Abstract: In *Turbulenta Forma*, Maria Lis presents a conception of poetics, of making poetry, which translates into a conception of worldmaking. Through collage, poem and drawing, as well as through the crossing of one and another form of expression, the book sustains a visual force - as a demand and an appeal to the reader - that becomes the intuitive way of elaborating on a set of suspensions, for through which the poetic-political meaning is established.

Keywords: Maria Lis, word, image, collage, draw

A estreia literária de Maria Lis, com *Turbulenta Forma* (ed. Língua Morta, 2023), apresenta uma dimensão plástica não acessória, tão-pouco ilustrativa, que importa pensar em consonância com uma poética, isto é, uma ideia e um modo de *fazer poesia*, que define muito justamente uma determinada concepção de *fazer mundo*.

Trata-se de um livro de poemas feitos a partir da junção e colagem de recortes de letras, sílabas, palavras ou frases. Não há, por isso, uma unidade gráfica basilar, perfilando-se a todo o momento a impressão de uma contingência assumida não enquanto acidente, mas na condição de força motriz do que, não sendo controlável nem antecipável, pode ser trabalhado como matéria do acaso, assim nomeado, apropriado,

modelado, e que pode ser um simples gesto de atenção, como o que no seguinte poema é iluminado: “falta-nos a sorte/ mas acima das nossas cabeças,/ o tempo continua de feição” (Lis 2023: 14). As colagens são intercaladas pelas imagens de desenhos feitos pela autora, e que surgem como mais uma tonalidade do jogo de suspensões por que se constitui o livro. As três formas de expressão – a poesia, a colagem e o desenho – não se encontram mais cindidas do que a distância que medeia entre um e outro poema, uma e outra colagem e um e outro desenho.

Dá-se, com efeito, uma aproximação na diferença, que o próprio método da colagem, enquanto aproximação de corpos estranhos, por recorte e sobreimpressão, vai instituir enquanto regime da suspensão, responsável pela virtualização de quaisquer divergências ou convergências tipológicas, das quais se quisesse ingenuamente destacar uma estirpe e um padrão certos. Os padrões, aliás, só se fazem valer ao jeito da fronteira exacta a partir da qual – é conselho autoral – se descrevem desvios: “de quando em vez/ varrer padrões”, como se varre o pó, “aventar uma hipótese/ um parêntesis de desvio/ amadurecida à luz das necessidades” (*idem*: 67), como se levanta um manifesto. Desvio, note-se, que é uma actualização, a possibilidade de um hino ao presente, oscilando entre a palavra de ordem, o grito de guerra e o murmúrio doméstico, familiar, (in)confesso. O presente elogiado na imagem, portanto, do seu extravio, do seu excesso, de cujas pontas soltas, sobre cujo rasto a poética de Lis se investe. Em todo o caso, trata-se de saber reconhecer, ler, ver as necessidades, o que é preciso, o que pesa e o que importa. E essa leitura, esse testemunho e acuidade visuais podem compor um fim em si mesmo, não raras vezes resultando em momentos de “espera”, “alento”, “consolo”, e o tempo disso: “apoio a minha cabeça/ em observações exactas/ enquanto penso que tudo pode acontecer” (*idem*: 36). O estranhamento – por mecanismos expressivos de transporte e deslocação de sentido – é levantado enquanto papel activo do leitor em resposta a um apelo que o livro, como todo, não cessa de evocar, ensaiando a sua forma exterior, isto é, o dilema do seu triunfo e do seu fracasso, vezes sem conta.

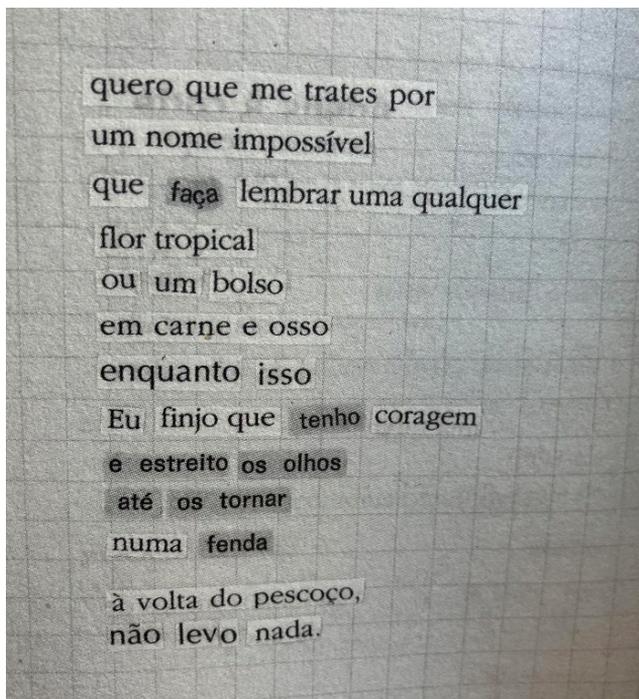
Walter Benjamin em *Rua de Sentido Único*, num pequeno texto intitulado “Demasiado perto”, define um tipo particular de saudade, desprendida das imagens, enquanto via de acesso afectivo:

A saudade inaudita que aqui, no coração daquilo por que ansiava, me assaltara não era a que impele para a imagem a partir da distância. Era a saudade imensamente feliz que já transpôs a soleira da imagem e da posse e já só conhece a força do nome, que faz viver o que é amado, que o faz transformar-se, envelhecer, rejuvenescer, e, sem imagens, é o refúgio de todas as imagens. (Benjamin 2021: 103)

O excerto destacado conclui uma experiência onírica por que passa Benjamin, na qual tem a sensação de estar diante da Notre-Dame de Paris, ainda que nada do que o defronte – nesse sonho – se assemelhe à catedral. À potência onírica que possibilita

a crença e a aceitação dos ecos do familiar num claustro de estranheza – que nada mais é do que a ruptura com uma imagem pré-feita –, ao acolhimento do próximo dado pelo distante, a poesia junta-se enquanto trabalho, esforço e investimento sobre esses acontecimentos inesperados, raros e indefinidamente misteriosos, tantas vezes contraditórios. Todavia, à semelhança do que escreve Jean-Luc Nancy, a propósito do prazer do desenho, o mistério é precisamente “o que se esclarece por si mesmo, o que não reenvia a nenhuma razão fora de si”, abrindo ao “prazer em ficar disponível para este acaso, que é a sorte e o risco da existência” (Nancy 2022: 43). Assim, a distância torna-se um meio de relacionamento afectivo e efectivo – na medida em que a fé gerada motiva uma e mais práticas – sem que o próximo seja o seu contrário. A distância como caminho – nunca se está arredado ou fora de cena –, cuja circulação significa invariavelmente a transposição de um cálculo conforme o verosímil, o já-outro imaginado. A convocação de entidades e formas reconhecíveis, muitas de um universo quotidiano, doméstico, serve uma função essencialmente conflitante, incitando tensões. Algo que se aproximará do que Rosa Maria Martelo propõe, no texto introdutório de *O Cinema da Poesia*, a propósito das sugestões de concretude compreendidas num poema, pelo movimento flutuante traduzido numa “iconofilia (num fazer imagem)”, que não exclui “uma certa vaguidade do ponto de vista da concreção imagética e, portanto, alguma iconofobia (um desfazer da imagem)” (Martelo 2016: 35).

A proposta levantada é, pois, a de seguir “gingando com o corpo/ o carácter definitivo da rup-/ tura” (Lis 2023: 104). Ora, é a essa distância, liberta de uma função puramente numérica e quantitativa, inscrita enquanto espectro expressivo, incalculável intervalo que separa e leva ao outro, lugar de encantamento, que o trabalho de Maria Lis se vota. E *votar-se* no duplo sentido do termo: enquanto empreendimento e promessa, passo dado e paragem. Essa distância dá-se, antes de mais, pelo recorte e a imagem da palavra inscrita na página, cuja origem avulsa, que a colagem sempre lembra, opera enquanto memória incompreendida no poema, no verso, na página e nas mãos que pegam o objecto-livro e suportam um determinado tempo presente: incalculável, desmedido até à sua dobra mais ínfima, ao seu recanto mais recôndito. Uma relação extática é conservada entre um e outro corpo – letra e desenho, traço e imagem – ao jeito de um apelo cósmico, tão-só possibilitado pela cooperação colectiva a muitas mãos: note-se, aliás, o desenho de um emaranhado de mãos, que serve de capa ao livro. Mãos que tanto pegam em objectos, tocam corpos, saem do enquadramento da página, levantando a cortina da especulação imaginativa, quanto se escondem em bolsos, “ou um bolso/ em carne e osso” (*idem*: 26), invariavelmente no âmbito do exercício anárquico da memória, da qual resta o trabalho da junção meticulosa, delicada e dedicada de juntar as partes, estando igualmente em causa um modo de estar em relação, encontrar um nome e uma posição a tomar:



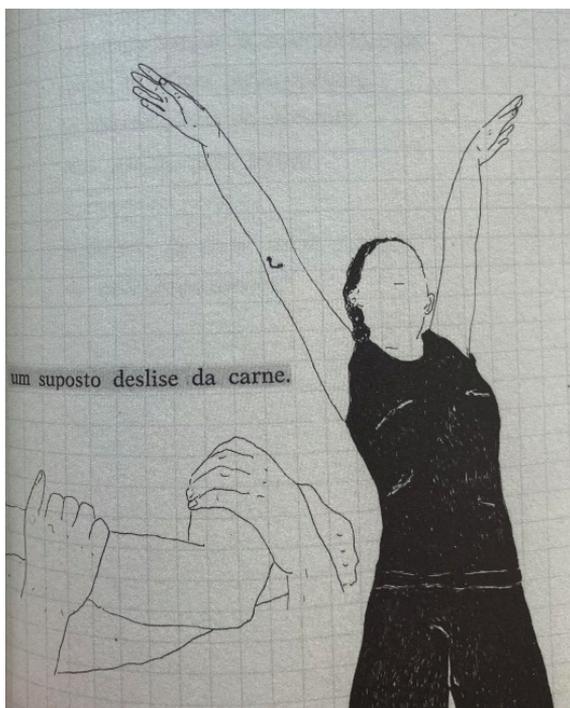
(*ibidem*)

Curioso, e não será por acaso, que a única palavra que surge em inicial maiúscula seja “Eu”, precisamente a entidade a que se apela que seja dado um nome impossível, isto é, uma forma de tratamento, uma ocorrência, com efeito, pontual, substanciada pela remissão a outras imagens e outros nomes, por somatório e acumulação, sugestivos. E, acontecendo pontualmente, nada mais é possível que a espera. Não uma espera passiva, mas aquela que se ocupa em acolher a vasta periferia imagética, por catacrese, composta por “uma qualquer/ flor tropical” e “um bolso/ em carne e osso” (*ibidem*). A poeta procede à lista do que esse nome – que é impossível – por descobrir (por inventar) deve lembrar. O nome desejado é aquele que faça lembrar outros nomes, outras formas e entidades, e que não é apreendido senão pela margem de um centro vazio, que desemboca na imagem da “fenda”, em que se tornam os olhos estreitados, e no “nada” “à volta do pescoço” (*ibidem*). Essa letra maiúscula vem desestabilizar a ordem do poema, por insinuar um centro gasoso, que nada mais faz que franquear as imagens ao estatuto vocal de chamamentos, dada a impossibilidade do nome, que se trata justamente da impossibilidade de uma unidade nominativa. São hipóteses assimiladas, por mais ou menos tempo – “a linguagem é um rasto que se perde” (*idem*: 27) –, viventes por um tempo, a cada leitura, incerto. Trata-se daquilo que Marcos Siscar designa como o irresistível que a poesia sustenta:

A poesia suporta, ela explicita o drama da resistência, o drama do descompasso entre o que se almeja e o que se tem, entre o que se julga e o que se pode ver. Poesia é o suporte que resiste ao apagamento do insuportável, isto é, do intragável e do fascinante, a tudo o que não se pode resistir. Ela está atenta às implicações daquilo que é da ordem da “intuição”, da “inspiração”, do impulso, do deslumbre, da surpresa e do terror sublimes, de tudo aquilo que se apresenta como tal, antes mesmo de qualquer decisão consciente ou estratégica. Suportar o peso desses irresistíveis me parece ser uma tarefa da poesia. O irresistível não deve ser denunciado, nem louvado, apenas suportado. (Siscar 2016: 209)

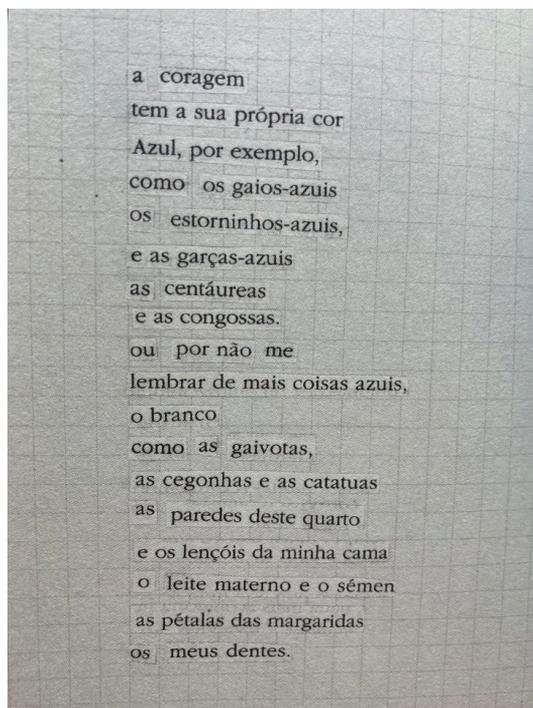
O irresistível é, portanto, a matéria de resistência que vinga na poesia. Irresistível que passa por não se contentar com qualquer solução para os problemas que vão surgindo, obrigando a torções, a malabarismos, a desencantos, e, por outro lado, a surpresas, ao espanto que se dá essencialmente pela imaginação, pela projecção de cenários fantásticos, como sonhos tão idílicos quanto livres de ideias pré-fabricadas de luxo e poder: “era uma casa/ de campo nos arredores// à noite receberia os/ meus amigos./ Servia licores,/ ouviríamos discos,/ discuti-/ ríamos literatura,/ alguém contaria histórias da Resistência// lamentaríamos estar exilados,// seria maravi-/ lhoso...” (Lis 2023: 48). Apresenta-se-nos uma poesia da espera, do alento, da demora: “não ia com pressa,/ para durar mais tempo/ para que os olhos soubessem/ como apreciar meteoros” (*idem*: 13). O sujeito que escreve, que fala – são poemas quase sempre de tom imperativo, endereçados, mas que pedem uma resposta e um ponteiro – aquele que vê, habita na comunidade de outros seres e objectos; objectos que, por um processo animista, precedido de um ímpeto figurativo que tudo faz subsumir à qualidade de corpo a modelar, equivalem a corpos deslocáveis e, daí, vivos.

As imagens comunicam-se por *raccord*, sob um princípio de velocidade do movimento. E se a velocidade permite algo como uma distinção significativa de partes do poema e do livro, tal só é possível por existir um confronto físico, “com uma força física” (*idem*: 29), que deixa uma imagem à mercê da *différance* em que se encontra na relação com outra imagem. Trata-se de um deslize da carne, um contínuo imperativo, não só apesar do atrito, mas sobre o atrito entre dois corpos estranhos:



(idem: 41)

Ao desfile de imagens pode presidir uma série de critérios organizadores, centros de significação que permitem o deslize, o *raccord*, a velocidade e o ritmo do poema, a partir de um diferencial, do qual irrompem variações. No seguinte poema, a cor funciona como eixo semântico, pomada para que os corpos *deslizem*, para que possam existir num contínuo (não obstante) rugoso, significativo, e para que adquiram uma velocidade e um tom. Vejamos, o poema é dividido em duas partes: o azul é primeiramente fixado – a título de exemplo, por isso incluindo nessa declaração uma infinidade de hipóteses diversas – enquanto cor da coragem, motivando a enumeração de seres azuis, para na segunda parte do texto essa associação cromática ser desfeita e, por uma falha de memória, estabelecer-se uma segunda relação em negativo, e sempre em contínuo, procedendo-se à listagem de corpos que partilham, como característica e aparência, a cor branca:



(idem: 80)

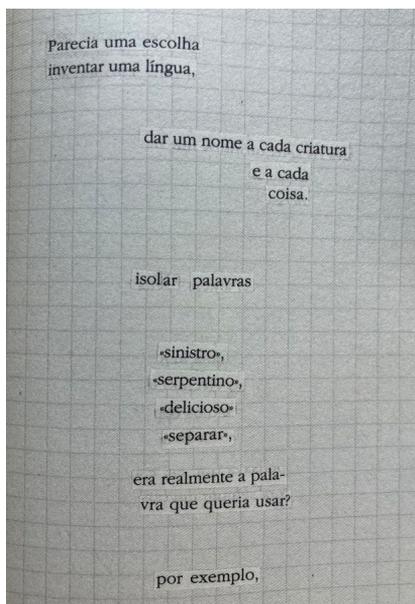
O valor do poema é, afinal, residual, na medida em que se trata de um ecrã em que se vão acumulando imagens, cada uma delas exemplar, única na sua aparição e a todo o momento reclamando para si uma autonomia que não se atém a dívidas prestadas ao todo. Ora, esse carácter exemplar, dissonante, e que ao mesmo tempo confere ritmo e consistência poética à composição, só é possível por existirem determinadas orientações semânticas para cada poema. Se se trata de eleger uma cor para a coragem, procedendo à montagem de uma constelação de léxicos a esse tom relativos, o natural esgotamento de palavras – condição da finitude que a linguagem mede e esclarece – obrigará à mudança de direcção, resultando num plano diverso, em que formas inesperadamente se encontram e, mais, se acolhem num rectângulo de poesia, num recorte de tempo, num perímetro de vida. Como escreve Louis-August Blanqui em *A Eternidade pelos Astros*:

Nada mais natural do que o facto de os corpos simples existirem, nos diversos globos, em proporções desiguais, das quais resultam divergências de densidade. Evidentemente, os materiais de uma nebulosa devem organizar-se nos planetas segundo as leis da gravitação, mas essa organização não impede os corpos simples de coexistir no conjunto da nebulosa, ainda que voltem depois a separar-se segundo uma certa ordem, em virtude dessas leis. É

precisamente o caso do nosso sistema, e, ao que tudo indica, também o dos outros grupos estelares. (Blanqui 2021: 49)

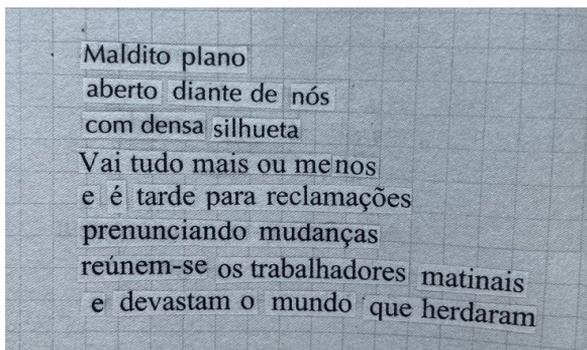
A cor seria, neste sentido, a lei, o azul um primeiro padrão, ou uma primeira tendência expressiva, o branco uma segunda, tão relevante quanto a anterior. E uma e outra, note-se, não entram nem em desacordo nem em contradição, visto que a cor, e esta enquanto bitola semântico-imagética para a fragmentação em muitos corpos e conseqüentemente para a ocorrência e espessura do poema, é declarada a título de exemplo: “Azul, por exemplo” (Lis 2023: 80). Neste sentido, os projectos que se vão esboçando ao longo do livro – tome-se o exemplo de construir um mapa cromático para a palavra “coragem” – são projectos impossíveis, na medida da sua imediata concretização em *qualquer coisa*, fazendo de um qualquer esboço o corpo perfeito de um plano desconhecido. Vai-se elaborando um desenho composto por traços que são invariavelmente escurecidos em prol de outras iluminações. O grande projecto é uma união rudimentar, heterogénea e incerta de malhas, fazendo de uma imagem a correcção indirecta de outra ou, como preferiu Nancy, “trata-se [a forma estética] simplesmente do movimento a partir do qual se anima a possibilidade de designar um mundo, aí onde, por si, só teriam lugar contextos e interacções” (Nancy 2022: 49).

No primeiro poema do livro, é instituída uma ambivalência de movimento que, a nosso ver, consiste num dos regimes e num dos ritmos que lhe são mais próprios: entre um movimento de fechamento e de abertura. Referimo-nos aos primeiríssimos versos: “Das duas uma,/ ou começa/ de queixo em vértice/ a pôr em prática o seu plano/ ou embrulha-se em cobertores de lã/ selando as extremidades/ num rolo estreito” (Lis 2023: 7). O recorte do queixo levantado, em gesto expansivo de determinação, e o recolher, o estreitar o corpo num cobertor, um gesto defensivo ou simplesmente em sinal de conforto. As duas hipóteses, ligadas por uma conjunção disjuntiva, não encerram necessariamente uma relação antagónica, antes constituem o pilar da exemplaridade de uma e de outra. A diversidade constitui, assim, um indicador do carácter singular, perfeitamente exemplar de cada hipótese, imagem, ser e palavra. Saborear a palavra, permitir-se a loucura da língua de que fala Deleuze em *Crítica e Clínica*, o que só é possível deixando todas as palavras ao aberto das suas ocorrências pontuais:

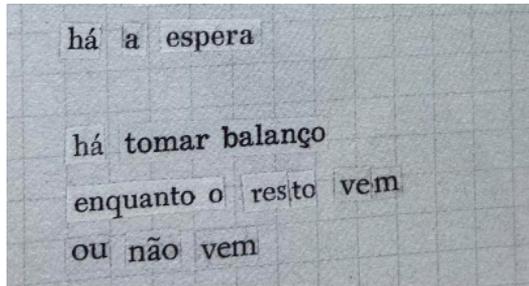


(idem: 39)

O ânimo de uma possibilidade – mais que o ânimo segundo uma razão de verosimilhança – não se prende exclusivamente à fixação de formas transitórias, assim dotadas de movimento e vida, mas sobretudo à inscrição de formas que são elas próprias a transitoriedade responsável por um movimento interno, geral, no poema, não redutível em partes, segundo um pressuposto realista, mimético ou representativo. Formas que são, com efeito, sopros de vida, e que aproximam imagens paradas, sob o signo da resistência, do movimento turbulento da revolta. Permite-se, assim, a rima de poemas e versos em que algo como uma trepidação, uma mudança súbita, nos é dado pela atracção de imagens paradas. Note-se os seguintes exemplos:

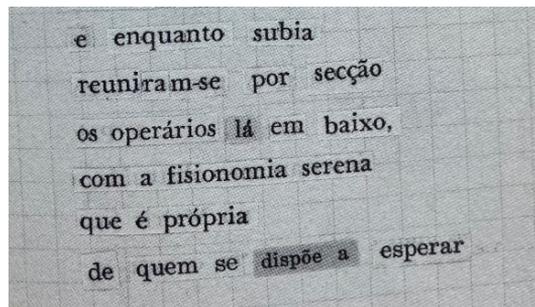


(idem: 18)



há a espera
há tomar balanço
enquanto o resto vem
ou não vem

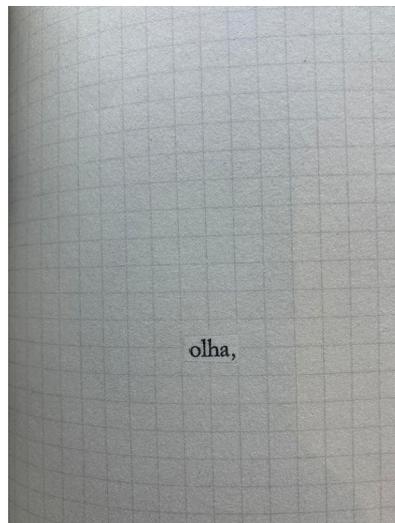
(idem: 20)



e enquanto subia
reuniram-se por secção
os operários lá em baixo,
com a fisionomia serena
que é própria
de quem se dispõe a esperar

(idem: 23)

É a uma sensibilidade visual que os poemas apelam, resultando num insinuante esvaziamento da página para a singela inscrição de uma única palavra:



olha,

(idem: 89)

O espaço vazio em torno desta invectiva ou chamamento aproxima, por sugestão, a referida página e a referida inscrição gráfica aos vinte desenhos que se estiram ao longo do livro. Todo o traço é subsumido à condição de ser gesto, figura de suspensão, desígnio a descortinar. Na mesma direcção para que o próprio processo da colagem aponta, trata-se de deixar o corpo lembrar as razões de ser, deixar a matéria e a concretude do labor aconselhar sobre o prioritário. Evitam-se, assim, leituras fantasiadas, perniciosas – ou narcísicas – da história. Ao olhar – como apelo e como modo de já se estar partilhando qualquer coisa – seguido de uma vírgula, são proposicionais os versos, em contraponto: “dispenso/ as formas genéricas do futuro” (*idem*: 110). Se se toma a matéria presente como texto a ler, ecrã a ver, tessitura a desfazer e fazer de novo, tal implica estar em inconformidade com o mundo, com a ordem normal das coisas, com a gramática do poder, para se colocar do lado da comunidade, aí onde a língua não é compreensível senão por um breve esquecimento do que já se aprendeu. Acolher, pois, “uma ideia clara/ por meio de fôlegos uniformes,/ desenhados a compasso/ consciente, resoluta e devotadamente/ sem se pensar/ de resto/ em nada mais” (*idem*: 12). Tal requer, pelo menos, reconhecer uma falha, na qual possam ser depositadas ideias novas, encontrar sentidos outros. Como no outro poema, devastar o mundo herdado. O reflexo do próprio, daquele que escreve e diz, não é condenado nem tão-pouco remetido a um ímpeto moralista da esconjura, visto que não se opõe a uma atenção ao outro. Deve, sim, ser o ponto-de-partida para uma expansão de notas, comentários, de contra-argumentos, pelos quais a ordem estabelecida seja interpelada, ainda que “a pressa” esteja “a seu favor” (*idem*: 31): “dei-me conta que/ acima dos olhos/ e do risco do cabelo/ pensava na propriedade privada,/ e em tomar nas mãos o aparelho de produção/ para depois a álcool,/ com o necessário combustível,/ o fazer desaparecer” (*idem*: 8).

Importaria enveredar pelo estudo da noção de verso e métrica nestes poemas-colagem. Como determinar se se trata da mudança de verso, se da mudança de estrofe, se afinal o espaçamento não obedece a uma regra, perseguindo sim a dança errática das mãos que compõem? Tratar-se de um caderno traduzido em livro – ou de uma certa ideia de livro vergada à forma franca de um caderno – sem abandonar o fundo quadriculado, a estampa dos recortes na página, possibilitando o eco redondo que constituem os apontamentos que o leitor possa tirar – misturados com o trabalho da autora, como um rascunho emoldurado, conjuntamente valorizado – é uma escolha gráfica e editorial que detém certamente implicações na experiência de leitura e no pensamento sobre o que transporta este livro. Não será forçado, parece-nos, pensar no caderno como um modo de resistência, um objecto combativo, sobretudo se a edição em livro não dispensa esse, não primeiro, mas (agora) único formato possível. Será igualmente difícil resistir à tentativa de lembrar Antonio Gramsci e os seus cadernos, com cerca de três mil páginas, escritos na prisão, essa que para o filósofo italiano era uma forma de ataque ao pensamento. É evidente o activismo político – em forma de tom – que perpassa *Turbulenta Forma*, e que engancha precisamente pelo jogo de abertura/fechamento, de revelação/ocultação,

isto é, no pouco e no tanto que deixa ver, por imagens. E no mais que faz imaginar já sem referente e motivo exactos. No fundo, o livro demora-se no rigor artificial de um jogo de suspensões, que tem no seu esforço de parar, atentar, distrair – o que significa ver outra coisa, não sendo o contrário da atenção – o seu modo de arquitectar planos, sem impedir que entrem as sombras, e um suposto todo já traçado. Afinal, por traçar. A palavra torna corpo o que não é directamente palpável; propõe ideias por formas não tangíveis senão pelo que as rodeia. A imagem, pelo desenho, e na relação com a palavra, instaura o intervalo de uma mudança de registo, que assim permite a libertação de relações tutelares, a imprudência ou a preguiça da mera observação de legendas, preferindo-se assim a confiança no todo. É, será, daí, do todo, que nasce a costura infinda das verdadeiras posições privilegiadas para sentir(-se), demorar(-se), resistir.

NOTAS

* Maria Brás Ferreira é mestre em Estudos Portugueses, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com a tese *Modos de Cindir para Continuar: uma leitura de A Noite e o Riso e Estação, de Nuno Bragança*. Doutoranda de Estudos Portugueses, pela mesma Faculdade, prepara uma tese sobre *Fanny Owen*, de Agustina Bessa-Luís, e *Francisca*, de Manoel de Oliveira, a partir do conceito de melancolia. A sua investigação conta com financiamento de uma bolsa FCT. Integra o grupo de investigação Literatura, Filosofia e Artes, da FCSH-UNL, coordenado pela Professora Golgona Anghel. É co-editora da revista *Lote*. Faz crítica de arte na *Umbigo Magazine*. Faz crítica literária em diversos lugares, nomeadamente no *Observador* e na *Colóquio-Letras*. Publicou três livros de poesia: *Hidrogénio* (ed. Flan de Tal, 2020), *Rasura* (ed. Fresca, 2021) e *E o Coração de Soslaio a Todo o Custo* (ed. Officium Lectionis, 2024).

BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter (2021), *Rua de Sentido Único, Crónica Berlinense, Infância Berlinense por volta de 1900*, trad. e pref. António Sousa Ribeiro, Lisboa, Relógio d'Água.
- Blanqui, Louis-August (2021), *A Eternidade pelos Astros*, Lisboa, Várias Vozes.
- Lis, Maria (2023), *Turbulenta Forma*, Lisboa, Língua Morta.
- Martelo, Rosa Maria (2016), *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Documenta.
- Nancy, Jean-Luc (2022), *O Prazer no Desenho*, Lisboa, Fundação Carmona e Costa e Documenta.
- Siscar, Marcos (2016), *De Volta ao Fim. O fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*, Rio de Janeiro, 7 Letras.