



UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TALLES RAUL COLATINO DE BARROS

**“ENTRE A CASA E O ACASO”**: valores de intimidade e vastidão nas imagens poéticas de  
**Ana Martins Marques**

Recife  
2019

TALLES RAUL COLATINO DE BARROS

**“ENTRE A CASA E O ACASO”: valores de intimidade e vastidão nas imagens poéticas de Ana Martins Marques**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Área de concentração:** Teoria da Literatura

**Orientador:** Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira

Recife  
2019

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

B277e Barros, Talles Raul Colatino de  
“Entre a casa e o acaso”: valores de intimidade e vastidão nas  
imagens poéticas de Ana Martins Marques / Talles Raul Colatino de  
Barros. – Recife, 2019.  
110f.

Orientador: Anco Márcio Tenório Vieira.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.  
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras,  
2019.

Inclui referências.

1. Ana Martins Marques. 2. Poesia brasileira contemporânea.  
3. Imagem. 4. Imaginário. 5. Casa. I. Vieira, Anco Márcio Tenório  
(Orientador). II. Título.

809 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2019-202)

TALLES RAUL COLATINO DE BARROS

**“ENTRE A CASA E O ACASO”:** valores de intimidade e vastidão nas imagens poéticas de  
**Ana Martins Marques**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em: 23/8/2019.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Anco Márcio Tenório Vieira (Orientador)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Eduardo Melo França (Examinador Interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Anco Márcio Tenório Vieira, pelo apoio iniciado ainda na graduação. Por todas as sugestões e críticas em prol desta pesquisa nos últimos dois anos. Por ter abrigado este projeto.

Aos meus pais, Maria do Carmo e Genivaldo, e ao irmão, Túllio. Alicerces da minha casa primeira e última.

Aos meus amigos, meus melhores refúgios: Márcio Bastos, Mariana Fontes, Sulamita Oliveira, Renato Contente, Paulo Carvalho, Maria Lígia Vieira, Flávia Adolfo, Isabelle Barros, Maria Carolina Santos, Camila Estephania, Rodrigo Muniz, Emanuel Pessoa, Reive Filho e Diego Manoel.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, em especial Fábio Andrade, Ricardo Postal e Maria do Carmo Nino, pelas trocas frutíferas, durante as aulas, que residiram em mim e ecoaram neste trabalho.

Aos colegas da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura da UFPE, meu segundo lar, em especial aos amigos do Centro Cultural Benfica: Luís Reis, Milena Marques e Rebeca Matos, pelo apoio e incentivo.

Às casas, e às lembranças das casas, que habitei nos últimos anos.

“Qualquer coisa é a casa da poesia.” (PRADO, 2016)

## RESUMO

A poesia brasileira contemporânea encontra, na sua pluralidade, formas diversas de relações com o campo da visualidade. A obra da poeta mineira Ana Martins Marques se elabora, nessa direção, na relação que exerce com suportes visuais, a exemplo das artes visuais e a fotografia, e na força que determinadas imagens, por sua recorrência e amplitude de sentidos que se refazem em poesia, exercem na sua produção. Entre elas, a imagem da casa é umas das mais constantes e contribui para ressaltar a figuração do cotidiano e os valores de intimidade que caracterizam o discurso poético da autora. As “casas” da sua poesia se relacionam com o desejo, o tempo, os objetos domésticos, a vivência pessoal e, também, com outras imagens centrais no trabalho da escritora, a exemplo do mar. Este trabalho se dedica a uma leitura das imagens da casa na poesia de Ana Martins Marques, na busca por identificar como os valores de intimidade, inerente a esse espaço, dialogam com os valores de imensidão na perspectiva dos estudos do imaginário de Gaston Bachelard (2002; 2008).

**Palavras-chave:** Ana Martins Marques. Poesia brasileira contemporânea. Imagem. Imaginário. Casa.

## ABSTRACT

Contemporary Brazilian poetry finds, in its plurality, different forms of relations with the field of visibility. The work of Minas Gerais poet Ana Martins Marques is created, in this sense, in its relationship with visual supports, such as visual arts and photography, as well as in the force that certain images exert on her production due to their recurrence and the amplitude of meanings that are remade into poetry. Among them, the image of the house is one of the most constant. Besides, it highlights the figuration of daily life and the values of intimacy that are characteristic of the author's poetic discourse. The "houses" of her poetry relate to desire, time, household objects, personal experience, and also other central images of her work, such as the sea. The aim of this work is to analyze the images of the house in Ana Martins Marques' poetry, seeking to identify how intimacy, which is inherent to such space, dialogues with aspects of immensity from the perspective of Gaston Bachelard's studies of the imagination (2002; 2008).

**Keywords:** Ana Martins Marques. Contemporary Brazilian poetry. Image. Imaginary. House.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
1.1	O CONTEMPORÂNEO SOB OS OLHARES DA POÉTICA.....	15
1.1.1	O contemporâneo líquido e a pluralidade das suas poéticas.....	15
1.1.2	A poesia contemporânea entre a crise e a expansão.....	24
1.1.3	Uma poética do olhar na poesia contemporânea.....	32
<b>2</b>	<b>POESIA: PALAVRA-IMAGEM E IMAGINÁRIO POÉTICO.....</b>	<b>40</b>
2.1	ENTRE O TEXTO E A IMAGEM: <i>FRAGMENTOS DE UMA TRADIÇÃO REVISITADA</i> .....	40
2.2	POESIA: <i>CONSIDERAÇÕES SOBRE A IMAGEM RESSIGNIFICADA</i> .....	44
2.3	BACHELARD E O IMAGINÁRIO POÉTICO.....	48
2.4	A POÉTICA IMAGÉTICA DE ANA MARTINS MARQUES.....	51
<b>3</b>	<b>DA CASA DOS SONHOS À ESTRANHA NO NINHO: AS POÉTICAS DO LAR EM ANA MARTINS MARQUES.....</b>	<b>62</b>
3.1	A IMAGEM-CASA: <i>OS ESPAÇOS E O INVENTÁRIO DO LAR COMO DISPOSITIVOS POÉTICOS</i> .....	62
3.2	A “CASA-DESEJO”: <i>A IMENSIDÃO DE SONHAR A INTIMIDADE DO LAR</i> .....	66
3.3	A “CASA-INVENTÁRIO”: <i>UM LAR DE SI, LEMBRANÇAS E OBJETOS</i> .....	74
3.4	UMA INTRUSA NO NINHO: <i>A ESCRITA DE SI NA “CASA-VIVÊNCIA”</i> .....	86
3.5	“CASA-MAR”: <i>UM CORPO PARA HABITAR AS ÁGUAS</i> .....	93
<b>4</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>104</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>107</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em tempos de crises migratórias mundiais, de discussões sobre ocupações humanizadas de espaços públicos e de debates sobre as noções e implicações dos conceitos de público e de privado, vemos a literatura produzir diversas narrativas e versos que abordam a noção de deslocamento; corpos que se lançam em viagem e são surpreendidos pelo que acontece “lá fora”. A temática das cidades e seus desdobramentos enquanto metáfora dessa circulação, paisagem dessas viagens, é um tema que atravessa boa parte da produção literária contemporânea. O interesse deste trabalho, no entanto, está centrado numa investigação que lança olhar sobre uma poética do espaço íntimo: a temática da casa e do sentimento de “habitar” como dispositivos de compreensão dos valores de intimidade e de imensidão a partir da obra da poeta mineira Ana Martins Marques.

A produção da autora estabelece com o leitor algo que pertence à ordem de uma cumplicidade, elaborada por sua “poética da intimidade”. Entre as vozes que se destacam no plural cenário contemporâneo da poesia brasileira, a de Marques vem moldando sua singularidade ao ecoar temas cotidianos através do uso informal da língua, traduzindo um olhar poético sobre o que é corriqueiro e familiar. Como numa cruzada pelo País das Maravilhas de Lewis Carroll, o percurso pela poética de Ana Martins Marques é convite ao leitor para reelaborar imagens familiares, que permitem transformações catárticas desse banal cotidiano transformado em matéria de poesia. Essa aproximação não facilita apenas uma possível empatia com seu projeto literário – o que uniria as pontas da tal cumplicidade proposta - mas revela o poderoso jogo de semelhanças e armadilhas que sua linguagem simples, porém jamais simplista, estabelece no seu trato com as imagens.

Este trabalho se lança ao desafio de propor uma leitura da obra de Ana Martins Marques tomando como guia as imagens edificadas na sua poesia. Ao longo de seis volumes de poesia publicados até então – quatro assinando sozinha e dois em parceria com outros poetas – é possível perceber na sua obra uma recorrência sistemática de determinadas imagens, a exemplo da casa, eleita por nós como a imagem-chave da análise que faremos ao longo do percurso dessa pesquisa. Nossa busca se dará por uma compreensão das formas como essa casa é evocada nos seus textos, e como ela potencializa os valores de intimidade e de vastidão que sugerem sob a

perspectiva fenomenológica do imaginário de Gaston Bachelard (2002; 2008). É interesse desta pesquisa analisar como essa casa e o sentimento de habitar se somam, se opõem ou se fundem sob a perspectiva desses valores de intimidade, comumente atrelados ao interior da casa, e de vastidão, no momento em que essa imagem aponta para uma dimensão maior no seu próprio interior e no mundo externo a ela. Entendemos que esses dois sentimentos, ainda, pertencem à própria poesia, como espaço de descobrimento do universal no particular, de, nas palavras de Adolfo Montejo Navas (2017), “submeter a uma unidade a pluralidade do real, com outra percepção, pois trata-se de enfatizar o particular dentro de um conjunto geral das coisas”.

A dimensão visual na poesia de Ana Martins Marques surge nas diversas referências que seus poemas fazem a suportes visuais – principalmente fotografias, mapas e desenhos –, mas não somente por essas vias: chama atenção na sua produção a alta concentração de sentidos e reflexões elaboradas a partir de uma mesma imagem. Seja pela constante presença dela em poemas diversos – a casa e o mar, por exemplo, surgem neste núcleo –, como também poemas únicos que se elaboram em torno de uma figura. Um espaço ou um objeto, normalmente a apresentados no título do poema – como “Quarto”, “Cozinha”, “Estante”, “Mesa” – vão, ao longo do texto, reelaborando uma nova perspectiva de sentido para a imagem em questão. Funcionam como uma espécie de fotografia daquele objeto ou espaço que, numa leitura que se aproxima da ideia de *punctum* barthesiano, ressignifica seu sentido utilitário através de um exercício do olhar sobre ele.

Marcos Siscar (2005) identifica na poética de Ana Martins Marques o que ele chama de retórica da imagem, uma das responsáveis por evocar o humanismo acolhedor na poesia da autora através da subversão do olhar sobre esse cotidiano banal, sobre o particular em contraposição ao universal. O resultado disso são os inesperados efeitos de sentido sobre esses temas comuns, essas imagens que, a princípio simples, se reformulam em complexidade e poeticidade.

No jogo de reflexos recíprocos entre palavra e mundo, no qual o beijo real pode ser visto como “elemento gramatical”, o dispositivo poético chave é a imagem, no sentido retórico da aproximação comparativa. A esse dispositivo é que se referem as “semelhanças” do título [*O livro das semelhanças*]. Não só as palavras se parecem com coisas, mas as coisas se parecem com outras coisas. Eventualmente distantes (como viver e montar um cavalo), sua aproximação cria efeitos de sentido inesperados. A retórica da imagem é um dos traços distintivos mais evidentes da poesia de Marques. (SISCAR, 2015)

A imagem da casa na poesia de Ana Martins Marques se expressa através de desejos e sonhos do eu lírico, e são evocadas através das suas arquiteturas, seus cômodos, seus objetos e seus utensílios. Também se transmutam e se relacionam com outras imagens recorrentes na obra da escritora, a exemplo da imagem do mar. Sobre a constância da imagem da casa e da sua dualidade entre o “ir” e o “vir”, que acionam os valores de intimidade e vastidão que ocupam esses espaços em sua obra, a autora fala:

As imagens da casa são muito recorrentes nos meus poemas. Nos meus dois primeiros livros [*A vida submarina* e *A arte das armadilhas*], há poemas que giram em torno dos espaços da casa e dos objetos domésticos. Ao mesmo tempo, são poemas que muito frequentemente revelam o que há de limiar nesses espaços e objetos, poemas que se detêm nos lugares de passagem e no modo como esses objetos nos colocam em contato com o que está fora. Nesse sentido, embora de fato haja uma espécie de “dicotomia entre a casa e a viagem” (muito nítida no poema de abertura do meu segundo livro, por exemplo, que começa com os versos “*entre a casa/e o acaso*”), acho que a própria casa já é uma espécie de “casa em viagem”. Em *Como se fosse a casa*, essa instabilidade da casa se acentua: o que aparece aí é uma morada provisória, jeitos muito desajeitados de morar. São dilemas que nos acompanham sempre, acho: a necessidade de habitar, de pertencer, de fixar-se, e ao mesmo tempo os planos de fuga, os desejos de mobilidade e mudança. (MARQUES, 2017b)

Acreditamos que a importância de um estudo sobre as imagens e o imaginário nas expressões da poesia atual vem de uma necessária busca pela compreensão do lugar ocupado por elas na contemporaneidade. A complexidade do termo “contemporâneo”, inclusive, dá início a este trabalho. Aprender, de forma absoluta, o conceito de “contemporâneo” se torna ainda mais difícil por tentar dar conta de uma produção que está curso e em construção. Apontar como “contemporâneo” um autor ou uma obra requer mais que cravar uma inscrição temporal ou o manejar características que ainda não se firmaram enquanto escola estética que possa caracterizar essa produção.

Nosso trabalho se dedica, num primeiro momento, a refletir sobre as noções de contemporâneo que se aproximam da produção literária atual. Nesse sentido, no primeiro capítulo, trazemos à tona reflexões conceituais do termo “contemporâneo”, como a de Giorgio Agamben (2009), para quem a contemporaneidade é uma espécie de inflexão singular que o sujeito elabora com o seu próprio tempo. Para ele, da mesma maneira que é preciso assimilar determinadas convicções e formas de vida, também é necessário tomar distância em torno de determinados projetos a partir da dissociação e do anacronismo.

Em outra ponta, a leitura de Zygmunt Bauman (1998; 2000) sobre os tempos atuais – que ele chama de “modernidade líquida” – aponta para um desinteresse coletivo em conservar o que se solidificou nos primeiros momentos da modernidade. Apesar de não usar o termo “contemporâneo”, Bauman se refere a esse recorte temporal como o momento em que a modernidade atinge seu alto grau de liquefação: a vida, segundo o filósofo, não se fixa mais, pois se movimenta para um lado ou para o outro, em movimentos aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada.

Essas proposições dialogam, em diferentes medidas, com a perspectiva defendida pelo pelos críticos e pesquisadores de poesia contemporânea Célia Pedrosa (2015) e Marcos Siscar (2010) acerca de uma espécie de “crise social” da poesia contemporânea. Através da perspectiva da heterogeneidade de discursos e estilos, e do próprio papel da poesia na contemporaneidade, cabe aqui a reflexão sobre o lugar - ou entre-lugar - que essa produção ocupa hoje no panorama social e artístico.

No momento final do nosso primeiro capítulo, abordamos ainda como essa produção atual se elabora a partir do conceito de uma “poética do olhar”, potencializada pelas expressões das visualidades na contemporaneidade. Para a crítica Célia Pedrosa (2005, p. 83), “a poesia e a visualidade se articulam de modo produtivo e problemático, fertilizando o solo da cultura moderna”. Com base nas propostas elaboradas pelo crítico Karl Eric Shcollhammer (2014), a partir de proposições autores seminais nos estudos das visualidades na modernidade e na contemporaneidade, como Walter Benjamin (1985), Jacques Rancière (2014) e Roland Barthes (2015), iniciaremos o debate acerca da pertinência do pensamento sobre a imagem no contexto contemporâneo.

O capítulo seguinte se volta ao debate dos conceitos de imagem, no caso, da palavra-imagem, e de imaginário, diretamente aplicado à poesia. No primeiro tópico deste capítulo, faremos um breve percurso histórico sobre a relação íntima que a imagem estabelece com a palavra ao longo da história da arte. No segundo, trataremos do conceito de imagem aplicada à poesia, a partir das colocações de Octavio Paz (2015) e Alfredo Bosi (1983). Para Paz (2015), a experiência poética se expressa e se comunica através da imagem. É ela, enquanto dispositivo, que transmuta o leitor: ao ressignificar a imagem poética, o homem se torna a própria imagem. Ele se torna “outro”.

Foi justamente a relação do homem com a imagem que permitiu ao filósofo francês Gaston Bachelard elaborar métodos, através da perspectiva fenomenológica, para os Estudos do Imaginário. Ao propor estudar o homem em sua capacidade de devaneio, Bachelard acredita que caberia à filosofia unir poesia e ciência para elaborar um estudo aprofundado sobre o imaginário humano. Numa perspectiva orientada pelos elementos naturais como força motora dos sonhos e dos devaneios do homem, apresentamos algumas proposições do pensamento do filósofo na perspectiva do estudo da imagem na poesia. Para ele, a poesia é um “instante metafísico” (1997, p. 266) que revela os segredos da alma no encontro da imagem com o pensamento.

Ao final do capítulo segundo, faremos uma introdução à poética de Ana Martins Marques a partir dos percursos de sua produção, até então formada pelos seguintes volumes: *A vida submarina* (2009), *Da arte das armadilhas* (2011), *O livro das semelhanças* (2015), *Dois janelas* (2016), *Como se fosse a casa (uma correspondência)* (2017) e *O livro dos jardins* (2019). Como já falamos, um dos grandes traços da poesia da autora é seu olhar generoso para as experiências do cotidiano, tecidas em versos, como aponta o crítico Murilo Marcondes na orelha d’*A vida submarina*, através de um estreitamento entre linguagem e experiência. Sua poética se traduz através de um forte lirismo expressivo e sentimental, ainda que em tom bastante sóbrio e afastado de arroubos sentimentalistas.

O forte apelo visual da sua poesia, somado aos traços de narratividade, contribuem para uma elaboração diversa de uma “poética da casa” nos seus textos, o que debateremos no capítulo terceiro, voltado para a análise dos poemas. Os diversos caminhos de significações expressos na catalogação de imagens do lar na sua produção se unem na tentativa do eu lírico por buscar ressignificar essa casa através de sentimentos evocados, sobretudo, pelo desejo e pela ausência. Expressões do amor, da memória, da solidão, do estranhamento e do desejo de “habitar” edificam boa parte “das casas” de Ana Martins Marques.

A partir das proposições de Bachelard – sobretudo em *A poética do espaço*, mas também em *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria* – nossa análise acontecerá a partir de quatro eixos de sistematização dos poemas: partir de quatro linhas de representação – a casa-desejo, a casa-inventário, a casa-vivência e a casa-mar –, a fim de elaborar perspectivas dos valores de intimidade e de vastidão que se sobrepõem a essas representações. O primeiro eixo diz respeito aos poemas em que a casa é sonhada como arquétipo de um estado afetivo, quase sempre de amor ou de abandono; o segundo acolhe os poemas em que os cômodos do lar e os objetos

servem como dispositivos de uma subversão do olhar para suas funções utilitárias; o terceiro reflete os textos que elaboram poesia a partir de vivências reais – ou ao menos assim declaradas – da autora em relação à experiência de habitar casas transitórias, passageiras; o quarto eixo é dedicado à posição em que a casa e o sentimento de habitar se desenham em relação ao mar, outra imagem recorrente na produção da autora.

Compreendemos que toda imagem nos fornece material para reflexão, seja ligada à compreensão do real ou ao campo do imaginário. Etienne Samain (2012) diz que imagens são, em si, portadoras de pensamento, pois veiculam o imaginário de quem as produziu e incorporam o imaginário dos seus observadores. Nesse sentido, a reflexão de Octavio Paz (2015) sobre a imagem na poesia nos ajudará a definir, conceitualmente, as dimensões do conceito de imagem que perseguiremos nesta pesquisa: a imagem como lugar de conflito, pois não elabora em si um sentido único, comum. Especialmente em se tratando de poesia, formada por palavra, que é imagem, à espera de ser abrigada no olhar do leitor.

## 1.1 O CONTEMPORÂNEO SOB OS OLHARES DA POÉTICA

*(...) salvo engano o futuro não se imprime  
como o passado nas pedras nos móveis no rosto  
das pessoas que conhecemos  
o passado ao contrário dos gatos  
não se limpa a si mesmo (...)*

**Ana Martins Marques**

### 1.1.1 O contemporâneo líquido e a pluralidade das suas poéticas

Tentar apreender o significado de “contemporâneo” quando nos referimos à atual produção literária é uma tarefa duplamente complexa: precisamos saber a que conceito de “contemporâneo” nos referimos e se a aplicação desse conceito colabora para um entendimento minimamente panorâmico que dê conta do que falamos quando evocamos o termo “literatura brasileira contemporânea”. Ou, no nosso caso específico, “poesia brasileira contemporânea”.

A proposta de conceituação de Giorgio Agamben, presente no ensaio “O que é o contemporâneo?”, nos ajuda a pensar essa relação que o contemporâneo estabelece com os tempos – passado e presente – na sua tentativa de se inscrever no futuro. Diz o filósofo:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que adere a ele através de uma dissociação e de um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com sua época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

No mesmo texto, mais à frente, Agamben afirma que “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (p. 64). Ao falar de um distanciamento necessário do “eu” com o seu tempo presente, à medida que assimila as proposições da sua vivência, o filósofo parece clamar por um deslocamento do olhar, no sentido de buscar, nas sombras daquele tempo, aquilo que coloca o presente diante de suas contradições; uma necessidade de se lançar às reflexões sobre as incertezas que se escondem nas dobradiças do agora. Assimilar e, ao mesmo tempo, negar certas convenções do presente.

Beatriz Rezende (2017) enxerga na definição do contemporâneo por Agamben certo – e não sem razão – pessimismo no olhar do filósofo sobre o seu, o nosso, tempo. A crítica evoca um verso do poeta russo Osip Mandelstam, registrado no poema “O século”, de 1923, para expressar o que enxerga como descrença por parte do filósofo italiano: “Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente de seu século?”.

Rezende (2017) tensiona ainda mais o debate quando critica o pragmatismo do pensamento anglo-saxão e da academia americana ao se movimentarem impacientes diante das questões em torno da noção de contemporâneo, buscando criar marcos temporais que delimitem o tempo e o espaço do conceito, ao questionar: contemporâneo é a partir de quando, exatamente? A contemporaneidade seria uma idade, uma época, um período? Se sempre fomos contemporâneos de nosso próprio tempo, o que torna peculiar a expressão artística hoje?

Os impasses e as incertezas que se desenharam após as vanguardas modernas e o advento da globalização em larga escala foram o mote para o filósofo Zygmunt Bauman desenvolver um profícuo trabalho teórico sobre o que ele reconhece como modernidade líquida. Através de uma teoria de alto teor metafórico, Bauman vai desenhar uma leitura da contemporaneidade a partir da oposição entre sólidos e líquidos, compreendendo os sólidos como a tradição – ou “o sedimento ou resíduos de passado no presente” (2000, p. 9) – e os líquidos como materialização do efeito de liquefazer esses sólidos e refazê-los (no caso da modernidade) ou simplesmente desfazê-los (no caso da pós-modernidade líquida).

O espírito da modernidade, sob a visão de Bauman, representou a própria “liquefação”. O “derretimento dos sólidos” foi a principal realização da era moderna, ressaltando que ela, a modernidade, foi “fluida” desde a sua concepção. A questão é que a modernidade “liquefez” esses sólidos considerados deficientes e defeituosos para tentar substituí-los por outros novos e aperfeiçoados. Os primeiros sólidos pré-modernos a serem pulverizados diziam respeito aos deveres castradores para com a família e lar e a densa trama de obrigações éticas, ambas ainda carregadas de valores extremamente conservadoras herdadas da Idade Média. Não era intenção de modernidade limpar os caminhos dessas prerrogativas, mas dar outras formas a esses sólidos:

Os tempos modernos encontraram os sólidos pré-modernos em estado avançado de desintegração; e um dos motivos mais fortes por trás da urgência em derretê-los era o desejo de, por uma vez, descobrir ou inventar sólidos de solidez duradoura, solidez em que pudesse confiar e que tornaria o mundo previsível e, portanto, administrável (BAUMAN, 2000, p. 10)

Entender a necessidade para a criação de uma nova ordem nova e melhor para substituir uma ordem defeituosa – grande promessa da modernidade – recai sobre a compreensão do efeito de “liquefação” que Bauman propõe:

Os líquidos, diferente dos sólidos, não mantêm sua forma com facilidade. Os fluidos, por assim dizer, não fixam o espaço nem prendem o tempo. Enquanto os sólidos têm dimensões espaciais claras, mas neutralizam o impacto e, portanto, diminuem a significação do tempo (resistem efetivamente a seu fluxo ou o tornam irrelevante), os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la; assim, para eles, o que conta é o tempo, mais do que o espaço que lhes toca ocupar; espaço que, afinal, preenchem apenas “por um momento”. Em certo sentido, os sólidos suprimem o tempo; para os líquidos, ao contrário, o tempo é o que importa. Ao descrever os sólidos, podemos ignorar inteiramente o tempo; ao descrever os fluidos, deixar o tempo de fora seria um grave erro. Descrições de líquidos são fotos instantâneas, que precisam ser datadas. (BAUMAN, 2000, p. 8)

Com essa ação, a modernidade que se caracterizou sólida no seu primeiro momento, ao tentar garantir a construção de novos sólidos, acabou desencadeando uma reação em cadeia nos processos de solidez e liquefação à medida que esses novos sólidos construídos já não correspondiam mais aos anseios sociais, agora diretamente afetados pela voraz globalização e acúmulo de imagens e informações. Não apenas em níveis sociais, mas, sobretudo, em níveis individuais. O traço de derretimento de sólidos – traço permanente de modernidade – alcançaria um novo patamar de liquidez à medida que a ordem social clamava por novas mudanças – e essas, por sua vez, reclamavam fugas ao mínimo controle considerado “administrável” pela modernidade. Eis, assim, que surge a modernidade líquida.

Para Bauman (2000), a modernidade líquida representa a continuação da modernidade sólida. Na verdade, seria mais como uma intensificação desta, visto que, na modernidade líquida, ocorre novamente o derretimento dos sólidos, mas sem a intenção de construir novos. Não interessa à modernidade líquida a construção de coisa alguma, na verdade, pois os próprios sólidos nessa era se desfazem antes mesmo que se perceba. Não há mais certezas: os sólidos em formas líquidas não param mais sob um aspecto formal definido: eles fluem, escorrem, esvaem-se, respingam, transbordam, vazam, inundam. A quebra das tradições não diz mais respeito à criação de novos costumes ou padrões, mas agem, a partir de agora, para que esses padrões já não mais se cristalizem em tradição.

O que vale na modernidade líquida, na plena contemporaneidade, é a associação das relações socioeconômicas à ideia de “leveza”, de “ausência de peso”, pois essas características,

não por acaso, remetem às noções de mobilidade e inconstância: quanto mais leves estamos, com mais velocidade e rapidez nos movemos. Daí as metáforas da “fluidez” ou da “liquidez” surgirem como adequadas para este momento da história da modernidade: a vida, segundo Bauman, não se fixa mais, pois se movimenta para um lado ou para o outro, em movimentos aleatórios, dispersos e destituídos de direção bem delineada.

Podemos dizer que o que hoje se acha ausente é a linha de frente que outrora nos permitia decidir qual movimento para frente e qual o de retirada. Em vez de um exército regular, as batalhas disseminadas, agora, são travadas por unidades de guerrilha; em vez de uma ação ofensiva concentrada e com um objetivo estratégico determinado, ocorrem intermináveis escaramuças locais, destituídas de finalidade global. Ninguém prepara o caminho para os outros, ninguém espera que os outros venham em seguida. Usando a metáfora de Iuri Lotman ( mais apropriada do que o tropo “rizomático” de Deleuze e Guattari), podemos visualizar a diferença como a existente entre a da energia concentrada de um rio poderoso – que escava uma fissura na superfície da pedra quando se precipita em direção ao mar, de modo que no futuro todas as águas se sustentarão dentro do mesmo leito de rio – e a energia dispersa de um campo minado, em que de quando em quando, aqui e ali, se dão explosões, mas ninguém pode dizer com certeza quando e onde a próxima mina explodirá. (BAUMANN, 1998, p.122)

Vivemos, segundo Bauman, numa realidade parecida com a de um jogo cujas regras mudam a todo instante, inclusive durante o próprio jogo. Na modernidade líquida, não há o interesse por se comprometer ou se planejar a longo prazo: dos interesses individuais às relações interpessoais, tudo se esvai de forma rápida e contínua. Eis aí uma das mais marcantes características da sociedade que vivencia o estado líquido da modernidade: a fatalidade da individualização e a forma acelerada como ela opera no homem moderno. Desde o início da modernidade, ainda em sua fase sólida, nota-se a crescente valorização do indivíduo e do individual na dinâmica social. Na fase líquida da modernidade, esse indivíduo se desloca ainda mais das instituições sociais e passa a supervalorizar seus sentimentos particulares. A busca pela felicidade, no sentido de satisfação do prazer pessoal, termina por liquefazer o sentido de solidariedade e compreensão do outro, amplia o sentimento de isolamento desse indivíduo e acaba por desvirtuar noções de moral e ética.

O reflexo dessa dinâmica rebate diretamente na fruição artística, principalmente no âmbito mais contemplativo e silencioso, como ir uma exposição de artes visuais ou a leitura de um livro. Hoje, esse tipo de apreciação parece enfadonha. No campo da própria realização artística, a modernidade líquida terminou, segundo Bauman, por dificultar o reconhecimento de

possíveis vanguardas estéticas contemporâneas - ou, pelo menos, a possibilidade identificá-las neste momento, onde tudo se esvai na fluidez. O termo “vanguarda” vem do francês *avant-garde*, que significa “estar à frente”, na ponta. Então, como poderíamos apontar algo como vanguardista quando as próprias dimensões de tempo e espaço se movimentam sem uma estrutura ordenada e intrínseca? Na modernidade líquida, não podemos afirmar exatamente onde é “para frente” ou “para trás”. E, assim, não podemos afirmar com convicção o que, de fato, é progressivo ou regressivo no campo da arte contemporânea. Nesse sentido, para Bauman (1998, p. 127), “a expressão ‘vanguarda pós-moderna’ é uma contradição em termos”. Segundo ele, o que há na arte contemporânea é um alto grau de independência da “realidade não-artística”, que pouco contribui para alimentar a autonomia dessa produção. Hoje, não é o poder da imagem ou o poder arrebatador da voz que define a “grandeza” da criação artística, mas a publicidade e notoriedade midiática que ela consegue arregimentar em meio à proliferação de significados que essas imagens perseguem.

“A obra do artista pós-moderno é um esforço heroico de dar voz ao inefável, e uma conformação tangível ao invisível, mas é também (obliquamente através da recusa a reafirmar os cânones socialmente legitimados dos significados e suas expressões) uma demonstração de que é possível mais do que uma voz ou uma forma e, desse modo, um constante convite a se unir no incessante processo de interpretação, que também é processo de criação de significado” (BAUMAN, 1998, p. 133-134)

Na modernidade líquida, os signos parecem flutuar em busca de significados e significados se deixam levar em busca dos signos, num fluido movimento sem ordenação definida. E para Bauman (1998, p. 136), a grande razão da arte pós-moderna é justamente estimular esse complexo processo de elaboração do significado; alertar para a inerente polifonia de significado e para a complexidade de toda interpretação. Ela agiria como uma espécie de anticongelante intelectual e emocional que preveniria a solidificação – ou melhor, buscaria garantir a liquefação – de qualquer invenção a meio do caminho para um cânone gelado que detenha o grande fluxo de possibilidades do significar:

Pode-se mesmo dar um passo adiante e sugerir que o significado da arte pós-moderna é a desconstrução do significado; mais exatamente revelando o segredo do significado, o segredo que a moderna prática teórica tentou firmemente esconder ou deturpar. Esse significado só “existe” no processo da interpretação e da crítica, e morre completamente com ele. (BAUMAN, 1998, p. 136)

A relação entre a visão de Bauman sobre a produção artística contemporânea e a sua concepção socioeconômica da modernidade líquida comungam de uma espécie de metáfora do “fragmento”. Essa fragmentação, tão característica da dispersão causada pelo acúmulo de informações e possibilidades que se reconfiguram a todo instante no movimento contínuo da liquidez, elabora uma espécie de pulverização do referencial da razão enquanto sustentáculo totalizante da produção de sentido. Sentidos construídos a partir das incertezas geradas pela fragilidade desses fragmentos e que, muitas vezes, tendem a nascer esvaziados de argumentos que os sustentem para além do momento que se elabora. Afinal, os líquidos de Bauman não fixam o espaço nem prendem o tempo.

No contexto da literatura brasileira, traços dessa liquidez baumaniana podem ser identificados, de forma mais expressiva, a partir dos anos 1980. A década que se iniciava ao ritmo da abertura democrática se contrapõe à década passada, diluindo, de certa forma, os sólidos que a conhecida Geração Marginal tentou elaborar na década de 1970, com uma poesia que nascia do embate entre o ideário progressista e de resistência e o regime de exceção imposto pelo governo militar. À geração posterior já não interessava tanto combater a ditadura, mas falar, com liberdade, sobre si mesmos, seu mundo, seus interesses. Ainda que não houvesse uma homogeneidade prática na Geração Marginal – basta pensar nas pontas distantes em que estavam as poéticas de Chacal e Ana Cristina César, por exemplo, com imaginários e exercícios de linguagem tão diferentes entre si – e que na própria geração dos anos 1970 já fosse possível identificar traços de um certo “descompromisso”, fruto do desbunde da contracultura, é na geração seguinte que a poética da ordem da intimidade, em contraponto à coletividade, ganha mais expressividade.

A partir dos anos 1980, a produção literária brasileira ganha contornos mais claramente hedonistas. A prosa de Caio Fernando Abreu e Márcia Denser, por exemplo, refletem isso – romances e contos urbanos, de reflexões intimistas e larga influência da *cultura pop*. Na seara da poesia, personas como Paulo Leminski e Adélia Prado eclodem com projetos literários bastante distintos – ele, com uma poesia concisa e exploração de técnicas inspiradas no concretismo; ela, com uma poesia mais conectada ao cotidiano –, mas ambos, porém, apontam para um caminho em torno da valorização do elemento do dia a dia, da sua vivência no mundo, como matéria poética. Com essa maior individualização do olhar sobre o mundo, a poesia posterior aos anos 1970 recebe como herança da poesia marginal a preferência pelo poema curto e pelo uso de uma

linguagem informal e elabora, junto à geração dos anos 1980, essa poética hedonista que privilegia o cotidiano e a experiência individual do poeta. A pluralidade que se forma a partir daí oferece um mosaico amplo de poéticas e experiências formais expressas em projetos que assimilam essas características e expressam com maestria singularidades autorais – podemos citar os trabalhos de Paulo Henriques Britto, Antônio Cícero e Claudia Roquette-Pinto, três autores que, a exemplo de Ana Martins Marques, autora central do nosso trabalho, elaboram uma “poética da intimidade” de formas bastante distintas entre si.

Na tentativa de apontar encaminhamentos para o conceito de contemporâneo e sua aplicação, Rezende (2017) destaca um aspecto no qual os teóricos e críticos que estudam a arte contemporânea parecem concordar: “a arte contemporânea é, de fato, constituída por dúvida, hesitação, incerteza, indecisão”. E citando o teórico da arte alemão Hans Belting, a pesquisadora afirma que a arte de hoje não se apresentaria como uma nova arte, mas como um novo tipo de arte que se expande por todo o globo, “apresentando-se como contemporânea em um sentido cronológico, simbólico e mesmo ideológico”.

Compreendemos que o contemporâneo, no sentido cronológico e por definição, possui um momento inicial – para Bauman (2000), ainda que não use o termo contemporâneo, equivaleria ao segundo momento da modernidade sólida (primeira fase) para a modernidade líquida (segunda fase) –, mas ainda não vislumbra um momento final. Helmut Galle (2013) nos ajuda nesse entendimento, afirmando que esse conceito não pode ser caracterizado de forma concludente – e reafirma o que Rezende (2017) diz quando aponta que a arte contemporânea é constituída de dúvidas e hesitações. Isso, na visão de Galle, no entanto, não proíbe que se descrevam e comparem os fenômenos do contemporâneo, pondo no horizonte uma compreensão melhor daquilo que é novo. O pesquisador evoca a teoria do “campo literário” de Pierre Bourdieu, que é uma tentativa sistemática de compreender os processos de constituição do “novo” na seara da literatura. Para o filósofo francês, as mudanças em cada momento histórico se literário se devem à necessidade de cada geração de conquistar um lugar no mercado. Para conseguir isso, esses autores deveriam introduzir inovações que diferem dos estilos, gêneros e temas da literatura estabelecida. E o campo literário representaria, em cada momento, uma vanguarda (*avant-garde*, em francês, cuja produção ainda não se sabe se será estabelecida no futuro), um *mainstream* (que representa o que está estabelecido naquele momento histórico) e uma retaguarda (*arrièregarde*, em francês, representada por consumidores e produtores de uma arte considerada, pela maioria da

população, como ultrapassada). Partindo da sistemática de Bourdieu, o pesquisador apresenta uma proposta de conceituação valorativa da produção literária contemporânea:

O período contemporâneo – o campo do presente – seria caracterizado por produções concorrentes do tipo vanguardista, *mainstream* e retaguarda, dos quais ainda não está muito claro se eles, em algum momento, serão “definitivamente” consagrados como inovações autênticas ou se eles permanecem experimentos temporários. Isso, aliás, não necessariamente está em contradição com as definições do contemporâneo que abrangem sete décadas ou até um século inteiro. O estabelecimento das diferenças fundamentais que permitem aos atores do campo literário definir claramente que uma produção é inovativa ou retaguarda ou *mainstream* pode ser mais ou menos lentos, dependendo da intensidade da comunicação literária e da relevância que a cultura atribui ao fator “inovação”. (GALLE, 2013, p.4)

O fator “inovação”, que vai caracterizar quais vanguardas vão romper com o cânone e ocupar seu lugar como o novo estabelecido (*mainstream*), é o que afasta o conceito de “contemporâneo” do conceito de “pós-moderno” para alguns estudiosos, como Rezende (2017). Ela coloca que a arte contemporânea é reconhecida em contraste com a arte moderna, ao passo que o moderno é uma categoria estética “enquanto que o contemporâneo não se apresenta exatamente assim”. Para a pesquisadora, “o contemporâneo ainda difere do Pós-Modernismo que teria permanecido refém de categorias e conceitos modernos”. Ou seja, em alguma medida, é como se faltasse “inovação” suficiente ao pós-moderno para romper, de vez, com o moderno. Já Galle (2013), citando Irving Howe (defensor do modernismo) e Leslie Fiedler (entusiasta do pós-modernismo), diz que o modernismo e pós-modernismo são vistos por alguns como tendências simultâneas e antagônicas e por outros como fases consecutivas da história cultural do século XX.

Cabe, contudo, ressaltar que pluralidade estética não é característica exclusiva do contemporâneo, como se todas as expressões anteriores a ele fossem homogeneizadas. No entanto, ao olhar para o passado, podemos identificar, hoje, grupos, escolas e movimentos que conseguiram se unir esteticamente ou ideologicamente (caso da geração da Poesia Marginal) – algo que, talvez pela falta de separação temporal, ainda não conseguimos enxergar de maneira evidente ou muito expressiva na produção recente da poesia. A dificuldade se torna ainda maior com a leitura da cultura líquida da pós-modernidade de Bauman (2000), que se movimenta sem uma ordem e se decompõe à medida que se faz.

O terreno do contemporâneo, sem escolas estéticas definidas – ainda que carregue características do moderno e do pós-moderno –, imerso “nas trevas” do presente e nas hesitações

e incertezas, com muita dificuldade formará “gerações”, grupos unidos sob um conceito que dê conta da sua produção de forma generalista, como a antologia *26 Poetas Hoje*, de Heloísa Buarque de Hollanda, lançada em 1975, tentou fazer com a geração da Poesia Marginal, sem muito sucesso nas entrelinhas de suas produções. Na tentativa de caracterizar uma geração que já expressava poéticas tão distintas – ainda que fosse possível, como já abordamos, identificar no grupo uma via de resistência política –, acaba-se correndo o risco de minar as particularidades em prol de uma coletividade maquiada. Melhor e mais democrático com a pluralidade de expressões com que nos deparamos atualmente, talvez, seja aplicar o conceito contemporâneo acionando, em sua evocação, a compreensão de que ele é formado por diversas vozes que coexistem, edificam e caracterizam a produção recente da poesia brasileira. Poéticas que se elaboram diante das contradições da sociedade global massificada, midiática e identitariamente fragmentada e que, ainda que não formem escolas estilísticas que definam o atual momento como algo “uno”, alimentam um mosaico fluído e rico de perspectivas.

Pensador dedicado às relações entre estética e política, o francês Jacques Rancière (2009) avalia os valores em crise dessa sociedade massificada e midiática para compreender que há, na base da política que se instaura nela, uma experiência estética primeira, um modo de dividir a experiência sensível comum. É o que ele chama de “partilha do sensível”: negociação de uma operação de visibilidade que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (2009, p. 16). A partir dela, pensa os atos estéticos como configurações da experiência, que ensejam novos modos de sentir e induzem novas formas da subjetividade política.

A multiplicação dos discursos denunciando a crise da arte ou sua captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem são indicações suficientes de que, hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas da emancipação e nas ilusões e desilusões da história (RANCIÈRE, 2009, p.11-12).

Os discursos da crise se tornaram, como veremos mais adiante, parte fundamental para a compreensão de particularidades da arte contemporânea, desde os primeiros acenos do modernismo. Ao abordar a “morte da imagem”, Rancière parece se aproximar da teoria da modernidade líquida de Bauman: num mundo em que os sólidos se desmancham tão facilmente, o acúmulo faz as imagens se pulverizarem rapidamente diante do olhar dos indivíduos fragmentados da contemporaneidade – muitas vezes na mesma medida em que são construídas.

Na era do vídeo, da fotografia e todas as expressões de realidade virtual, há imagens demais para pouca compreensão sobre o que elas representam, agendam e acionam no cotidiano cultural. As imagens “morrem” pelo excesso delas mesmas e pela “dispersão” dos seus supostos espectadores.

Porém, ajustando nosso foco na poesia, podemos pensar de que formas as imagens poéticas ocupam esse presente cotidiano, de quais dispositivos se utilizam para se revelarem e qual respaldo podem clamar a si diante da pluralidade dos projetos poéticos do atual cenário literário. A problemática que assombra um conceito definitivo sobre o contemporâneo e suas características se une a esse traço latente - a presença da imagem nas mais diversas formas – da produção literária atual – como estímulo e desafio para a produção deste trabalho. A relação que a palavra estabelece com a imagem no texto literário, mais especificamente na poesia contemporânea brasileira, é o norte desse estudo, que buscará fazer uma análise da poética da escritora mineira Ana Martins Marques. Nosso interesse por refletir sobre a construção dessa visualidade própria que o texto literário possibilita levará a uma tentativa de reflexão de uma das imagens evocadas de forma mais recorrente nos versos dessa autora – a casa – a partir dos estudos sobre a imagem poética e seus significados.

Debateremos essas questões ao longo dos próximos tópicos e capítulos, a começar por uma reflexão mais aprofundada sobre o que essa heterogeneidade implica, em sentidos valorativos, numa reflexão mais aprofundada sobre a poesia contemporânea brasileira, lugar ocupado pelo trabalho de Ana Martins Marques.

### 1.1.2 A poesia contemporânea entre a crise e a expansão

O apontamento da crítica de poesia sobre a heterogeneidade, temática e formal, que marca a expressão contemporânea brasileira, como vimos anteriormente, surge como indicativo da fragmentação das utopias artísticas coletivas da modernidade, que marcaram os projetos das vanguardas. O termo pós-moderno, que neste caso se aproxima ao que entendemos por contemporâneo – o que vem depois da modernidade –, evoca essa fragilidade dos projetos modernistas que, ao se liquefazerem, vão pavimentar o terreno para essa pluralidade fragmentada de vozes e expressões. O prefixo “pós” surge como um aceno à crise do moderno ao carimbar, numa perspectiva classificatória, projetos que começam a descaracterizar as utopias universais das vanguardas – ainda que a categorização de “pós-moderno”, na contemporaneidade dita pós-

moderna, potencialize a compreensão homogeneizante dessa evidente pluralidade.

Como forma de driblar a mera constatação da pluralidade, críticos contemporâneos têm buscado compreensões mais abrangentes para instrumentalizar as arestas deixadas pela diversidade de expressões poéticas que temos à disposição no cenário atual. Fábio Andrade (2015, p. 34) atenta que, ao se afirmar que a poesia contemporânea é caracterizada pela pluralidade, a crítica “pode redundar uma espécie de consenso que desobriga o esforço crítico. Um guarda-chuva em que cabem todas as diferenças até se diluírem na *in*-diferença de uma generalização pouco crítica”.

O olhar que mira além da constatação da pluralidade tende a sintonizar o entendimento da contemporaneidade para além do espaço que reúne limites cronológicos e um conjunto de obras e de autores, pois “a situação de contemporaneidade serve para deixar em aberto o sentido e os limites da prática poética e de sua inscrição temporal” (PEDROSA, 2015, p. 321). As razões que dão origem a essa pluralidade partem, justamente, dessa janela aberta pelo contemporâneo:

“(...) essa abertura já era apontada como fundamental ao complexo processo de avaliação da modernidade da arte e do pensamento como correlação de forças contraditoriamente históricas e anti-históricas, direcionada para a problematização da ideia mesma de presente. São clássicas, nesse sentido, as reflexões empreendidas por Octavio Paz (2013), em ‘Os filhos do barro’, e por Walter Benjamin (1986), em ‘Sobre o conceito de história’. Mais recentemente, Jacques Rancière (1995b, p.128-9), em ‘Transportes da liberdade’, por exemplo, vai atualizar esse processo, considerando que apresentar uma palavra diante da face do tempo é, antes de mais nada, operar um trabalho sobre o presente, de modo a possibilitar “o acontecimento do encontro livre e aleatório das palavras e das coisas”. (PEDROSA, 2015, p. 321)

No caso brasileiro, à visão do poeta e pesquisador Marcos Siscar (2010, p. 149), a poesia publicada a partir dos anos 1980 apresenta algumas marcas da ausência de linhas de forças mestras:

A poesia posterior ao período militar no Brasil mantém-se sob uma luz difusa. O fenômeno da ausência de “projeto coletivo”, aventado por alguns, é uma hipótese até certo ponto pertinente para explicar o que se passa hoje, mas não leva em consideração as motivações específicas desse estado de coisas. Tentar compreender essas movimentações talvez nos indique a direção de uma outra forma de compreender o contemporâneo. (SISCAR, 2010, p. 149)

A pesquisadora Célia Pedrosa (2015) localiza, na mesma virada da década de 1970 para a de 1980, um uso insistente da noção de contemporâneo pela crítica literária, como uma lacuna

classificatória, uma incerteza de parâmetros de produção e avaliação. Essa lacuna e essa incerteza se configuram como desafio para própria a crítica literária e para as reflexões filosóficas e históricas que a alimentam.

Os discursos sobre o estado atual da poesia no Brasil, lembra Marcos Siscar (2010, p. 152), frequentemente se dividem enquanto ao julgamento sobre o valor daquilo que acontece ora como liberação da tradição modernista, ora como decadência dos valores conquistados por essa tradição. A ausência de linhas de forças mestras, apontada por Siscar, e a eclosão do uso do termo contemporâneo como classificação, acenada por Pedrosa, são motivadas pelo que surge a partir da fragilidade dos projetos modernistas: uma demanda de autonomia, experimentalismo formal e ruptura com a tradição, associada à crença numa pedagogia utópica de resistência, em que o estético se articulava idealmente com o político. Célia Pedrosa (2015) afirma que essa demanda e essa crença, legitimadas pela pretensão ao universal e ao universalizante – dialeticamente harmonizados com o nacional –, motivaram uma luta pela hegemonia em torno do qual se definiam grupos e bandeiras claramente antagônicos. “A partir de fins dos anos 1970 tais motivações excludentes e hierarquizantes passam a ser mais explicitamente reconhecidas como autoritárias e/ou infrutíferas” (PEDROSA, 2015, p. 322).

Essa fragmentação das perspectivas modernas está, obviamente, associada a mudanças do contexto sociopolítico: com o fim do empenho revolucionário, sufocado pelo período militar, nossa dinâmica social se insere num modelo de democracia neoliberal globalizada. Regida pela lógica de mercado que valoriza estratégias de convívio e negociação, esse novo contrato social vai fazer eclodir as indústrias de cultura e de informação que passam a ser experimentadas como puro entretenimento. Esse desenvolvimento tecnológico, que a princípio poderia servir para democratizar o acesso à informação e à arte, acaba causando o esvaziamento do valor pedagógico da arte com a circulação uniformizadora desses conteúdos. E isso acaba por sacrificar noções de excepcionalidade da arte, ao que Pedrosa (2015) credits como uma das razões para que nenhuma das vozes do mosaico da heterogeneidade contemporânea tenha se estabelecido como força condutora de um projeto coletivo:

Nesse quadro, a produção poética, como já dito, passa a se caracterizar também pela pluralidade de discursos e tendências. Mas nenhum deles consegue se tornar hegemônico, principalmente em função da perda de legitimidade das noções de excepcionalidade da arte e do artista, seja em suas manifestações institucionais ou marginais, seja nas eruditas ou populares. (PEDROSA, 2015, p. 322)

A autora identifica, na reflexão sobre o contemporâneo, a constituição de um lugar alternativo a partir justamente do uso não idealista da ideia de ‘crise’. Esse uso implicaria um movimento de constante reescritura da modernidade: ela se manifestaria sempre “como acontecimento, como pergunta e busca sobre o que significa ser presente, sobre o que é o presente, e no presente é ausência e lacuna, sobre o que tem valor de presença no que já não é no desconhecido que está por vir” (PEDROSA, 2015, p. 323). Essa proposta de reescritura atualiza na contemporaneidade proposições de autores como Octavio Paz, Walter Benjamin e Jacques Rancière acerca de passadismo e presentismo, a fim de revisar dicotomias com as quais a concepção de arte moderna foi canonizada: entre modernismo e modernidade, entre arte e cultura, entre tradição e ruptura, entre experimentação e experiência, entre forma e força. Essa releitura da modernidade, feita hoje, acaba por permitir uma instrumentalização do exercício crítico sobre a contemporaneidade a fim de evitar homogeneizações e antagonismos simplistas.

Diante dessa encruzilhada, vemos os críticos dividindo opiniões sobre o cenário contemporâneo da poesia. Se alguns preferem apontar as limitações culturais e ideológicas da produção atual, outros diagnosticam um salto qualitativo dessa produção: nunca se teria visto um número tão expressivo de bons poetas (SISCAR, 2010, p. 151). Ao analisar o papel dessa crítica, a pesquisadora Célia Pedrosa (2015) propõe complexificar o campo da contemporaneidade a partir de dois eixos: a ideia de “crise” e a ideia de “expansão”. Eles permitiriam um apontamento para a criação de oportunidade de questionar generalizações e discutir os enfrentamentos da poesia atual diante das ruínas da tradição a partir das tensões, incertezas, que caracterizam o contemporâneo.

A ideia de “crise”, que reúne desde as postulações de Mallarmé sobre a “crise do verso” e o pensamento crítico sobre usos e efeitos da forma-verso na sua poesia, vai encontrar, na crítica brasileira, principalmente através do poeta e crítico Marcos Siscar, um olhar valioso para a reflexão da cena atual. Foram vários os dispositivos que a modernidade trouxe à poesia para estabelecer esse “estado de crise”, como a inserção da linguagem coloquial, a dessublimação do literário, os limites instáveis do poema-prosa, o distanciamento da emoção pessoal, entre outros. Siscar (2010), no entanto, também vai lançar um olhar sobre os fatores externos que provocam uma outra camada de crise à situação da poesia contemporânea. Para ele, “o sentimento de crise é um dos traços mais relevantes da literatura moderna, em que pesem as alterações materiais e

objetivas pelas quais têm passado o texto e a leitura nas últimas décadas” (SISCAR, 2010, p. 20).

Dos fatores externos, a “perda de prestígio” da literatura nas últimas décadas seria o estopim do estado atual – e generalizado – da crise da poesia. Uma crise “social”, nesse caso. Essa desvalorização – que também se estende, ainda que por outras vias, às artes plásticas e às artes cênicas, por exemplo – seria impulsionada pela legitimidade que, na sociedade contemporânea, é conferida ao “número”, que legisla sobre o gosto dos consumidores. Isso seria potencializado pelo discurso jornalístico, a cada vez que um poeta é solicitado a pensar sobre a perda desse “prestígio”, no momento em que a própria poesia ganha espaço de notícia. Ou mesmo acadêmico, através dos vários artigos opinativos que anunciam “um adeus à literatura”. Nesse sentido, a poesia cometeria um crime de falta de popularidade ou, ainda, de relevância econômica: como atestar sua validade e importância em um mundo cada vez mais utilitário, líquido e esvaziado de transcendência?

Poderíamos nos perguntar que espécie de demanda se dirige à poesia quando ela é colocada, como nicho artístico e cultural, na condição de omissa e, indiretamente, de ré. A cena se renova, diga-se de passagem, a cada entrevista em que se pede que o poeta dê sua própria explicação sobre a suposta perda de encanto da poesia, nos dias de hoje, paradoxalmente a propósito de situações em que seu encanto e sua necessidade mais se destacam. É nesse ponto, em que o discurso da informação coincide com o desejo de constituir-se como expressão do número, como porta-voz da maioria, no fundo com a pretensão de falar em nome do outro, que ocorre o curto-circuito performativo da informação. Uma espécie de incriminação se insinua, pela qual a poesia frequentemente aparece não apenas como acusada, mas igualmente, no mesmo gesto, na condição de vítima substitutiva (SISCAR, 2010, p. 34)

O debate sobre o lugar ocupado pela poesia contemporânea – para escapar dessa condição de vítima que recai sobre ela – aciona a necessidade de voltarmos o nosso olhar para o passado e compreender que esse sentimento – o de crise – é um dos traços fundadores do discurso da modernidade. Desde que a ciência ocupou um lugar crucial na estruturação social e cultural moderna, com seus números, estatísticas e tecnologias promovendo hierarquias de gostos, a arte, mais especificamente a literatura, estabeleceu um modo particular de relação com o presente: como agente cultural, se reposiciona na tarefa de “denunciar o infortúnio, anunciar a decadência ou, ainda, a partir dessa constatação, de redefinir positivamente as destinações da cultura” (SISCAR, 2010, p. 21). Com a modernidade, o estado de crise da poesia passou a ser crucial para a sua própria existência e para se estabelecer como dispositivo de resistência nessa sociedade do consumo:

Ao meu ver, o sentimento de crise deve ser reconhecido como um traço característico, de natureza ética, da constituição do discurso literário moderno. A poesia está em crise; de certo modo, continua em crise. Para que poesia, afinal, ‘em tempos de pobreza’? Creio que a pergunta não é uma questão entre outras, mas um dos fundamentos do discurso poético, desde o século XIX pelo menos, incluindo aí as eufóricas vanguardas do século XX, que precisaram antes mais nada estabelecer um clima de ruína na cultura para poder justificar a necessidade de transformação (SISCAR, 2010, p. 32)

Associar o sentimento de crise existencial à poesia é dotá-la, de certo modo, de instrumentos que justificam seu papel. Desse mal-estar ou dessa crise, lembra-nos Siscar (2010), derivam alguns dos seus mais altos momentos, dos mais admiráveis de toda a história do gênero. A vitimização à qual o poeta e a poesia vêm sendo submetidos contribui não exatamente – ou não somente – para assentar o fato sociológico de sua condição marginal – condição essa, inclusive, posta à prova dentro da perspectiva do próprio mercado, através de edições recentes numericamente muito bem aceitas pelo público, a exemplo das compilações da obra poética completa de nomes como Paulo Leminski, Ana Cristina César e Hilda Hilst –, mas, de forma indireta, ajuda a estabelecer um lugar crítico para a poesia, de paradoxal resistência. A potência dessa poesia atual não se realiza plenamente pelo simples movimento de oposição à tecnologia social dos números, mas pela ambivalência do discurso da crise, “ou seja, por um certo modo de explicitar o paradoxo, de refundar um outro tipo de uso da palavra, de experimentar a dupla condição (de artífice e vítima) do tempo presente” (SISCAR, 2010, p. 33).

Nesse sentido, parece que a poesia conseguiria se desvincular desse estado de crise se atingisse o que a sociedade de consumo considera como um público expressivo. E houve diversas tentativas nesse sentido, principalmente através das vanguardas do século XX, em transformar a poesia como parte integrante da experiência “comum”. No entanto, a tentativa de popularizar a poesia pela manipulação dos seus meios, ou seja, pela simplificação retórica e temática ou pelo uso da tecnologia da informação, desconsidera um traço artístico fundamental:

Teorias sobre a poesia e a sobre a arte já destacaram o fato de que a obra se comunica com o seu público menos pela transmissão de conteúdos informacionais do que pela capacidade que tem de devolver a esse público a imagem daquilo que é (ou poderia ser) sua própria experiência (vívda ou imaginada) dos desequilíbrios do mundo. São marcas do desejo e da violência, características da relação com o outro, estampadas como figuras legíveis no poema, que permitem ao leitor a compreensão dos recalques e das exclusões que constituem sua própria experiência (SISCAR, 2010, p. 36)

A popularização da poesia não poderia ser apenas uma questão logística. E mais: quando

se coloca como critério para essa realização a necessidade de atingir um “grande número” sob a ótica do mercado, estamos descolando a real função da arte: a possibilidade da experiência do outro. Tentar manipular os meios para atingir o que se considera um “público expressivo”, numa perspectiva de totalidade, tende a homogeneizar a experiência sensível da arte. A reflexão sobre a totalidade da experiência artística “não é apenas na extensão das trocas, mas é também, por definição, um pensamento sobre as trocas, sobre o desequilíbrio das trocas, tanto naquilo que esse desequilíbrio tem de violência e aniquilação, quanto no que ele mobiliza como produção de desejo e criatividade (econômica, simbólica, cultural)” (SISCAR, 2010, p. 38). O valor democrático da poesia, afirma o autor, não reside na suposta necessidade de chegar ao grande público, mas sim em mostrar que a soberania do interesse dito comum está sempre a ser elaborada, a ser conquistada, e que terá lugar apenas na medida em que for capaz de levar em consideração as exclusões que o discurso inevitavelmente opera. O espectador, no nosso caso, o leitor, constrói o significado de um texto a partir de uma experiência particular, refletida na sua bagagem sensível. Nesse sentido, é impossível prever um alcance exato a partir de um produto cuja significância dependa dessa elaboração individual.

A partir do conceito de “campo expansivo”, cunhado pela crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss, a crítica literária Florencia Garramuño (2014) nos ajuda a pensar um viés complementar às propostas de Marcos Siscar sobre o conceito de crise. Krauss (1983), tendo a escultura como objeto, defendia o aparecimento de um “campo expansivo” para situar o surgimento de um novo tipo de obra artística que, para ser considerada como escultura, necessitaria que o próprio conceito de escultura se expandisse, até se tornar uma categoria infinitamente maleável. Transportando o conceito para pensar a literatura, Garramuño (2014), identifica, com ele, as formas heterogêneas com as quais os textos atuais rompem limites de gênero, linguagem e cultura, hibridizando, como aponta Pedrosa (2015), de forma fragmentária o que se desloca entre o real e o ficcional, o artístico e o científico, verbal e visual, prosa e poesia.

Ao entrecruzar discursos com outros tipos de textos, linguagens e suportes, a poesia cifra nessa heterogeneidade como forma de alinhar a prática literária às experiências do mundo contemporâneo. O campo expansivo surge como uma forma de “ler” essa literatura como parte do mundo, e não como produto de uma experiência autônoma e deslocada da realidade. Nesse sentido, Garramuño (2014) vai propor que a poesia parece estar “fora de si”, ou seja, fora de um lugar em que se considere o texto como manifestação fechada ou contida pelo que se entende por

discursos e elementos puramente literários. O potencial narrativo da poesia contemporânea, numa decidida vontade de transgredir os limites do lírico, se expande através da articulação com diversos discursos – ou forças – “exteriores”, a exemplo da imagem fotográfica, da linguagem virtual (blogs, e-mails etc.) e de discursos antropológicos. Essa expansão encontrará, na tensão e na instabilidade que esses diversos fragmentos sugerem, a capacidade de fazer a poesia se enxergar “fora de si”:

(...) pensar a literatura contemporânea fora de si, atravessada por forças que a descentram e também a perfuram sendo elas essenciais para a definição dessa literatura que nunca pode ser estática nem sustentar-se em especificidade alguma (GARRAMUÑO, 2014, p. 300)

Ao defender que a literatura jamais pode ser estática, Garramuño (2014) contribui para reforçar o reconhecimento das diversas formas de deslocamento que se configuram na poesia contemporânea. As reações híbridas entre o real e o ficcional, o público e o privado, a intimidade e a vastidão operam de forma constante na criação poética de Ana Martins Marques, como veremos mais à frente, principalmente no que concerne à criação das imagens construídas pelos seus versos. Algo semelhante é avaliado por Garramuño acerca da poesia de Carlito Azevedo em *Monodrama*, de 2009, com especial foco no trânsito entre espaços geográficos do eu-lírico do poeta, evidenciando a criação imagética de novas comunidades, construídas nas fronteiras e limites – imaginários e reais – de tradições e de espaços.

O transitar e o itinerário por cidades e espaços diversos ajudam nessa dupla inscrição pessoal e pública dos poemas. Eles possibilitam uma decomposição da imagem poética em desdobramentos narrativos, acentuados pela combinação e vaivém – ou ondulação, muito característico desse livro – de um umbral entre o privado e o público - ou das relações entre um eu lírico e o mundo em que este se insere – que desfazem, desarmam e tornam irrelevante - porque se combinam ambos os modos – a distinção entre poesia intimista e subjetiva e poesia social e objetiva. (...) com toda uma exploração da paisagem social e política contemporânea concentrada nas figuras do imigrante, do terrorista ou da heroínômana, que faz do livro uma intervenção eficaz na busca por inserir a poesia, enquanto prática, numa discussão e exploração do mundo contemporâneo. (GARRAMUÑO, 2014, p. 446)

Ao buscar compreender o “entre-lugar” da poesia contemporânea, gerado por esses, entre outros, caminhos abertos pelo sentimento de crise, Siscar (2010) avalia que os próprios poetas compartilham desse mal-estar ao se verem presos numa espécie de impasse. Valores como “nacionalidade”, “subjetividade”, “experimentação”, “novo” etc. não são mais totalmente

adequados aos sentidos dos projetos dos jovens poetas, ao passo que estes também não estão em condições de oferecer respostas gerais. No entanto, haveria uma “crise”, algo da ordem de um embaraço – “crise”, para alguns – que funda a poesia contemporânea, a partir de projetos heterogêneos e fatos sociopolíticos locais (como a anistia e o processo de redemocratização) e mundiais (a exemplo da queda do comunismo e da globalização) que acionam essa “crise social”. As consequências da nova situação cultural que ela molda ainda não são completamente mensuráveis – afinal, estamos falando de uma “crise” que está sendo, que marca um cenário poético que está em construção. Porém, lembra-nos Siscar (2010, p.153), “as situações instáveis (historicamente, poeticamente) são lugares onde a poesia costuma manifestar-se e onde, de todo modo, melhor se manifesta o sentido da sua ligação com o contemporâneo”.

### 1.1.3 Uma poética do olhar na poesia contemporânea

Um outro caminho bastante pertinente para abordar a intensa e plural cena da poesia contemporânea brasileira: o da visualidade, através da identificação de procedimentos e valores por meio dos quais se configura uma poética do olhar. Isso porque a relação que a atual produção poética estabelece com ela aciona caminhos diversos, seja pela relação que desenvolve, numa ação expansiva, com expressões artísticas do campo das visualidades – com as artes plásticas, a fotografia, o cinema –, seja pela força que empresta a imagens específicas que ganham autonomia dentro da produção de determinado autor. No caso de Ana Martins Marques, por exemplo, encontramos essas duas vias: há diversos poemas que se elaboram a partir da imagem de uma outra expressão visual, e há outros tantos que revisitam a mesma imagem em perspectivas distintas – a casa e o mar são duas delas. Há ainda, na sua produção, o espaço ocupado por poemas que se desenvolvem a partir de uma imagem “sólida”, referencial, normalmente acionada já no título, que vai sendo desdobrada em significados ao longo do texto. O exemplo a seguir atravessa essas três vias:

#### **Parangolé**

Entre  
a casa  
é sua

sua casa-

camisa  
  
 suas vestes-  
 vestíbulos  
  
 saia-  
 sala  
  
 chão-  
 chapéu  
  
 entre  
 a casa  
 é sua  
  
 corredor  
 para o corpo  
  
 escada  
 para o êxtase  
  
 vestido  
 com vista  
 para o mar (MARQUES, 2011, p. 54-55)

O poema “Parangolé” é desenvolvido em referência ao famoso conjunto de obras desenvolvido pelo artista carioca Hélio Oiticica, espécie de capas coloridas que reafirmavam a importância do movimento e da cor na obra do artista plástico. Os parangolés coloridos de Oiticica eram usados para dançar e elaboravam uma mediação inusitada entre a obra em si e o dançarino: ele “incorporava” a obra de Oiticica para criar a sua – no caso, a dança. Essas camadas de significados estão, de alguma forma, expressas no poema de Marques.

A partir da metáfora da roupa como casa, o poema passa, literalmente, a abrigar a diversidade de “formas de vestir” o parangolé. O verbo “entrar”, flexionado no início do texto como uma espécie de convite, se desdobra num primeiro momento em termos hifenizados que relacionam roupa e casa: para experienciar suas sensações, devemos entrar na saia-sala, no chão-chapéu. No segundo momento do poema, o convite é refeito, mas agora encara o parangolé não como um “elemento-fim” (sala, chão), mas como um “elemento-meio” da casa (corredor, escada) que conecta o corpo e o desejo. A casa-parangolé, no ápice das sensações que provoca e interliga, garante, ao final, uma arrebatadora vista para o mar: privilégio de poucos que puderam usufruir dela.

O predomínio da cultura visual, que vimos e vemos ascender com os avanços tecnológicos e da globalização, elevou a influência de expressões que se expandiram com a

globalização e ascensão da cultura *pop*. Linguagens como a da fotografia, das *graphic novels*, do cinema e da televisão na recepção cultural e nos estudos da estética contemporânea estabeleceram novos paradigmas para os estudos literários. Exemplos recorrentes nessa relação surgem com as adaptações de obras literárias para a linguagem cinematográfica, mas a relação entre a palavra e a imagem na contemporaneidade se estabelece por outros meios. Karl Eric Schollhammer (2016, p.7) confirma isso quando coloca que “a própria literatura contemporânea é fascinada pela imagem, refere-se insistentemente ao universo visual, fala de fotografia, de cinema, de televisão e cria sua própria visualidade em contato e disputa com a realidade visível”. Nesse sentido, Schollhammer (2014, p. 110) vai afirmar que algumas imagens ganham uma certa vida própria e se tornam reais de uma maneira não previsível e, com isso, acabam sobrepondo aos projetos discursivos que normalmente as determinam.

O discurso poético estabelece, nessa perspectiva, uma relação de conflito e diálogo com essas diversas formas de comunicação visual da contemporaneidade. A faceta conflituosa se estabelece diante dessa hegemonia das expressões da visualidade, intensificada na passagem do século XIX para o XX, que contribuiu para fortalecer os questionamentos acerca do próprio conceito do que seria arte e literatura, colocando sob perspectiva a produção artístico-cultural já canonizada e os produtos da emergente indústria cultural. E, no meio dessa encruzilhada, começa a surgir uma tendência de harmonização entre essas vias, estabelecendo mais um patamar da crise da arte em níveis conceituais. No Brasil, a partir dos anos 1950, o movimento conhecido como poesia concreta tensionou os conceitos em torno da figuração imagética pela via da poesia, buscando, através da imagem, a superação do verso como unidade verbo-voco-visual – ainda que não possa ser caracterizada como uma poesia estritamente visual.

Para Célia Pedrosa, ao menos desde essa proliferação das expressões da visualidade, “poesia e visualidade se articulam de modo produtivo e problemático, fertilizando o solo da cultura moderna” (2005, p. 83). Esses processos, contraditórios entre si, acabaram por reafirmar a importância do fazer e da reflexão do artístico, através de novas formas e um alcance maior, formuladas por práticas de criação e reprodução técnica garantidas pelas tecnologias e expressões visuais que se desenvolvem na indústria da comunicação visual. A inserção desses componentes, junto a estudos que analisam o produto midiático a partir das prerrogativas do debate estético, segundo Pedrosa (2005), abriu espaço para um pensamento crítico sobre essa área, reconfigurando o olhar sobre ela, no sentido de enxergá-la para além de produtos de

entretenimento, como eram vistos o cinema, a fotografia, entre outros.

O “boom” das imagens advindo da ascensão midiática provocou a observação de estudiosos acerca da vida própria dessas imagens e, ao mesmo tempo, da morte, na medida em que elas materializam a ausência do objeto, do ser amado ou do tempo que já não é mais. Segundo Schollhammer (2014, p. 113), “a imagem viva se torna paradoxalmente o cadáver figurativo do que já foi vivo”. Esse “isso foi”, evocado pela “morte” da imagem, é o que Roland Barthes (2015) vai chamar de *numen* da fotografia, isto é, seu poder ativo e mágico: movimento de trazer o passado ao presente, ao mesmo tempo que relegue o presente à história.

A relação entre a historicidade e o tempo das imagens já havia sido levantada por Walter Benjamin. O filósofo alemão vai tratar esses procedimentos de inserção da nova cultura visual, surgidas como marcas do presente, no campo da estética artística, que traz no cânone as marcas do passado, como pontos de uma compreensão da modernidade na qual a dialética do olhar vai exercer um papel fundamental. À visão benjaminiana, o presente é o tempo da vivência e essa acontece através das imagens do passado, justamente na relação contraditória em que o passado estabelece com o presente. Não se trata de um conhecimento exato do passado para transformar essa imagem em situação do presente, pois a verdadeira imagem do passado, segundo Benjamin, perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente quando é reconhecido. Para isso, “em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela” (Benjamin, 1985, p. 224). Esse desconforto, para o filósofo, surgirá principalmente através da figura alegórica do *flâneur* e como ela incidirá, através de uma relação visual, com a interpretação dos modernos espaços urbanos, as cidades, as metrópoles:

Por meio de Moscou se aprende a ver Berlim mais rapidamente que a própria Moscou. Para quem regressa da Rússia, a cidade está como que recém-lavada. Não há sujeira, mas tampouco há neve. As ruas afiguram-se-lhe na realidade tão inconsolavelmente limpas e varridas como em desenhos de Grosz. E a naturalidade de seus tipos lhe é mais evidente. O que acontece com a imagem da cidade e das pessoas não é diferente do que com as condições espirituais: a nova ótica que destas se ganha é o produto mais incontestável de uma estada na Rússia. Não importa que ainda se conheça muito pouco da Rússia – o que se aprende é a observar e a julgar a Europa com o saber consciente do que se passa na Rússia (BENJAMIN, 1987, p. 155).

O interesse de Walter Benjamin nessa figura que flana pela cidade e, através das suas imagens, pois fala através do que se vê, reflete sobre suas transformações, encontra eco na percepção do filósofo Maurice Merleau-Ponty acerca do que ele chama de fenomenologia do

olhar. Para Merlau-Ponty (2003, p. 16), o mundo e suas imagens são o que vemos. Contudo, é necessário aprender a vê-lo: “nos igualar, pelo saber, a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é *nós* e o que é *ver*, fazer, pois, como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos que saber tudo”. Lançar um olhar sobre algo seria, antes de apreender a imagem, identificar as formas com que se apresentam e quais dispositivos essa imagem aciona.

A partir de uma concepção fenomenológica própria, Roland Barthes (2015, p. 25) vai refletir sobre a relação com a imagem, pela via da fotografia, através da relação afetiva que se estabelece com ela. Essa afetividade proposta vai ser traduzida através dos conceitos de *Studium*, que pertence ao domínio do histórico e do político e que gera o interesse na imagem, e de *Punctum*, que estaria na outra ponta, ligado diretamente à lógica afetiva. O *punctum* é algo que salta aos olhos do espectador, “é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é o acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 2015, p. 29). Nesse sentido, interessa-nos o conceito de *punctum* da imagem fotográfica por, de alguma forma, se apresentar de maneira próxima ao efeito do poético em literatura: algo que existe no texto, travestido de acaso mas recheado de intencionalidade e desejo, e que de repente salta aos olhos do leitor quando este, ao ler, preenche o seu sentido. Vejamos, por exemplo, o poema “Cinema”, da nossa autora:

### **Cinema**

Encontramos na rua  
 uma fileira de cadeiras  
 de um velho cinema  
 levamos para casa  
 colocamos na varanda  
 passamos toda a tarde  
 bebendo e fumando  
 assistindo passar  
 um dia qualquer (MARQUES, 2011, p. 53)

Além de ser mais um poema que revela o interesse da autora por elementos da visualidade, o texto acima nos ajuda a elaborar o que entendemos como *punctum* barthesiano na poesia. De tom narrativo, “Cinema” deixa claro o interesse de Ana Martins Marques pelas dobras poéticas que há escondidas no banal cotidiano: um interesse genuíno pelo dia que passa e ao qual pouco damos atenção. A fileira de cadeiras do cinema encontrada na rua é uma imagem incomum no dia a dia, que sugere a primeira surpresa na leitura quase descritiva do poema. No entanto, a

imagem por ele gerada que aciona o verdadeiro efeito poético texto, que segura sua pulsão, está, justamente, no último verso. O *punctum* reside no “um dia qualquer”, detentor de tanto prazer e atenção dos personagens do poema.

Acreditamos que a perspectiva do *punctum* opera de forma semelhante ao imaginário poético quando esse edifica imagens: carregadas de significados, essas imagens se valem por completo quando o leitor consegue se relacionar com elas, dando a elas uma dimensão que parte da sua bagagem afetiva, acionada pela elaboração da linguagem do poema.

Jacques Rancière, envolto no interesse particular de atrelar o valor político ao lirismo, vai defender a passagem do ver estático para o “ver ao passar” do poeta andarilho – o *flâneur* de Benjamin – que vai marcar a literatura ocidental a partir do romantismo, ampliando a visão sobre diferentes locais e espaços, a partir de um movimento do olhar sobre eles. “O artista crítico sempre se propõe a produzir o curto-circuito e o choque que revelam o segredo ocultado pela exibição das imagens”, aponta Rancière (2014, p. 32) sobre o olhar criador. Mas não só ele está em jogo no processo de interpretação dessas imagens: o espectador, emancipado após anos de tradição que o colocava como mero espectador, agora é fator importante no embaralhamento da fronteira entre os que agem (criadores) e os que olham (fruidores), entre indivíduos e membro de um corpo coletivo. A partir do conceito do complexo conceito de imagem pensiva, Rancière (2014) propõe uma leitura das imagens que não negocia apenas entre o literal e o figurativo, mas opera também entre diferentes regimes de expressão, o representativo e o ético, o que aproxima a análise do filósofo francês ao conceito de expansão na literatura contemporânea que debatemos anteriormente:

Se a imagem na literatura moderna era entendida como um suplemento à história, assim como a descrição da narrativa, no pensivo se desata esse nó do enredo e suspende-se e desdobra-se esse enredo [ou nó desse enredo] para fora da obra. Nesse sentido, Rancière aponta para uma característica atualíssima na literatura e nas artes contemporâneas ligadas ao campo estendido em que as imagens produzidas em uma arte sobrevivem e se atualizam em outra (s) arte (s) com uma potência, uma vitalidade, que permanece o cerne da questão, sempre ligada à compreensão da imagem enquanto semelhança (SCHOLLHAMMER, 2014, p. 124-125)

Para analisar as imagens de um poema por essa via, é necessário que nos afastemos ao máximo de ser o que o filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (2010) chama de “o homem da tautologia”, ou seja, aquele que acredita que o que se vê é, exatamente, aquilo que se vê. Ou pior: que não quererá ver outra coisa além daquilo que vê presentemente. No

entanto, obviamente, nem toda imagem nos devolverá camadas de interpretação no mesmo nível: é necessário, antes de tudo, que além de nos possibilitar olhar, a imagem também nos olhe, tal como Paul Klee (*apud* PEDROSA, 2005, p. 87), que definia sua experiência da visão pictórica como a sensação de ser olhado pelas coisas que pintava. Ou seja, as imagens evocavam para si um tempo, um espaço, um contexto, um significado para além delas mesmas. Para ser passível de análise, a imagem também deve, sob a perspectiva de Didi-Huberman e Klee, nos olhar.

A pesquisadora Célia Pedrosa (2005), ao se voltar para as possibilidades de refletir sobre uma poética do olhar a partir da produção contemporânea de poesia no Brasil, vai defender, bastante alinhada às questões postas por Rancière, a distinção entre “visão” como fenômeno meramente óptico e “olhar” como índice de uma interação entre o óptico, o estético e o político de uma experiência, portanto, ao mesmo tempo, individual e coletiva, de percepção imediata e também inebriada por memórias e significação histórica. Dessa forma compreendida, a experiência do olhar possibilitaria uma positiva desnaturalização da visualidade dominante na vida cultural contemporânea, que, saturada de imagens achatadas e desreferencializadas, tende a constituir uma figuração de realidade oferecida como imediata, total e universalmente compartilhada.

E se encenada e problematizada no discurso poético, tal experiência dá um sentido e uma função específicos à insistência em olhar com a espessura da palavra, servindo tanto à desestabilização da crença no reino do visível quanto ao enraizamento crítico da palavra nesse reino. Mimese e simultaneamente transtorno, esse discurso reatualiza a conjugação entre imersão do olhar em seu espaço e seu tempo e emersão de um sujeito problemático – conjugação que daria ao lirismo lugar de destaque na arte do início da modernidade. Mimese e transtorno, o olhar lírico é assim espelho e anamorfose, imaginário narcísico e fantasia simbólica explicitados, explicitando assim mecanismos psíquicos, estéticos e sociais que tanto fundam quanto constroem o processo de construção de identidade do EU em sua relação com o outro, inclusive aquele mesmo que o habita (PEDROSA, 2005, p. 87)

Através desse caminho proposto por Célia Pedrosa, em consonância com a proposição de Didi-Huberman acerca de “olhar” (interpretar) imagens que também nos olhem, ou seja, também nos interpretem, lançamo-nos ao desafio de analisar a poesia da escritora mineira Ana Martins Marques sob a perspectiva das imagens e do seu imaginário poético. Por acreditar que, através da linguagem do poema, o poeta “vê” e convida o leitor a fazer o mesmo, iniciaremos uma busca através da poética da autora em questão para investigar de que formas as imagens da casa e do mar – duas das mais recorrentes em sua obra poética – são tratadas na subjetividade do eu lírico

sob a perspectiva da nossa leitura, ou seja, do olhar do leitor. De que maneira as “casas” de Ana Martins Marques – que surgem codificadas através de ambientes, objetos, mitos históricos, vivências e devaneios – apontam para os valores de intimidade e vastidão que se ligam a elas na perspectiva dos estudos do imaginário? A poética da autora traduz temas universais como amor, abandono, melancolia e memória, que se materializam fazendo da casa ora como cenário, ora como o próprio “personagem” do poema. Tentaremos propor uma leitura desses textos na busca por identificar os diferentes valores de intimidade e imensidão quando a imagem da casa e o sentimento de habitar são acionados.

No entanto, antes de partir para essa análise, tomaremos o próximo capítulo para apresentar um panorama geral da obra poética de Ana Martins Marques, tendo em vista que a sua produção se encontra em pleno desenvolvimento. Abordaremos ainda questões pertinentes ao debate sobre o conceito e aplicação do termo “imagem” mais diretamente no âmbito da crítica e teoria poética, bem como um panorama geral sobre o conceito de imaginário, que contribuirá na posterior etapa de análise dos poemas.

## 2 POESIA: PALAVRA-IMAGEM E IMAGINÁRIO POÉTICO

*Poesia é a sombra  
Em guarda atrás de alguém  
Ou na frente  
Abrindo o caminho  
Diminui ou alonga o vulto  
Conforme o foco solar  
Abre-se ou estreita-se  
No jogo hiper-realista  
Entre o eu e a margem*

**Sebastião Uchoa Leite**

### 2.1 ENTRE O TEXTO E A IMAGEM: FRAGMENTOS DE UMA TRADIÇÃO REVISITADA

A íntima relação que a imagem possui com a palavra é alvo, desde a Antiguidade Clássica, de reflexões que buscam compreender a formação dessa intersecção através do espírito individual de cada uma das expressões. Para uma compreensão mais clara do debate acerca das noções de visualidades no texto literário, mais especificamente da poesia, é preciso entender a evolução histórica dessa correlação. E a pintura e a poesia, formas artísticas primordiais da imagem e da palavra, inspiram reflexões filosóficas conflituosas sobre suas aproximações.

A origem desse debate surge na noção clássica de *Ut Pictura Poiesis*, usada por Horácio na sua “Arte Poética”, conceito que sincretiza a tradição da poesia e da pintura como Artes Irmãs. Essa fraternidade se estabelece no entendimento de Horácio de que a pintura seria “poesia muda” e a poesia, “pintura falada”. Esses dois suportes artísticos expressariam, assim, o mesmo, só que através de meios diferentes. Para Schollhammer (2016), a observação do filósofo e poeta romano abriu a discussão que até hoje se mantém viva nos debates comparativos entre a poesia e a pintura, ao atentar para “os elementos pitorescos, descritivos e expositivos da literatura e os elementos poéticos, retóricos ou narrativos da pintura” (p. 12).

Coube ao Renascimento iniciar as proposições que colocariam em xeque a visão harmoniosa entre a poesia e a pintura proposta por Horácio. No tratado *De pictura*, de 1435, Leon Battista Alberti vai evocar um debate sobre a especificidade expressiva da pintura ao adotar noções da retórica para a composição do quadro, como destaca Schollhammer (2016, p. 12) “sublinhando o papel dos elementos singulares da imagem numa composição hierárquica análoga à subdivisão clássica da frase em sentença, oração subordinada e palavra”. A proposição de

Alberti sugere que a imagem estaria subordinada à linguagem, no sentido da palavra, e, por ela, deveria ser disciplinada. Para ele, a totalidade do quadro deveria se submeter à centralidade da narrativa (a “história”) como princípio intrínseco do perspectivismo. Leonardo da Vinci, uma das figuras mais celebradas do Alto Renascimento, também marcou o debate sobre a relação entre imagem e palavra, numa perspectiva que iria privilegiar as artes visuais. Para ele, “em comparação com a pintura, as imagens poéticas eram (...) apenas signos débeis e perecíveis, e o olho da fantasia era condenado a ficar preso pelas sombras invisíveis” (SCHOLLHAMMER, 2016, p.13).

O rompimento definitivo da tradição das “Artes Irmãs” veio através da crítica do filósofo alemão Gotthold Ephraim Lessing que, em 1766, no livro *Laocoonte*, demarca fronteiras que separam a poesia e a pintura. De acordo com o autor, a pintura, através da sua representação pictórica, pertence ao “espaço”, sendo, assim, estática e não progressiva; já a poesia pertence ao “tempo”, sendo, então, dinâmica e progressiva. Assim, uma não deveria “invadir” a outra, pois a perspectiva de Lessing sugere que a pintura não daria conta de se arriscar com a narrativa – já que, no máximo, conseguiria retratar as ações pelos gestos corporais dos personagens representados, assim como a poesia só conseguiria descrever “corpos” ao narrar as ações dos personagens.

Segundo Schollhammer (2016), o que Lessing enxergava como incapacidade narrativa da pintura dará a ela uma nova autonomia em relação à palavra durante a modernidade do século XIX: força expressiva da representação direta e imediata na descrição visual. A tendência dessa “valorização do visível” vai se refletir no que o pesquisador se refere como “verdadeiro exorcismo” de todos e quaisquer elementos literários, temáticos e figurativos na pintura, num processo que inicia com o Impressionismo e que atinge seu ápice na pintura abstrata e/ou conceitual. No ensaio de 1940, intitulado *Toward a Newer Laocoon*, Clemente Greenberg endossa o projeto separatista de Lessing ao “purificar” a pintura de tudo o que lhe é alheio: os elementos literários descritos, a escultura e a arquitetura. É esse processo de separação radical entre a representação visual e linguística que vai, segundo Michel Foucault (2008), culminar na dissociação da imagem e da linguagem na pintura de Paul Klee, de Wassily Kandinsky e de René Magritte. Esse movimento transgressor irá definir o regime representativo da alta modernidade:

Mais do que qualquer outra, pintura empenhada em separar, cuidadosamente, cruelmente, o elemento gráfico e o elemento plástico: se lhes acontecem de estar superpostos no interior do próprio quadro, como o estão a legenda e sua imagem, é com

a condição de que o enunciado conteste a identidade manifesta da figura, e o nome que se lhe está prestes a atribuir. O que parece exatamente com um ovo, se chama acácia; com um sapato, a lua; com um chapéu coco, a neve; com uma vela, o teto. E, no entanto, a pintura de Magritte não é estranha ao projeto de Klee e de Kandinski; constitui antes, diante deles e a partir de um sistema que lhes é comum, uma figura ao mesmo tempo oposta e complementar (FOUCAULT, 2008, p. 43)

O crescimento dos estudos sobre cultura visual, conhecido como Estudos Visuais, ampliou a visão sobre a relação entre o texto e a imagem, e contribuiu para subverter as abordagens tradicionais e comparativistas sobre as analogias formais das “Artes Irmãs”. Os Estudos Visuais, segundo Éverly Pegoraro (2011), questionam como e por que as práticas de ver (visualidade e visibilidade) têm transformado nosso universo de compreensão simbólica, nossas práticas de olhar, nossas maneiras de ver e fazer.

Thomas Mitchell (*apud* Pegoraro, 2011) vai falar sobre uma “virada pictórica” – em analogia à “virada cultural” proposta pelos Estudos Culturais –, aparecendo como um debate fundamental nas ciências humanas atuais, assim como já ocorrera com a linguagem na chamada “virada linguística” dos anos 1960. Em sua obra *Picture Theory*, de 1994, o pesquisador americano vai abordar a imagem como esse paradigma nas ciências humanas contemporâneas situando-a como uma característica cultural predominante no que se conhece como a era do espetáculo – teoria de Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*, de 1967 – ou como a era da vigilância – abordagem de Foucault em *A sociedade da vigilância panóptica*, de 1983.

Em sua leitura sobre a abordagem de Mitchell, Schollhammer (2016) diz que o paradoxo que caracteriza nossa contemporaneidade é que, por um lado, estamos na era da imagem digital, produzindo inúmeras formas de “simulação visual”, e, por outro, vivemos ainda o medo da imagem como ameaça à cultura do livro. Segundo o pesquisador, a proposta de Mitchell encontra sua base no seminal trabalho de Michel Foucault *As palavras e as coisas* (1987), na qual o filósofo francês debate a relação entre o *enunciável* e o *visível* e sua reflexão contribuiu para entender a modernidade em termos representativos.

Gilles Deleuze (2005) também formulou uma proposta a partir da sua leitura da teoria de Foucault:

Uma ‘época’ não preexiste aos enunciados que a exprimem, nem às visibilidades que a preenchem. São os dois aspectos essenciais: por um lado, cada estrato, cada formação histórica implica uma repartição do visível e do enunciável que se faz sobre si mesma; por outro lado, de um estrato a outro varia a repartição, porque a própria visibilidade varia em modo e os próprios enunciados mudam de regime. (...) Maneira de dizer e

forma de ver, discursividades e evidências, cada estrato é feito de uma combinação das duas e, de um estrato a outro, há variação de ambas e de sua combinação (DELEUZE, 2005, p. 58)

A partir das noções de enunciável e visível, o que Foucault e Deleuze propõem, segundo Schollhammer (2016, p. 15), é que toda época histórica é definida pelo que pode ser dito e o que pode ser visto. Ainda que não devemos confundir os dois níveis - o visível e o dizível -, as demarcações que distinguem o Renascimento e a Modernidade, por exemplo, devem ser lidas como uma espécie de “arquivo audiovisual”, que seria ligado tanto ao campo das visualidades quanto ao campo dos enunciados. Assim, devemos entender o visível não como uma visibilidade óptica, mas como uma “visualidade”, um “procedimento representativo”.

Mitchell, no entanto, propõe outra perspectiva que reforça as intenções de Foucault e Deleuze ao tratar o entendimento de “visualidade” e que, particularmente, nos interessa nesse estudo: a relação entre imagem e texto é constitutiva para a representação em si. Segundo o americano, “todos os meios de comunicação são meios-mistos, todas as representações são heterogêneas, não existe nenhuma arte ‘puramente’ visual nem ‘puramente’ verbal, apesar de ser o impulso de pureza um dos gestos utópicos do modernismo” (1995, p. 5 *apud* Schollhammer, 2016, p.16). A compreensão de que todas as representações são heterogêneas e de que nenhuma arte é somente visual ou verbal nos aproxima dos conceitos de “poética visual” ou de “iconologia textual”, praticado, por exemplo, pela crítica holandesa Mieke Bal em seu *The Mottled screen: reading Proust visually* (1997), no qual lê visualmente a produção literária de Proust e aponta visualizações intrínsecas ao texto.

Numa tentativa de indicar caminhos para a pesquisa sobre a relação entre texto e imagem de forma condizente com as diversas expressões visuais do texto na contemporaneidade – incluindo aí as diversas formas de qualidades visuais que a literatura pode oferecer, desde a materialidade da escrita, o aspecto gráfico, a edição etc. –, Schollhammer fala sobre a possibilidade de:

“(…) desligar a imagem que o texto produz da visão empírica e da dimensão óptica e, a partir desse desligamento, trabalhar o texto como condição de possibilidade da visualização, ou seja, indicar no texto visões e audições que não são necessariamente equivalentes ao mundo visual, mas que constituem condições do visível. (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 18)

A proposta parece caber num estudo que se propõe a pensar sobre as imagens evocadas pelo texto poético, como é o nosso caso. É característico da poesia a capacidade de ajustar o foco do olhar sobre a realidade aparente ou estados emocionais sem geografia própria. O poema nos faz ver o que existe de outra forma ou descobrir novos aspectos de uma realidade que pode não conter materialidade – imagens contraditórias, resgatar mitos, ritos imaginários, sonhos – numa perspectiva que tomamos emprestada de Bosi (2003, p. 9): “o poema é sentimento em sua imediatidade”. Nem pura ideia, nem pura emoção, mas expressão de um conhecimento intuitivo cujo sentido é dado pelo *pathos* que o provocou e o sustém.

## 2.2 POESIA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A IMAGEM RESSIGNIFICADA

Os vários significados que a palavra “imagem” encerra exige que apontemos uma definição, ou melhor, uma proposta de definição quando nos referimos a ela no contexto da poesia. Octavio Paz (2015), em seu ensaio “A imagem”, ajuda-nos a sintetizar uma proposição quando diz que ela é “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema”. Definição semelhante, e ainda mais sintética, possui Alfredo Bosi (1983): é uma palavra articulada.

Reconhecemos essas formas através de nomes diversos, com funções e denominações próprias: metáforas, símbolos, alegorias, mitos, paronomásias etc. No entanto, em comum, todas possuem, segundo Paz (2015, p. 38), “a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases”. Toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si – com isso, submete a unidade (ela mesma) à pluralidade do real. Bosi (1983) vai dizer que as imagens do texto poético “presentificam o mundo”. E mais:

Constituídas, as formas aparecem ao olho como algo de firme, consistente. Mesmo as imagens ditas fugidias, esgarçadas, vaporosas, podem ser objeto de retenção e de evocação. Sendo finito o sistema de percepção de que o corpo dispõe, as formas percebidas terão, necessariamente, margens, limites. A imagem terá áreas (centro, periferia, bordos), terá figura e fundo, terá dimensões: terá, enfim, um mínimo de contorno e coesão para subsistir em nossa mente. (BOSI, 1983, p. 16)

Esse “mínimo de contorno e coesão” que Bosi clama para que a imagem se assente de forma plausível em nosso imaginário é explicado por ele quando diz, mais à frente em sua

reflexão, “a realidade da imagem está no ícone; a verdade da imagem está no símbolo verbal” (p. 35).

Falar em “verdade” no contexto da imagem poética é, antes de tudo, colocar-se abertamente diante de perspectivas contraditórias, fatos que podem não se realizam na racionalidade, mas encontram sua “realidade” através das metáforas. Paz (2015) nos lembra que o poema não diz o que é e sim o que poderia ser, pois na “realidade” do poema cabe o vasto imaginário do poeta, incluindo imagens que se contradizem. “O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo” (PAZ, 2015, p.38). E o choque de realidades que se contradizem acaba construindo uma nova realidade através da ressignificação dos sentidos daquelas imagens.

Outra característica da imagem que acompanha “as verdades” da imagem vem do conceito de simultaneidade. Ele parte da suposição de que essa manifestação seria um simulacro da natureza dada, processo vencido pelo triunfo da informação pela imagem, pelo olhar, que encontra seu ápice na contemporaneidade. Bosi (1983) vai mostrar que ela, a imagem, se apresenta finita (com seus sentidos encerrados em si) e simultânea (dotada de vários sentidos), consistente mesmo quando espectral, dada mas construída – e reconstruída ao longo da história da relação do homem com a natureza através do aprimoramento da abordagem visual sobre a realidade. Santo Agostinho, lembra Bosi, já dizia que o olho é o mais espiritual dos sentidos – e por trás dessa proposta, há todo o platonismo que reporta a ideia à visão:

Conhecendo por mimese, mas de longe, sem a absorção imediata da matéria, o olho capta o objeto sem tocá-lo, degusta-lo, cheirá-lo, degluti-lo. Intui e compreende sinteticamente, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias. Daí, o caráter de hiato, de distância, terrivelmente presente às vezes, que a imagem detém; daí, o fascínio com que o homem procura chegar-se à sua enganosa substancialidade. (BOSI, 1983, p. 17)

Bosi fala, na passagem acima, sobre a “enganosa substancialidade” da imagem. É importante destacar que, mesmo acumulando significados plurais e díspares, primários e secundários, a imagem conserva sua coerência a partir das realidades que possibilita ressignificar. Paz (2015) avança no debate ao elencar três razões que garantem a “verdade” dessas imagens no âmbito da linguagem:

“Em primeiro lugar, [as imagens do poeta] possuem autenticidade: o poeta as viu ou ouviu, são a expressão genuína de sua visão ou experiência do mundo. (...) Em segundo lugar, essas imagens constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras. Uma paisagem de Góngora não é a mesma coisa que uma paisagem natural, mas ambas possuem realidade e consistência, embora vivam em esferas distintas. São duas ordens de realidade paralelas e autônomas. Neste caso, o poeta faz algo mais do que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência. As imagens poéticas têm sua própria lógica (...), mas esta verdade estética da imagem só vale dentro do seu próprio universo. Finalmente, o poeta afirma que suas imagens nos dizem algo sobre o mundo e sobre nós mesmos e que esse algo, ainda que pareça um disparate, nos revela de fato o que somos” (PAZ, 2015, p. 45)

Parece que muito da tradição realista na perspectiva da arte – na qual a maior parte do mundo, incluindo aí o Brasil – acaba por instituir uma cobrança maior para que as imagens sejam mais plausíveis do que, muitas vezes, elas precisam ser. Não se trata, obviamente, de tratar a imagem poética por um mero devaneio, pois, a princípio, em poesia, as imagens congregam, numa perspectiva bachelardiana, ideia e devaneio, como discutiremos melhor mais adiante. A imagem, na perspectiva de Gaston Bachelard (1996), é uma inauguração do mundo e do homem que o habita. Ela irrompe, na alma do leitor, o despertar da criação poética e, por oferecer a possibilidade de uma nova realidade: ela abala toda a atividade linguística. Para o filósofo, a imagem poética, em sua novidade, abre um porvir da linguagem.

Bachelard (1996) vai falar que essas imagens podem ser explicadas com outras imagens, no campo da linguagem, quando a consciência imaginante cria e vive a imagem poética. Se a realidade da imagem está no símbolo verbal, como afirma Bosi, há um encontro aqui quando Paz (2015, p.47) aponta que, graças à mobilidade dos signos verbais, as palavras podem ser explicadas pelas palavras. Se palavras (que são a linguagem) podem ser explicadas com palavras e imagens (cujas realidade reside nos símbolos verbais, da linguagem) podem ser explicadas com imagens, é o sentido que damos a essa palavra, que aqui é imagem, que vai nos conduzir às interpretações e aos significados. Na perspectiva do teórico mexicano, sentido e imagem são a mesma coisa. A imagem explica-se em si mesmo, mesmo quando não parece explicar nada de maneira lógica. Um poema não possui mais sentidos do que suas imagens, pois o poeta nunca “quer dizer” algo: ele diz.

Enquanto na prosa há diversas maneiras de se dizer a mesma coisa – de forma direta, indireta, utilizando diferentes figuras de linguagem etc. –, no poema só existe uma forma. Cada verso, cada imagem construída se apresenta de forma única. Segundo Paz (2015), a imagem faz com que as palavras percam a sua mobilidade e intermutabilidade e, assim, os vocábulos se

tornam insubstituíveis, irreparáveis. A língua, então, deixa de ser um utensílio. A linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem (ou seja, conjunto de signos móveis e significantes). A linguagem indica, representa; o poema não explica e nem representa: ele apresenta, através das suas imagens. E o sentido da imagem é a própria imagem e, sem se explicar de forma explícita ou risível, ela nos convida a recriá-la:

Em todas elas [as imagens] – apenas perceptível ou inteiramente realizado – observa-se o mesmo processo: a pluralidade do real manifesta-se ou expressa-se como unidade última sem que cada elemento perca sua singularidade essencial. As plumas são pedras, sem deixar de ser plumas. A linguagem, voltada sobre si mesma, diz o que por natureza parecia escapar-lhe. O dizer poético diz o indizível. (PAZ, 2015, p. 49)

A perspectiva de Paz parece servir bem à forma como Ana Martins Marques lida com as imagens na sua poesia. Como já dissemos anteriormente, enxergamos, ao menos, três vias: as imagens que ganham autonomia na sua obra pela presença constante e múltipla de sentidos; as imagens que se criam a partir do diálogo com expressões de outras linguagens visuais; e a imagem-palavra central do poema, que desdobra os versos em torno de si, num trabalho de recriação de sentido a partir de uma imagem “unitária”. Comum a todas essas expressões, entendemos que, no poema, a imagem não é o meio, ela é o seu próprio sentido, dentre os tantos que pode evocar – a imagem da casa na obra da poeta, que analisaremos mais a fundo no próximo capítulo, comprova isso. Ela nos coloca, através das metáforas e alegorias, diante de uma realidade concreta, por mais contraditória e simultânea que possa surgir. Cabe ao leitor interpretar a realidade posta no poema, em sua unidade. Afinal, “a linguagem se vale de uma tática toda sua para recortar, transpor e socializar as percepções e os sentimentos que o homem é capaz de experimentar” (BOSI, 1983, p. 22).

A verdade do poema, sentencia Paz (2015, p. 50), está na própria experiência poética, que se expressa e se comunica através da imagem. Ela, então, transmuta o leitor e converte-o, por sua vez, em imagem – isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E ao ressignificar essa imagem, sendo e assimilando essa nova imagem criada a partir de sua interpretação, o homem se torna “outro”: “assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos” (PAZ, 2015, p.48)

Assim, a imagem surge como um dispositivo fundamental para a mística que envolve a poesia no seu caráter quase encantatório, transformador, sublime. Ao ser tocado por um poema, somos ressignificados junto com a própria imagem – e com a própria linguagem – que rompeu ali, transformando-se em poética.

### 2.3 BACHELARD E O IMAGINÁRIO POÉTICO

Óbvia e complexa, a necessidade humana de atribuir significado aos atos e aos objetos – indo além de suas funcionalidades – estimulou a criação sistemática de uma linha interdisciplinar de pesquisa, ligada à fenomenologia e impulsionada no Ocidente durante a primeira metade do século XX, conhecida como Estudos do Imaginário. Vem de Gilbert Durand (2002), no seu “As estruturas antropológicas do imaginário”, lançado originalmente em 1960, a definição de que o imaginário seria o conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do homem e nos aparece como o grande denominador fundamental onde vêm se arrumar todos os procedimentos do espírito humano.

No entanto, foi a partir das proposições de Gaston Bachelard que os Estudos do Imaginário desenharam seus métodos. Ciente de que a condição humana de dar significado às coisas implica, necessariamente, entrar no plano do simbólico, o filósofo francês inicia um estudo sistemático e interdisciplinar sobre o símbolo. A partir das suas proposições, caberia à filosofia unir poesia e ciência como campos complementares para estudo aprofundado sobre o imaginário humano. O imaginário, na sua perspectiva, está longe de ser a expressão de um delírio fantasioso: ele se desenvolve a partir de alguns grandes temas, grandes imagens, que vão formar, no inconsciente humano, espécies de núcleos para os quais as outras imagens vão convergir e se organizar. A proposta de Bachelard tem como objetivo reorientar o espírito científico da época ao propor estudar o homem em sua capacidade de devaneio.

Sob essa perspectiva, Bachelard reabilita a poesia – matéria que também é domínio do simbólico, do sensível, do subjetivo –, como meio de conhecimento para o estudo do imaginário humano e seus desdobramentos:

A imaginação é antes expressividade, e esta expressividade encontra sua via mais completa na forma literária, que Bachelard julga muito mais fecunda que as expressões plásticas. É por isso que ele tanto cultiva as imagens literárias, isto é, próprias à literatura, que são presumidamente as mais ricas e as mais ‘sinceras’, porque o criador soube dar às

imagens naturais uma novidade universal. A imagem literária é, simultaneamente, uma categoria e um evento: é dita literária a imagem a meio caminho do sonho e da imagem sábia, que é fonte de um grande número de metáforas que constituem um comentário; mas cada imagem literária, fruto da criatividade verbal, apresenta-se também como um surgimento imprevisível, um renovamento único das imagens preexistentes, cuja forma mais alta é a pura metáfora, reduzida a uma forma verbal concisa. (PITTA, 2017, p. 46).

Não devemos, no entanto, incorrer no erro de acreditar que o método de Bachelard encara o poema apenas como resultado de puro devaneio do poeta. O filósofo defende que o crítico literário que quer compreender as imagens do texto poético deve começar por sonhar ele mesmo e se engajar em uma exploração subjetiva que permitirá revelar as propriedades objetivas dos devaneios.

Para o pensador, a fantasia artística nasce justamente do encontro entre a imaginação material e a imaginação formal, e desdobra ao nosso olhar atributos concretos da matéria viva, inconsciente, corpórea. Em resumo, “é necessária a união de uma atividade sonhadora e de uma atividade ideativa para produzir uma obra poética. A arte é natureza enxertada” (BACHELARD, 2002, p. 11).

Estão no campo magnético da significação do poema a imagem, o som, o corpo humano e a matéria do cosmos. Bachelard inicia, a partir de 1935, pesquisas sobre os processos da imaginação criadora, que complementam nas cinco obras direcionadas aos elementos primários da natureza – *A psicanálise do fogo* (1938), *A água e o sonhos* (1942), *O ar e os sonhos* (1943), *A terra e os devaneios do repouso* (1946) e *A terra e os devaneios da vontade* (1948) – e estudos temáticos a exemplo do imaginário da casa (*A poética do espaço*, de 1958), entre outros. Para ele, os quatro elementos naturais – terra, fogo, ar e água – e imagens primárias, como a casa – a primeira noção de espaço e de pertencimento do homem – são os grandes temas a que nos referimos antes, aqueles que fundamentam nosso imaginário e formam a base para que outras imagens o arquetem em nosso inconsciente.

Pitta (2017, p. 41-42), ao comentar o método analítico de Bachelard, afirma que o teórico explora as duas vertentes opostas e complementares do psiquismo humano, conceitualização e devaneio, que culminam respectivamente na ciência e na poesia. A junção entre ideia e imaginação, que incomodou vertentes positivistas na sua época, marca a proposta do filósofo de retificar uma concepção cientista da autonomia da razão. Ao invés de validar sua reflexão retirada tão somente das teorias e métodos científicas, Bachelard busca experimentar por ele mesmo, através da leitura atenta ou de devaneios espontâneos, as imagens, na tentativa de reencontrar

fenomenologicamente os processos da imaginação criadora. No entanto, é preciso destacar que a fenomenologia proposta por ele não se trata apenas de uma mera atividade impressionista:

Para além do contrassenso em que se incorre com frequência, lembremos que a fenomenologia não é uma descrição empírica dos fenômenos. Descrever empiricamente seria uma subserviência ao objeto, ao erigir em lei a manutenção do sujeito em estado de passividade. A descrição dos psicólogos pode, sem dúvida, fornecer documentos, mas o fenomenólogo deve intervir para colocar esses documentos no eixo da intencionalidade. (BACHELARD, 1996, p. 4)

Quando fala que a “a arte é natureza enxertada”, Bachelard localiza a metáfora como força motora do fazer artístico, poético: o enxerto aí seria justamente a reconfigurações dos significados de suas imagens. Alfredo Bosi (2003, p. 44), sob a perspectiva de Bachelard, vai dizer que o poema participa tanto da natureza (terra-água-ar-fogo), suporte das imagens, quanto da cultura, que é, afinal, a própria natureza que milênios de operações simbólicas trabalharam e afeçoaram.

Essa dupla significação, para Bosi (2003), apresenta-se como uma das grandes contribuições de Bachelard ao estudo da poesia. O filósofo francês teria aberto, ao nosso olhar, duas portas: a porta do sonho e a porta da cultura. A primeira se comunica com os labirintos do inconsciente, onde se gestam as metamorfoses do desejo; já a segunda dá para os tesouros da memória formados por mais de três mil anos de tradição letrada. Para o crítico, a perspectiva de Bachelard deixou um legado precioso para a interpretação de poemas: o crítico deve abrir as duas portas ao seu olhar. Se abrir somente a dos sonhos, cairá numa interpretação impressionista das imagens, sem levar em conta as convenções de gênero textual, metro, figuras de linguagem e os elementos culturais nos quais estava inserido o autor. Se, porém, abrir somente a porta da cultura, o crítico estará desprovido do entendimento de operações que converteram o *pathos* em imagem e das motivações existenciais que forjaram a expressão do poema:

Bachelard ensina a ver no coração de um tema clássico, como, por exemplo, o *carpe diem* recorrente dos gregos aos árcades, não tanto a retomada de um clichê ilustre quanto a intuição sempre renovável de um momento de felicidade amorosa ensombrado pela certeza da finitude e da morte que espreita toda carne. Então, cada imagem (...) nos revelará um sentimento delicioso e pungente, o sentimento que chamou o poeta e os seus leitores para um presente denso, único, irrepetível, embora a sua aparência possa coincidir com as mil e uma versões que do mesmo tema deram poetas de outros tempos e lugares. (BOSI, 2003, p. 45)

Ao escolhermos trabalhar com a poética de Ana Martins Marques a partir da análise de poemas que evocam a casa, uma das imagens mais constantes da sua poesia, nos lançamos numa empreitada que se aproxima da proposta de Bachelard na crença da sobrevivência das imagens e dos sonhos que se traduzem e se renovam a cada ato poético. Enxergar a poesia como “um instante metafísico” (BACHELARD, 1997, p. 266) que revela os segredos da alma, do ser e dos objetos ao mesmo tempo que promove o encontro da imagem com o pensamento, do corpo com a cultura. No caso de Marques, a metafísica que seu olhar promove sobre a materialidade do cotidiano.

E seriam os escritores modernos, segundo Bachelard (2003), mais receptivos às imagens, pois têm se mostrado mais ávidos por elas do que por relatos no seu ato poético. A poesia de Ana Martins Marques, foco desta pesquisa, dá um passo adiante nessa proposição de Bachelard, trazendo não apenas um forte apelo visual, como também uma alta potência narrativa – talvez próximo do que o filósofo entenda como “relatos”. A união dessas duas características direciona outras camadas de leituras para a compreensão da modernidade a qual Bachelard se refere – o texto em questão tem mais de 60 anos, porém nos ajuda a compreender como as noções de visualidade foram ganhando força ao longo da evolução da poesia no século XX. Para entendermos melhor o valor da imagem – principalmente na tradução do imaginário da casa na obra de nossa autora – trataremos a seguir um breve panorama de sua produção.

#### 2.4 A POÉTICA IMAGÉTICA DE ANA MARTINS MARQUES

A tradição de Minas Gerais no panorama da produção poética do Brasil encontra uma voz de alta ressonância na obra em curso de Ana Martins Marques. Nascida em Belo Horizonte, no ano de 1977, formada em letras pela UFMG – onde também fez mestrado e doutorado nas áreas de Literatura Brasileira e Literatura Comparada, respectivamente –, a escritora iniciou sua carreira de publicação já referendada com duas vitórias no concurso nacional de literatura Prêmio Cidade de Belo Horizonte na categoria “Poesia – autor estreante”, em 2007, e na categoria “Poesia”, em 2008. A estreia em livro aconteceria no ano de 2009, com o volume *A vida submarina* (Editora Scriptum), que reúne os poemas vencedores do Prêmio Cidade de Belo Horizonte e que contribuem para traduzir as marcas de estilo pelas as quais a poeta se tornaria conhecida. São poemas, em sua maioria curtos, que tensionam o olhar do leitor para um entre-

lugar polarizado entre a reflexão do fazer poético e a vivência da autora. A poesia de Ana Martins Marques une linguagem e experiência para possibilitar a visualização do poema como “lugar para pensar”, à visão de Murilo Marcondes de Moura (2009), em texto crítico na orelha do volume.

O entendimento do poema como “lugar” é bastante pertinente para a obra de Ana Martins Marques, na qual a noção geográfica e espacial será constantemente evocada através de imagens diversas. No caso de *A vida submarina*, três delas ganham destaque: as imagens da casa – espaço primordial da experiência do sujeito enquanto indivíduo –; as imagens do mar – espaço que possibilita uma experiência sinestésica única para esse sujeito –; e a própria linguagem enquanto imagem – refazendo-se enquanto espaço para pensar a si própria. O poema “Barcos de papel”, que dá título à primeira das sete séries de poemas do livro, nos ajuda visualizar o poder dessas imagens:

Os poemas em geral são feitos de palavras  
no papel  
seria melhor se fossem de pano  
porque poderiam tomar chuva  
ou de madeira  
porque sustentariam uma casa  
mas em geral são feitos de palavras  
no papel  
e por isso servem para poucas coisas  
entre as quais não se encontra  
tomar chuva  
ou sustentar uma casa.

Dobrados sobre si mesmos,  
lançam-se no mundo  
com a coragem suicida  
dos barcos de papel. (MARQUES, 2009, p. 21)

O poema acima traduz o sentimento da jovem poeta, então estreante, em se lançar ao mundo através das suas palavras. A reflexão sobre a importância do fazer poético – tema que costumeiramente encontrado na pauta de diversos jovens artistas, o que soa como um sintoma do estado de crise que, como já vimos, marca a geração contemporânea – reforça a sensibilidade do olhar da poeta para a utilidade da poesia nos dias de hoje. Para a sua construção metafórica, o poema utiliza, de forma sugestiva, a imagem do elemento aquático – aqui, um suposto rio – enquanto o mundo em que a poesia, transmutada em barcos de papel, se lança a perigo. A casa

surge como representação de uma necessidade que a poesia, meras palavras em papel, não conseguiria edificar. Vemos também a imagem da própria linguagem como possibilidade do poema e dos barcos de papel. O papel, material sem a nobreza utilitária do pano, que resiste à chuva, ou da madeira, que edifica uma residência, é a casa da palavra, do poema. Mesmo material que configuram barcos de papel (poemas) – frágeis e banais – que, quando lançados ao rio (o mundo), puxam para si o desafio difícil de existir, ou melhor, resistir.

Em estrutura, o poema é composto por duas frases. A primeira diz respeito à materialidade da poesia: a materialidade frágil, feita de palavras que não sustenta sólidos, que se esvaem quando lançadas ao mundo. A segunda frase fala, justamente, de como a poesia se coloca nesse mundo: com a coragem suicida, ciente da sua “morte”. Essa leitura nos remete à modernidade líquida de Bauman (2000), no sentido da liquidez da materialidade poética. O interessante aqui, e que talvez ajude a traduzir a contemporaneidade expressa na obra de Ana Martins Marques, é a consciência da poeta sobre a fragilidade da poesia num mundo que se desenha a partir das fragilidades das relações e dinâmicas sociais. Enquanto a modernidade sólida acreditava na reestruturação e permanência de um mundo material, a consciência sobre a modernidade líquida conduz à perspectiva de que o destino dessa materialidade líquida, fugaz, seja a de se dissipar no mundo.

A tradução do gesto poético como aceno a essa materialidade fluida é um reflexo do interesse da autora pelos temas do cotidiano, através de versos que exprimem o que há de trágico, cômico e onírico nas dobraduras do dia-a-dia. Seu interesse está nos detalhes: nos encontros e desencontros da vida amorosa, nos objetos que compõem uma casa, na contemplação dos dias e horas que passam, na intimidade de um “Eu” que se agiganta no desejo pela imensidão. Esse mergulho na vida íntima, especialmente a doméstica, em *A vida submarina*, ganha mais força em *Da arte das armadilhas*, seu segundo livro, lançado em 2011, agora por uma grande editora de circulação nacional, a Companhia das Letras. Com esse trabalho, a autora angariou, em 2012, o prestigiado Prêmio Alphonsus de Guimaraens, braço dos Prêmios Literários da Fundação Biblioteca Nacional, dedicado à poesia.

Há claras conexões temáticas entre *A vida submarina* e *Da arte das armadilhas*. Uma delas é a um desdobramento da série “Arquitetura de interiores”, presente em *A vida submarina*, e intitulada “Interiores” em *Da arte das armadilhas*. Trata-se de seções cujos poemas, bastante curtos, exploram objetos e ambientes comuns do cotidiano de uma casa. Os textos revelam um

olhar epifânico sobre cenários e utensílios como “Sala”, “Cozinha”, “Jardim”, “Cama de Solteiro”, “Talheres”, “Relógio”, “Varal”, “Fruteira”, que, com sua alta carga poética, subvertem sua mera função utilitária e convocam o leitor a lançar um novo olhar sobre os detalhes que, no cotidiano, muitas vezes passam despercebidos.

Essas séries sobre interiores revelam uma dualidade entre a imensidão íntima e o desejo da vastidão ao contrastar as imagens domésticas em contraponto à necessidade do “eu” em conhecer o mundo. Movimentos, através das suas metáforas e alegorias, que nos colocam de dentro para fora, da casa para a rua. Em “Estante”, de *Da arte das armadilhas*, lemos: “Dentro da garrafa/ o navio/ acaba de partir”. Em “Cortina”, do mesmo livro, encontramos: “Entre o fora e o dentro/ lês/ o vento”. Já em “Capacho”, a sequência: “Home/ sweet/ rua”.

Esses três pequenos poemas acionam o sentido de trânsito, entre o interno e o externo, que há em habitar um espaço. A relação entre “ficar” e “ir” é testemunhada e condicionada por esses objetos. O apelo íntimo da imensidão, inerente aos seres humanos, surge nesses três curtos exemplos através da ressignificação dos símbolos, pelo eu lírico, traduzidos por esses utensílios da casa.

Outro aspecto que conecta o primeiro livro ao segundo é a recorrente presença de mitos enquanto imagens/personagens. Em *A vida submarina*, a figura de Penélope tece um fio narrativo ao longo de cinco poemas que levam seu nome, e em *Da arte das armadilhas*, a imagem da esposa de Ulisses é resgatada em alguns outros, incluindo mais um homônimo. Devemos lembrar que esse potencial narrativo da poesia se Ana Martins Marques surge como elemento que marca sua produção. Nesse sentido, é pertinente uma breve análise do poema que abre *Da arte das armadilhas*, o único que não está incluso nas duas séries que compõem a obra, e que serve como uma espécie de prólogo do trabalho:

entre a casa  
e o acaso

entre a jura  
e os jogos

entre a volta  
e as voltas

a morada  
e o mar

penélopes  
e circes

entre a ilha  
e o ir-se (MARQUES, 2011, p. 9)

O poema trama uma espécie de rede que sugere alguns dos temas que já destacamos como parte emblemática da poética de Ana Martins Marques, principalmente no que concerne à dualidade entre a necessidade da intimidade – do estar em si – em oposição ao desejo da vastidão – de ir ao mundo, aventurar-se. Não à toa o texto é composto por dísticos que destacam, cada um, um sentimento de oposição e, já no primeiro dístico, encontramos a imagem da casa, contrapondo-se “ao acaso”. Na nossa leitura, a oposição entre a zona de conforto que a casa evoca e o jogo de probabilidades, boas ou ruins, que o acaso pode evocar. A imagem da casa, da morada, é retomada no quarto dístico, no qual a morada está em oposição ao mar, esse ambiente – imagem recorrente na poética da nossa autora e que, aqui, surge como metáfora da viagem, do deslocamento, do mundo perigoso que existe além da morada. Leitura semelhante pode ser encontrada no terceiro dístico, “entre a volta/ e as voltas”, no sentido de que “a volta” representa o retorno certo, o destino a ser perseguido; enquanto “as voltas” sugere as incertezas, no sentir de andar perdido, andar às voltas.

Penélope, outra figura-chave do trabalho de Marques, surge aqui também como espécie de casa: ela representa a espera de Ulisses, o conforto do lar, a certeza para onde retornar, mesmo com a incerteza dessa volta. Nesse dístico, o quinto, Penélope se opõe à Circe, a feiticeira que seduz e que transforma homens em animais. Na *Odisseia* de Homero, como se sabe, Circe é um dos desafios de Ulisses em sua jornada. Sob essa perspectiva, se Penélope é a intimidade, o conforto, Circe é a vastidão, os desafios. No referente dístico, no entanto, a poeta fala em “penélopes” e “circes”, acentuando, com o plural de ambas, certo tom romântico nesse dístico, como se as “penélopes” representassem as esposas, as mulheres que esperam em casa, e as “circes” fossem as mulheres com as quais os “ulisses” se distraem. Esse potencial romântico do poema também está sugerido no segundo dístico através de metonímias semelhantes à lógica de “penélopes” e “circes”, no qual “a jura” – a jura de amor, a certeza do sentimento – está colocada em oposição “aos jogos” – as distrações, os romances fugazes.

A imagem da ilha, de uma pequena porção de terra firme rodeada pela tentação de um infinito horizonte de mar ao redor, encerra o poema, fazendo o último dístico lançar luz sobre a

intenção de deslocamento que o poema parece sugerir – não apenas pelo tema, mas também pelo ritmo ágil que a forma em dísticos oferece, e alcança seu ápice com a rima entre os vocábulos “circes” e “ir-se”.

O interesse temático de Ana Martins Marques por essas imagens geográficas, tal como “a ilha”, no poema acima, surge potencializado no seu terceiro livro, intitulado *O livro das semelhanças*, lançado em 2015 pela Companhia das Letras. Dividido em quatro seções, *O livro das semelhanças* dedica uma série inteira – “Cartografias” – a poemas nos quais imagens espaciais e seus mapas constroem suas metáforas e se refazem como recursos estético à poesia. Na seção em questão, há também uma espécie de narratividade para que os poemas possam ser lidos como retratos de encontros e desencontros de um casal. A tônica é oferecida no primeiro poema da série:

E então você chegou  
 como quem deixa cair  
 sobre um mapa  
 esquecido sobre a mesa  
 um pouco de café uma gota de mel  
 cinzas de cigarro  
 preenchendo  
 por descuido  
 um qualquer lugar até então  
 deserto (MARQUES, 2015, p. 37)

O poema nos oferece um olhar sobre um encontro que, a princípio casual, acaba ocupando, literalmente, um lugar (“preenchendo / por descuido”) na vida do eu-lírico. No verso final, numa quebra proposital, sabemos que esse tal lugar estava vazio, ou “deserto”. No entanto, o mapa sobre a mesa sugere uma inversão de expectativa: parado sobre uma superfície plana, um mapa só sugere a viagem para um eu-lírico estático, no conforto de sua intimidade, pois quem chega, aqui, é outro, como aponta o primeiro verso. Nessa cartografia emocional, o mapa sobre a mesa parece um reflexo do eu-lírico, a ser preenchido pelas rasuras (um pouco de café uma gota de mel / cinzas de cigarro) desse outro que chega, que avança. O café amargo, o mel doce e as cinzas do cigarro – da espera? do pós-sexo? – dão, nos detalhes, os indicativos dos erros e acertos dessas vozes ao longo da série “Cartografias”.

Interessante notar, mais uma vez, a presença de objetos cotidianos – no caso do poema acima, uma mesa – alimentando o inventário poético da autora. Em *O livro das semelhanças*, o

objeto “livro”, inclusive, é celebrado através de uma série de mesmo nome, na qual cada elemento que compõe um livro (capa, título, dedicatória, autor etc.) ganham um poema em sua homenagem. Não por acaso, em *O livro das semelhanças*, a linguagem enquanto tema de si mesma é retomada como temática, junto com uma forte presença do corpo e da corporalidade. “Ao me beijar / esqueceu uma palavra na minha boca”, dizem os primeiros versos de “O beijo”, poema da série que dá título ao volume. A obra catapultou o reconhecimento da autora diante da crítica, garantindo a ela o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 2015, na categoria “Poesia”, e o Oceanos, Prêmio de Literatura em Língua Portuguesa, em 2016.

Dois trabalhos de Ana Martins Marques possuem em comum o fato de serem escritos “a quatro mãos”. O primeiro deles faz parte de um projeto da editora Luna Parque, no qual poetas são convidados a escrever em dupla: o encontro entre nossa autora e Marcos Siscar gerou *Duas janelas*, editado em 2016. Não há um diálogo muito claro entre os poemas de ambos no livro; no entanto, sob o nosso foco, que é a obra de Marques, é fácil identificar o tema da memória em recorrência ao longo dos doze poemas dela que formam o volume. O título, *Duas janelas*, sugere esse fator do encontro entre os dois poetas e suas visões distintas sobre os temas de seu interesse, assim como, mais uma vez, aproxima a poética de Ana às imagens dos objetos e da casa.

De forma ainda mais direta, e dessa vez com um outro tipo de densidade no diálogo, a casa reaparece como o ponto de partida para um novo livro, também escrito em parceria com outro poeta. Em 2017, pela editora Relicário, Ana Martins Marques publicou com Eduardo Jorge o volume *Como se fosse a casa (uma correspondência)*, trabalho que sugere uma nova perspectiva analítica sobre a sua poética. A obra, composta por poemas de ambos, é resultado da troca de correspondência entre eles durante o período em que ela morou no apartamento dele, no Edifício JK, projetado em 1952 pelo arquiteto Oscar Niemeyer e um dos marcos da arquitetura moderna de Belo Horizonte. Ter o conhecimento prévio desses fatos biográficos – essa explicação está no início do livro – influencia de maneira direta a relação do leitor com os poemas a partir dos dados biográficos que eles sugerem. O livro, sob essa perspectiva, permite-nos avaliar, sob outros aspectos temáticos e metafóricos, a relação da poeta com a imagem da casa, que permeia a obra a partir da voz de um eu-lírico quase forasteiro, que se desdobra entre a busca da acolhida e o estranhamento diante do novo território. A imagem casa constrói para si outro pilar importante na obra de Ana Martins Marques através da coletânea – sua primeira em outra língua – lançada nos Estados Unidos e intitulada *This House – Selected poems by Ana*

*Martins Marques*. Com tradução de Elisa Wouk Almino e edição da Scrambler Books, a seleta traz poemas dos três primeiros livros de Marques, com especial foco sobre aqueles que tematizam a figura do lar.

Em 2019, ela lançou mais uma obra de poemas inéditos, *O livro dos jardins*, lançada pela editora Quelônio. Interessante notar aqui a continuação da adesão do espaço da casa, mas agora com o olhar voltado para o seu exterior. Na primeira parte do livro, os poemas são dedicados aos elementos de um jardim caseiro: flores, vegetais, o sol e a terra. Não são apenas as plantas os motivos dos poemas, mas também o mobiliário de jardinagem, a intempérie, as estações. Os poemas que formam a segunda parte da obra homenageiam algumas outras escritoras, tais como Orides Fontela, Sylvia Plath e Wislawa Szymborska, e reforçam o interesse da autora na própria linguagem como matéria poética.

A poesia de Ana Martins Marques carrega consigo marcas desse contemporâneo em crise e expansivo que discutimos anteriormente. Surgem através dos desafios que a sua poética se propõe ao propor forte carga de narratividade, na proposição dessublimadora de transformar o cotidiano e sua banalidade em matéria poética, na experimentação de criar uma matéria tão pessoal quanto a poesia em projetos que demandam diálogos com outros criadores – no caso de *Duas janelas* e de *Como se fosse a casa* – e possibilitar o debate do que chamado de uma poética do olhar e da visualidade.

Nessa breve apresentação da produção de Ana Martins Marques, pudemos notar como certas imagens possuem recorrência e se desdobram, tematicamente, em diversas construções da sua poética. Em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*, a autora fala sobre o seu processo criativo disperso: num caderno que sempre leva à bolsa, vai “anotando frases, palavras, citações, imagens. É a partir dessas notas que surgem os poemas, às vezes muito tempo depois”. Na mesma entrevista, a autora comenta que quando se propõe a escrever um livro, o conceito por trás deles, que une os textos ali presentes, só surge após a escrita dos poemas. “De um modo geral, o trabalho de arranjo dos textos vem depois. Vou escrevendo os poemas, e só posteriormente procuro ordená-los a partir de determinadas linhas de força, imagens, recorrências” (MARQUES, 2011a). No depoimento, fica evidente a importância, para a autora, das imagens como dispositivos de elaboração do poema e como artefato para a costurar a coesão temática dos seus livros. São elas que, em muitos casos, vão contribuir para costurar a narratividade que marca vários de seus trabalhos, como já pudemos perceber em exemplos mostrados até aqui.

Para o crítico Rodrigo Fonte (2018), a dinâmica verbal forjada pelo eu lírico dos poemas da autora, e responsável pelo aspecto narrativo dos seus poemas, se estabelece no espaço de um lugar-outra que se elabora entre a escuta e a fala, a afirmação e a negação, a noite e o dia, o campo e a cidade. Acrescentamos a essas dicotomias, tomando emprestado um dos seus versos, a morada e o mar. São imagens que se elaboram além dos limites da pura representação para ser constantemente recriadas pelo tensionamento da linguagem encontrado em seus versos. Nesse sentido, a palavra-imagem trabalha como uma espécie de mediadora, visando harmonizar o mundo de verdade e o leitor. Funciona, aponta Fonte (2018, p. 47), como ferramenta de fruição, cuja função é lembrar o leitor de perceber, pelos sentidos, os pequenos atos reveladores do dia a dia mais trivial, a fim de que recupere a humanidade pouco a pouco perdida no decorrer da experiência do mundo:

Mediante a evocação de uma atmosfera excêntrica – por vezes fragmentada e fugidia –, os versos de Ana Martins Marques nos desafiam a esquadrihar a “matéria viva” da palavra, na expectativa de que as lacunas do real sejam preenchidas mediante um apelo à memória e ao fluxo de sensações. Então, a aproximação do leitor com os próprios sentimentos no e pelo encontro com o discurso poético rasura a “miragem brutal”, referida por Mallarmé a propósito da realidade; o acontecer da palavra, iluminado pelas forças imagéticas, rítmicas e sonoras que carrega, ao mesmo tempo que causa reações no leitor, o incita à decifração de suas reminiscências e do exterior pragmático, constituinte de sua personalidade. Assim, devemos permitir-nos afetar pelo jogo performático encenado pelos versos, pelo que eles põem em movimento e provocam na sua identidade e alteridade humana. Deixar-se levar pela linguagem e seus efeitos, pela realização e ficcionalização do eu-no-mundo, pelo que há de velo e desvelo, semelhança e dessemelhança no real e no imaginário, constitui-se em mecanismo fundamental de conexão entre ação, percepção e afeto. (FONTE, 2018, p. 47)

A imagem transmutada em palavra na dimensão da poesia tem o potencial de criar e revelar novas experiências do real. O leitor, nessa empreitada, se capacita para novas compreensões do mundo que o poema cria e oferece. Numa referência à poética dos espaços da casa, Bachelard (2008), através da abordagem da fenomenologia e do imaginário, diz que o leitor, ao ler sobre um hipotético quarto num texto literário, passa a sonhar o seu próprio. Assim, diz Fonte (2018), concretizada a transposição do leitor do universo real para o real inventado, tem-se a constatação de que o poeta harmonizou o mundo e a arte.

Os traços da narratividade e o alto teor imagético de Ana Martins Marques contribuem para que sua relação com geografias espaciais se elabore de maneira recorrente. A casa é, por muitas vezes, cenário para um sujeito lírico que diz algo a alguém, a si ou ao leitor. Pequenas

cenas com atores, ambientações, voltagem emocional e um dinamismo – expresso no ritmo da linguagem –, que se assemelham a filme curta-metragem ou uma fotografia.

Obviamente foge das competências dessa pesquisa compreender as motivações da autora sobre a constante presença da casa e do mar no seu trabalho. No entanto, podemos nos permitir elaborar algo que fala do contexto sociocultural e geográfico de Minas Gerais, seu estado natal, na relação com essas imagens.

A casa no imaginário de Minas Gerais aciona o sentimento de uma espécie de templo sagrado da tradição familiar, imagem ligada ao forte protagonismo do estado na época da colonização, com a atividade de mineração nas regiões interioranas. A ambientação do interior, formando cidades que prosperaram às custas de seus recursos naturais, foi cenário de uma expressa arquitetura colonial, que até hoje desperta interesse turístico e historiográfico. A casa que arquiteta intimidade e que também evoca o desejo de partir; de mulheres que esperam, de homens (e mulheres também) que se vão; das memórias da infância; dos grandes encontros familiares. Elementos que surgem nos poemas da autora e que, de certa maneira, aproximam-na de uma temática que ecoa de maneira particular quando nos endereçamos ao imaginário da casa mineira.

Ana Martins Marques parece, sob a perspectiva imagética, construir uma poesia na qual essas imagens parecem evocar uma corporalidade lírica na busca por elaborações sensoriais e recursos estéticos de criação da imagem poética, que acaba por se elaborar em torno do sentimento e da imaginação. E que encontra no leito a fronteira que necessita ultrapassar para reencenar a vida:

A imaginação se configura como elemento vital nos processos e projetos sociais quando provê um mapa que negocia e forma um novo futuro. A política da imaginação está intimamente ligada ao que podemos utilizar dela para estabelecermos um regime de identificação da arte com o que Rancière denomina “a partilha do sensível”: “a distribuição e a redistribuição dos espaços e dos tempos, dos lugares e das identidades, da palavra e do ruído, do visível e do invisível”. (...). O movimento interpretativo de um poema é sempre esse, o de escavação, de busca por uma mensagem que vem conduzida pelo sentimento. É ele que faz o leitor acreditar que as imagens representadas pelas palavras de maneira tão convincente não passam de entes fora do seu contexto íntimo e, em seguida, o impulsionam para a quebra da ilusão, do sortilégio pelo qual foi, antes, enredado (FONTE, 2018, p. 63)

Nos próximos capítulos, faremos uma investigação em tornos dessas palavras-imagens, a fim de investigar de que forma elas conectam o mundo apresentado pela autora à nossa leitura.

As análises serão guiadas a partir da noção dos valores de intimidade e vastidão propostos por Bachelard nos seus estudos do imaginário acerca da poética da casa.

### 3 DA CASA DOS SONHOS À ESTRANHA NO NINHO: AS POÉTICAS DO LAR EM ANA MARTINS MARQUES

*Cada dia é uma bala de roleta-russa.  
Cada casa, cada câmara pode estar por acaso  
vazia ou ocupada.  
No primeiro caso, depois do susto  
o dia para, na cara da paisagem.  
Num segundo, dispara.*

**Armando Freitas Filho**

#### 3.1 A IMAGEM-CASA: OS ESPAÇOS E O INVENTÁRIO DO LAR COMO DISPOSITIVOS POÉTICOS

A literatura brasileira contemporânea tem se dedicado a investigar, narrar e refletir sobre o cotidiano e as peculiaridades das cidades, das geografias urbanas e públicas. O debate sobre a ocupação e vivência desses espaços, incentivado por protestos da sociedade civil nos últimos anos – a exemplo do movimento sociopolítico *Occupy*, surgido nos Estados Unidos em 2011 e replicado em diversos países em contextos diversos, mas que compartilhavam entre si a tomada do espaço público como forma de protesto – reforçam a atenção para a cidade como cenário primordial da convivência, encontro e transformação diante do Outro. Ao sair de casa, nós nos deparamos com as diferenças, estabelecemos contatos, conflitos, e configuramos parâmetros que contribuem para o desenvolvimento do Eu, a partir do estranhamento que há fora da esfera doméstica e familiar. São numerosos os romances, contos, crônicas, relatos de viagem que fomentam a representação da cidade através das narrativas. A poesia nacional recente também está voltada para essa vertente representativa.: trabalhos como os de Fabrício Corsaletti (“Quadras paulistanas”), Marília Garcia (“Engano geográfico”), Armando Freitas Filho (“Raromar”), por exemplo, exploram os elementos dos cenários urbanos – ruas, praças, bairros, costumes e seus habitantes – para revelar a cartografia íntima de seus sujeitos líricos no contato com o mundo “exterior”.

Nesse contexto, a imagem do espaço íntimo da casa tem se ressignificado nas experiências literárias contemporâneas. O crítico literário Denilson Lopes (2007) avalia que, apesar de ainda ser uma imagem recorrente nessa produção, a casa parece estar deixando de

exercer certo fascínio: ganha, agora, registro como mero espaço de passagem para o trabalho e fica cada vez mais impessoal, povoada pela televisão, solidão e violência.

A casa que já rendeu grandes romances e filmes recua como fonte de devaneio e beleza. O que restaria da casa? Muito se falou de uma narrativa feminina que resgata a casa como espaço de resistência, mundo afetivo em oposição ao mundo masculino do trabalho, impessoal, capitalista. Mas no pós-feminismo a quem pode interessar hoje os silêncios da casa, quem pode se enriquecer com seus cantos, cada vez mais iluminados e pouco misteriosos? (LOPES, 2007, p. 105)

A questão lançada por Lopes se alia, em alguma medida, à proposição dos estudos do imaginário de Gaston Bachelard sobre a função da imagem da casa no devaneio do poeta. A ideia de morar, habitar, ocupar – pois é possível, além de necessário, ocupar o íntimo enquanto essência – o espaço domiciliar, sempre esteve associada à segurança, ao conforto, à restauração de si. Bachelard, no entanto, vem nos lembrar que “a casa é nosso canto no mundo. Ela é o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos” (2008, p. 24), e se torna, assim, “um instrumento de análise para a alma humana” (2008, p. 20). É na casa que o homem configura a si para se lançar ao mundo e encontrar o desconhecido “lá fora”. Seus andares, seu porão e seu sótão, simbolizam diversos estados da alma. O porão corresponde ao inconsciente, o sótão, à elevação espiritual. As seguranças da restauração do repouso associadas à casa, situa Dichtchekenian, “são um dos momentos em que o próprio do homem é cultivado e este momento, em que a intimidade é reencontrada no interior de uma casa, confere ao homem confiança e disponibilidade para ele ser sensível aos apelos do mundo” (2006, p.3).

De acordo com o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2016), a psicanálise reconhece, em particular, nos sonhos da casa, diferenças de significação segundo as peças representadas, e correspondendo a diversos níveis da psique, que se alinham com a proposta de Bachelard dos estados da alma entre o porão e o sótão:

O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência: os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizaria os locais das transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento de evolução interior. Do mesmo modo, os movimentos dentro da casa podem estar situados no mesmo plano, descer ou subir, e exprimir, seja uma fase estacionária ou estagnada do desenvolvimento psíquico, seja uma fase evolutiva, que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizada ou materializadora (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2016, p. 197)

A partir da nossa vontade de estudar valores de intimidade e de vastidão acerca das imagens na poesia de Ana Martins Marques, encontramos na imagem-casa um ser, nas palavras de Bachelard (2008, p. 23), privilegiado, desde que consideremos ao mesmo tempo essa casa em sua unidade e sua complexidade, na tentativa de integrar todos os seus valores particulares num valor fundamental:

A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida? Eis o problema central. (BACHELARD, 2008, p. 23)

Para resolver a questão colocada pelo filósofo francês, antes de tudo, é preciso ler essas imagens para além de uma descrição – seja ela objetiva ou subjetiva, quer se refira a fatos ou a impressões. Em se tratando da casa, do sentimento de habitar que evoca a intimidade do lar em contrapartida à imensidão da alma que habita esse espaço e a imensidão do mundo que se descortina atrás de suas portas e janelas. A fenomenologia bachelardiana abraçou a tarefa de compreender os valores da casa através da busca pela “concha inicial” dessas imagens de moradia. Ou seja, entender a forma como habitamos esse espaço vital “de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num ‘canto do mundo’” (BACHELARD, 2008, p. 24).

O caminho para essa investigação parte da compreensão do papel fundamental que a imaginação ocupa nesse trajeto. O homem, diz Bachelard (2008, p. 25), vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. Assim, abordando as imagens da casa com o cuidado de não romper a solidariedade entre memória e imaginação, podemos esperar traduzir, ao menos sugerir uma das várias possíveis traduções, a elasticidade psicológica de uma imagem que nos comove. A casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem, ligados pelo princípio do devaneio:

O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e

das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano”  
(BACHELARD, 2008, p. 26)

No caso da poesia, a imagem do poeta que acaba por se tornar nossa também no processo de identificação sublime do efeito poético sobre o leitor. Diz Bachelard (2008, p. 26) que “pelos poemas, talvez mais que pelas lembranças, chegamos ao fundo poético do espaço da casa”.

O tom sóbrio da poesia de Ana Martins Marques é acompanhado, como já destacamos, de um forte lirismo expressivo e sentimental. Distanciada, porém, de arroubos sentimentalistas, sua produção se torna objeto interessante de análise a partir das imagens da casa. Na perspectiva dessa casa bachelardiana, que se mostra, à primeira, como esse ninho primário de acolhimento ao homem, encontramos na poesia da nossa autora uma série de expressões da imagem-casa que se ressignificam para além desse ideário sentimental da casa-ninho. O lirismo que se esconde nos cômodos, nos objetos e, principalmente, na memória desta casa sonhada, edificada em devaneio e em poética, é o que se encontra em boa parte da poesia de Ana Martins Marques. Os diversos caminhos de significações expressos na catalogação de imagens do lar na sua produção se unem na tentativa do eu lírico por buscar ressignificar essa casa através de sentimentos evocados, sobretudo, pelo desejo e pela ausência. Memória, amor, solidão e estranhamento edificam boa parte “das casas” da nossa autora.

Partiremos, neste capítulo, para analisar essa coleção diversa de imagens da casa na poesia de Ana Martins Marques a partir de quatro linhas de representação – a casa-desejo, a casa-inventário, a casa-vivência e a casa-mar – a fim de elaborar perspectivas dos valores de intimidade e de vastidão que se sobrepõem a essas expressões. No primeiro eixo, vamos nos deter a pensar os poemas em que a casa é sonhada como arquétipo de um estado afetivo, quase sempre de amor ou de abandono; no segundo, olharemos para os poemas em que os cômodos do lar e os objetos servem como dispositivos de uma subversão do olhar para suas funções utilitárias; no terceiro momento, reservado à casa-vivência, refletiremos os textos que elaboram poesia a partir de vivências reais – ou ao menos assim declaradas – da autora em relação à experiência de habitar casas transitórias, passageiras, impregnadas de lembranças ou do sentimento de estranhamento a esse lar pouco íntimo; no quarto tópico, avaliaremos com a imagem da casa e o sentimento de habitar se estabelece em diálogo com outra imagem recorrente na poética da autora.

### 3.2 A “CASA-DESEJO”: A IMENSIDÃO DE SONHAR A INTIMIDADE DO LAR

O entendimento que propomos de “casa-desejo” parte da recorrência da elaboração da imagem da casa como da retomada da consciência desse espaço como arena de compartilhamento de desejos e frustrações, seja sozinho ou com alguém – e seja esse alguém um companheiro presente ou a lembrança dele. A casa como local de resistência não se elabora, assim, como um espaço intocável, sagrado, mas como testemunha de um jogo inexorável de tentativas e erros que envolvem o sonho de compartilhar o espaço para viver um amor, refletir uma frustração ou acolher uma solidão.

O que chamamos de “casa-desejo” tenta traduzir a ideia de “imensidão íntima”, proposta por Bachelard em *A poética do espaço*. Compreendendo a imensidão como categoria filosófica do devaneio, sabemos que esse estado da alma coloca o sonhador – no nosso caso, o poeta – fora do mundo próximo, diante do signo que o toca, o infinito. Como o imenso, no entanto, não é um objeto, “uma fenomenologia do imenso nos remeteria à nossa consciência imaginante” (BACHELARD, 2008, p. 190). A atividade natural do nosso “ser imensificante” é justamente sonhar essa imensidão a partir da nossa intimidade, numa tomada do sentimento de grandeza a partir do estado íntimo:

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo (BACHELARD, 2008, p. 190)

Falamos anteriormente que sentimentos de solidão, de medo e de amor surgem como temas que vão catapultar o desejo do eu lírico de Ana Martins Marques pelo mundo, ainda que dentro de uma viagem íntima pelos desejos testemunhados ou potencializados pela casa. Para compreender como essa casa-desejo se expressa na poesia da autora, vale destacar antes como a questão do deslocamento se coloca de forma referencial em sua poesia. Parece óbvio que antes de chegar à casa, precisamos atravessar ruas, praças, cidades, países, numa ânsia sobre a imensidão do mundo que se retroalimenta no devaneio tranquilo do, enfim, lar. A imagem dos mapas, na sua poesia, se concretiza como signo da possibilidade de viagem, mesmo quando há impeditivos de concretizá-la.

No poema abaixo, a cartografia e os objetos domésticos – de que trataremos melhor no tópico adiante – se unem para criar uma viagem para além-mar que se realiza inteiramente na intimidade do eu lírico:

Não sei viajar não tenho disposição não tenho  
[coragem

mas posso esquecer uma laranja sobre o México  
desenhar um veleiro sobre a Índia  
pintar as ilhas de Cabo Verde uma a uma  
como se fossem unhas  
duplicar a África como um espelho  
criar sobre o Atlântico um círculo de água  
pousando sobre ele meu copo de cerveja  
circunscrever a Islândia com meu anel de noivado  
ou ocultar o Sri Lanka depositando sobre ele  
uma moeda média  
visitar os nomes das cidades  
levar o mundo a passeio  
por ruas conhecidas  
abrir o mapa numa esquina, como se o consultasse  
apenas para que tome  
algum sol (MARQUES, 2015, p. 43)

O fluxo sem pausas do primeiro verso, finalizado com a quebra na palavra “coragem”, convoca um tom confessional do poema. Como se “não sei” ou “não tenho disposição”, verbalizadas num fluxo direto, sem pontuação, demarcasse um tom vacilante na voz do eu lírico, numa tentativa de explicação verborrágica para encobrir o real motivo da impossibilidade de viagem: a falta de “coragem”, o medo. Mas há o desejo de “levar o mundo a passeio”, inscrito aqui como uma viagem solitária, em si.

Esse desejo de deslocamento, de ânsia pelo mundo lá fora, vai sendo costurado por vestígios da casa; elementos que permitem sonhar esse deslocamento de forma segura, imóvel. Com um lápis é possível desenhar veleiros sobre a Índia e, com tinta, pode-se pintar as ilhas de Cabo Verde “como se fossem unhas”. Objetos como o copo de cerveja, o anel de noivado ou uma moeda médica vão deixando os rastros dessas peças cotidianas que permitiriam visitar todos esses locais a partir da interferência num mapa, sobre uma mesa de jantar. O eu lírico diz, no terceiro verso, que “pode”. Ou seja, autoriza-se a viajar, ainda que dessa forma imóvel, de dentro do lar, que pode “levar o mundo a passeio”, mas “por ruas conhecidas”. O desejo do “outro”, do que está “lá fora”, demanda, através do poema, a segurança do que é conhecido, do que promove conforto. Eis o que entendemos por devaneio tranquilo, apontado por Bachelard.

Essa espécie de devaneio é, de acordo com o filósofo francês, alcançada através do signo da casa, que também é cenário para o “devaneio poético, criador de símbolos” e que “dá à nossa intimidade uma atividade polissimbólica. E as lembranças se depuram. No devaneio, a casa onírica atinge uma sensibilidade extrema” (BACHELARD, 2008, p. 44). A casa sonhada, imersa em memórias, é abrigo dos sonhos, dos desejos, dos seus habitantes. A casa-desejo.

No poema “A casa” – presente no primeiro livro de Ana Martins Marques, *A vida submarina* – o lar é o espaço de quem sonha, quem devaneia suas próprias lembranças, enquanto o amor entre aqueles que a habitam já não existe mais, relocando o desejo do eu lírico:

A casa sonha um jardim de roseiras desordenadas  
sonha a madeira a cal a sesta  
sonha o vidro e sonha pequenos animais ariscos  
adormecendo nos cantos  
sonha a si mesma e aos quartos que não tem  
à noite  
enquanto nem eu nem você podemos dormir  
(porque o amor acabou, e o excesso de palavras  
por dizer  
tornou nossos corpos pesados,  
tão mais pesados do que eram  
naquele tempo em que ainda se visitavam,  
enquanto a sua boca falava dentro da minha  
sobre lugares que estavam à nossa espera,  
que envelheciam sem nós)  
a casa (todo o horror das mobílias,  
dos objetos que tocamos,  
dos lençóis sujos da falta do seu corpo,  
das coisas que testemunharam  
os dias felizes e os outros)  
sonha tempos vazios  
ainda sem nós  
ou depois de nós. (MARQUES, 2009, p.52)

Interessante notar como essa construção da “casa que sonha”, neste exemplo, evoca imagens que fogem das noções primárias de conforto e bem-estar associados ao lar: roseiras desordenadas, pequenos animais ariscos, tempos vazios. Sonha madeira, cal, vidro: materiais que podem tanto edificar, construir, quanto destruir, ferir. A casa sonha sesta, a princípio um respiro de um restauro, porém uma sesta “enquanto nem eu nem você podemos dormir / à noite”, em “quartos que não tem”. Ao “sonhar a si mesma”, a casa elabora uma espécie de campo minado com as lembranças do amor findado que ela testemunhou.

Somente a partir do sétimo verso o poema começa desvendar as marcações corporais daquela casa sonhadora. Os corpos em negação (“enquanto nem eu nem vocês podemos dormir”). Corpos que se tornaram reféns daquela casa e da sua memorabilia inquieta, confusa, desordenada, a partir do momento em que se tornaram “pesados” por conta do “excesso de palavras / por dizer”. Entre o oitavo e o décimo quinto verso, passamos a elaborar o fim do amor daquele casal, cuja casa viu seus corpos se distanciarem através de “(todo o horror das mobílias dos objetos que tocamos/ dos lençóis sujos da falta do seu corpo,/ das coisas que testemunharam/ os dias felizes e os outros)”. Vale notar que reconhecemos o que se passou através de versos entre parênteses, recurso que sugere marcar (ou seria minimizar?) os acontecimentos daquele casal entre as paredes daquela casa que, agora, se sonha inquieta. A boca que falava sobre “lugares que envelhecem sem nós” dá voz à própria casa, para que elabore uma narrativa sonhadora: a casa é o lugar que, agora, envelhece sem eles.

A relação da casa com o desejo do amor romântico vai ser retomada em outros poemas, como forma de relacionar o desejo de um futuro a dois dentro da perspectiva da construção de um lar conjunto. Como já dissemos, porém, a veia lírica e de larga potência sentimental da poesia de Ana Martins Marques não abre espaço para arroubos sentimentalistas. O amor, nessa poesia, raramente é bondoso, ainda que se saiba dos seus bons sentimentos. Tem um indício disso na forma como a casa é citada em “Poema de amor”, presente em *Da arte das armadilhas*, poema que cria um inventário de imagens que, à visão do eu lírico, elaboram referências a um poema de amor. “Este é um poema de amor”, diz o primeiro verso. “Por isso nele/ devo dizer casa/ e olhos/ e neblina”, revela o poema, em versos mais à frente. A casa surge como uma espécie de ser indissociável desse amor, como fim (ou seria meio?) inevitável aos enamorados. Um arquétipo do desejo. Vejamos como essa relação entre a casa e o desejo se elabora no poema “Falésias”, presente no mesmo livro:

Hoje tivemos  
um dia limpo  
caminhamos e comemos  
em silêncio

buscamos o ponto mais alto  
da cidade e falamos  
sobre uma casa  
que não será construída

falamos sobre essa casa

implantada nas falésias  
aberta  
aos gritos do mar

falamos dessa casa  
cada vez mais improvável  
onde nenhum de nós vai morar

voltamos em silêncio  
eu pensando em certos bichos  
que só se acasalam  
com dificuldade (MARQUES, 2011, p. 33)

As falésias são acidentes geográficos que terminam ao nível do mar e são constantemente expostas à ação erosiva das suas águas. São, por excelência, geografias inóspitas para construções como uma casa, visto a óbvia falta de segurança em um terreno que se desfaz continuamente pela ação natural. O poema acima, estruturado em cinco quartetos, testemunha o desgaste do sentimento de um casal – num exemplo que podemos associar à liquidez das relações a que Bauman se refere em sua obra – ao estabelecer uma relação de oposição entre a imagem da casa e a imagem da falésia.

O silêncio dos dois amantes, assinalado na primeira e na última estrofe do poema, acena para a dificuldade da interação entre esses enamorados, que caminham, comem e voltam em silêncio. A ausência dessa comunicação, no entanto, é suprimida quando o eu lírico revela o diálogo difícil entre o casal, a partir da segunda estrofe do poema: “buscamos o ponto mais alto/ da cidade e falamos/ sobre uma casa/ que não será construída”. O poema segue: “falamos/ sobre essa casa/ implantada nas falésias/ aberta/ aos gritos do mar”.

Ao escolher falar sobre uma impossibilidade (uma casa construída sobre uma falésia), o poema denota uma situação-limite vivida pelo suposto casal, de reagir somente ao delírio de algo que têm consciência que não irá se realizar – tal e qual o amor entre eles, visivelmente já corroído como uma casa sobre uma falésia<sup>1</sup>. A casa “que não será construída”, “aberta / aos gritos do mar”, surge como a representação desse amor falido (e o mar, imagem sobre a qual refletiremos melhor no próximo capítulo, surgindo nesse verso também como oposição a essa casa). É uma

---

<sup>1</sup> A imagem da casa sendo consumida pela presença do mar é retomada no poema “Tradução”, que pertence à série “Livro”, responsável por abrir a terceira coletânea da autora, *O livro das semelhanças*. Exemplo da forte característica metalinguística da poesia da autora, evoca a imagem de “uma casa de montanha/ reconstruída sobre a praia/ corroída pouco a pouco pela presença do mar”. A imagem, como se vê pelo título do poema, traduz o jogo de linguagem e de contrastes (a casa de montanha erguida sobre a praia) que marca diversos poemas presentes no livro.

representação da casa-desejo edificada sobre a frustração desse sentimento. Uma casa que nasce do desejo consciente de sua impossibilidade.

Ao fim do poema, no último quarteto, quando o silêncio é retomado, o eu lírico se revela pensando “em certos bichos /que só se acasalam/ com dificuldade”, acionando uma metáfora que potencializa a situação conflituosa com seu parceiro.

Além do amor romântico, a memória também surge como elemento temático dessa representação do que chamamos casa-desejo na obra de Ana Martins Marques. Às vezes surge potencializada pelos rastros das sensações, como neste exemplo presente no livro *Duas janelas*:

como a romã esborrachada no jardim de uma casa de infância  
que você pisou um dia, rastro  
rubro que acompanha sua vida, seu visco  
ligando (vermelho) a casa de infância à lembrança  
da casa de infância  
ali onde o medo da morte toca o desejo  
intenso de viver

(em suas vísceras quem sabe já se lia  
mais ou menos  
este dia)

romã já não figura  
mas fundo

(contra o fundo do esquecimento (pepita) a memória  
brilha) (MARQUES; SISCAR, 2016, p.12)

No exemplo acima, a posição da memória subverte as expectativas que temos ao evocar a imagem da casa da infância, normalmente compreendida como “o ninho”, signo de uma simplicidade das rarefeitas memórias primitivas da infância. A casa-ninho, vai afirmar Bachelard (2008, p. 111), nunca é nova e sempre se volta a ela. “Sonha-se voltar como o pássaro volta ao ninho, como a ovelha volta ao aprisco”, diz o filósofo. O signo da volta marca infinitos devaneios, ditados pelo ritmo da vida humana, que se expande com o passar dos anos.

No poema, a imagem de rastro rubro deixado por uma romã esborrachada serve como ponte que conecta outras duas imagens: a da casa e a da memória da casa. É esse rastro rubro – vermelho, reafirmado através do recurso dos parênteses como se destacasse a importância dessa cor – que aciona “o desejo intenso de viver” que habita aquela casa ou a memória dela. A força desse vermelho de “vísceras” – abertas onde também há o medo da morte, que, aqui, se coloca ao

lado (toca) o desejo de viver – da romã espatifada ativa, fazendo brilhar, essa memória da pessoa à qual o eu lírico se refere.

Entendendo a casa da infância como a casa primordial do homem, uma das grandes imagens que vão perpetuar o imaginário do sentido de habitar, tocamos a compreensão de Bachelard acerca das imagens primitivas. A imagem de um rastro – ou seja, de vestígios de lembranças – aplicada à imagem da casa da infância potencializa isso no poema acima. Isso porque a poesia carregada dessas imagens, diz o filósofo, oferece-nos a nostalgia das expressões da juventude, como um convite para “recomeçar a imaginar”.

As grandes imagens têm ao mesmo tempo uma história e uma pré-história. São sempre lembrança e lenda ao mesmo tempo. Nunca se vive a imagem em primeira instância. Toda grande imagem tem um fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares. Assim, é no final do curso da vida que veneramos realmente uma imagem, descobrindo suas raízes para além da história fixada na memória. (BACHELARD, 2008, p. 50)

Obviamente, para que a casa consiga elaborar sua história num determinado imaginário, ela vai depender de um corpo que a habite, vivencie, e a preencha de sentido. Essa corporificação, transportada para a poesia, permite uma outra relação com a compreensão do desejo, pois possibilita dinamizar a experiência de sonhar uma casa, seja na voz do eu lírico, seja na representação de alguém a quem essa voz lírica se refere. Nos dois exemplos a seguir, pertencentes à série homônima de *O livro das semelhanças*, a memória e a atmosfera onírica da casa elaboram um jogo de linguagem muito caro à poesia de Ana Martins Marques. Neles, chama atenção a presença do corpo como catalisador dessas sensações que envolvem não só o espaço da casa, mas do amplo cotidiano:

Podemos atear fogo  
à memória da casa  
desaprender um idioma  
palavra por palavra  
podemos esquecer uma cidade  
suas ruas pontes armarinhos  
armazéns guindastes teleféricos  
e se ela tiver um rio  
podemos esquecer o rio  
mesmo contra a correnteza  
mas não podemos proteger com o corpo  
um outro corpo do envelhecimento  
lançando-nos sobre a lembrança dele (MARQUES, 2015, p. 59)

\*

Há estes dias em que pressentimos na casa  
 a ruína da casa  
 e no corpo  
 a morte do corpo  
 e no amor  
 o fim do amor  
 estes dias  
 em que tomar o ônibus é no entanto perdê-lo  
 e chegar a tempo é já chegar demasiado tarde  
 não são coisas que se expliquem  
 Apenas são dias em que de repente sabemos  
 o que sempre soubemos e todos sabem  
 que a madeira é apenas o que vem logo antes  
 da cinza  
 e por mais vidas que tenha  
 cada gato  
 é o cadáver de um gato (MARQUES, 2015, p. 72)

Em ambos os poemas, vemos a materialização de uma corporalidade que revela impossibilidades de ordem objetiva e subjetiva. No primeiro texto, testemunhamos a construção do embate de limites físicos e emocionais do eu lírico. Como num jogo de contrastes absurdos, há a garantia de possibilidades extremas: “desaprender um idioma/ palavra por palavra”, “esquecer uma cidade” e “esquecer um rio/ mesmo contra a correnteza”. Nada, porém, que dê conta de proteger, com o corpo, um outro corpo do envelhecimento. A via dessa tentativa de proteção seria “lançando-nos sobre a memória dele”.

A tentativa de lançar-se sobre “a memória do corpo” de alguém é, em dada medida, reflexo de uma tentativa de controle do imaginário daquele corpo. O desejo de tentar proteger um corpo do envelhecimento parte, então, da premissa de que o controle sobre o imaginário dele seria o único caminho. Porém, é um caminho impossível, como atestam os versos finais do poema.

Voltando-nos à imagem da casa, nosso foco de análise, o verso “Podemos atear fogo/ à memória da casa” no faz refletir sobre a grande dualidade que existe no fogo enquanto símbolo: de destruição, mas também de transformação. Talvez não possamos destruir a memória daquela casa, mas certamente podemos transformá-la. E transformamos, à medida que as lembranças da casa vão sendo alimentadas pelas lacunas que o tempo crava na memória. Preenchemos – nós, e nossos corpos –, pois, a lacunas com os nossos desejos. O mesmo não pode ser feito com um outro corpo, preenchido de lembranças que não acionamos ou alcançamos.

O segundo poema evidencia outra característica marcante da poesia de Ana Martins Marques que potencializa a imagem da casa-desejo: o valor onírico, traduzido no poema pelo sentimento do pressentir. Um estado de compreensão que ocupa um lugar de coisas não estabelecidas, sentimentos que habitam uma espécie de entre-lugar. Ou que subvertem as expectativas ao serem deslocadas da sua posição comum para um local de perdas e danos, como evidencia certo tom pessimista do texto. Não podemos, no entanto, acusar o eu lírico de pessimista, visto que, no primeiro verso, ele deixa bem claro que esse estado de espírito surge “nestes dias”.

O poema elabora a construção de imagens contrárias (“não são coisas que se explique”, afinal), nas quais “tomar” é “perder”, “chegar a tempo” é “chegar tarde” – recurso, aliás, muito comum na poesia de Ana Martins Marques, utilizado como dispositivo para acionar o efeito poético a partir de uma espécie de jogo em que nem tudo é o que parece. A cinza de agora foi a madeira de alguns minutos; as sete vidas do gato de nada valem se o cadáver é um só. Há um certo pessimismo transformador no olhar desse eu lírico, que reforça a ideia psicanalítica do homem como um “ser de falta”. O desejo – nesse caso, a poesia – elaborado na frustração.

No entanto, voltemos nosso olhar para as primeiras imagens que o poema constrói. A primeira talvez não à toa, é a imagem da casa, que exala uma “ruína” onírica, pressentida pelo eu lírico. A imagem da casa em ruína “puxa” a imagem da morte do corpo, que, por sua vez, elabora a imagem “o fim do amor”. Como se o amor pertencesse ao corpo, que pertence à casa. O entrelaçamento desse emaranhado de frustrações, no entanto, vai obstruir a casa-desejo da plenitude de sonhar a casa, o corpo e o amor. A imagem da casa, aqui, então, elabora o desconforto, distante da ideia de ninho íntimo, mas próxima da ideia do lar como espaço de vastidão de sentimentos complexos, pontiagudos e solitários.

### 3.3 A “CASA-INVENTÁRIO”: *UM LAR DE SI, LEMBRANÇAS E OBJETOS*

A relação que a poética de Ana Martins Marques estabelece com os objetos e os cômodos da casa doméstica é o nosso referencial para abordar a categoria de imagens que chamamos de casa-inventário. Como já abordamos no capítulo anterior, a poesia de nossa autora estabelece um olhar especial para o cotidiano banal, expressa, inclusive, através da linguagem simples, coloquial, que vai se agigantando poeticamente quando se presta a configurar os detalhes que se

encontram nesse dia-a-dia comum. A banalidade expressa no ambiente da casa doméstica acaba por emprestar à poesia de Ana Martins Marques um verdadeiro mosaico de imagens de vastidão e intimidade a partir da figuração desses utensílios.

Bachelard (2008), numa análise sobre a poética de Baudelaire, situa a relação entre as imagens da imensidão através dos objetos:

Na alma relaxada que medita e sonha, uma imensidão parece esperar as imagens da imensidão. O espírito vê e revê objetos. A alma encontra no objeto o ninho de uma imensidão. Teremos várias provas disso se seguirmos os devaneios que têm início, na alma de Baudelaire, sob o signo da palavra “vasto”. Vasto é uma das palavras mais baudelairianas, a palavra que, para o poeta, marca mais naturalmente a infinidade do espaço íntimo (BACHELARD, 2008, p. 196)

O efeito poético que a poeta empresta aos objetos e cômodos da casa se constrói a partir de uma espécie de “olhar vasto” para esses itens. Um olhar que se desdobra para além da função utilitária, ressignificando a presença e a própria função daquele objeto e/ou cômodo no espaço poético da casa representada. Jean Baudrillard realiza compreensão semelhante sob a visão da antropologia, usando o termo “transgressão de função” na relação cultural que mantemos com os objetos funcionais:

Cada um de nossos objetos práticos se associam a um ou vários elementos estruturais, mas por outro lado escapam continuamente da estruturalidade técnica para as significações segundas, do sistema tecnológico dentro de um sistema cultural. O meio ambiente cotidiano permanece, em larga medida, um sistema “abstrato”: nele os múltiplos objetos acham-se em geral isolados de sua função, é o homem que lhes assegura, na medida de suas necessidades, sua coexistência em um contexto funcional, sistema pouco econômico, pouco coerente, análogo à estrutura arcaica dos primitivos motores a gasolina: combinação de funções parciais, por vezes indiferentes ou antagônicas. A tendência atual, aliás, não é absolutamente a de resolver tal incoerência, mas de atender às necessidades sucessivas por meio dos objetos novos. Sucede assim que cada objeto, adiciona a outros, cumpre sua função própria, mas transgride o conjunto, por vezes até cumpre e transgride ao mesmo tempo a própria função. (BAUDRILLARD, 2008, p. 14)

Ao relativizar essa função oferecida aos objetos pelo homem, Baudrillard (2008) aponta que esses itens, para além da sua função utilitária, podem ser alvo de um investimento emocional e afetivo que os desloca dessa esfera prática e os insere no campo da paixão e da propriedade privada. A partir daí, eles, os objetos, seriam “algo diverso, profundamente relacionado com o indivíduo” (p. 94). É esse tipo de relação se dá por um outro tipo de mediação, distante da mediação prática, que oficializa a ideia de “posse”. A posse jamais é de um utensílio enquanto ele

opera sua função prática – não “possuímos”, por exemplo, um refrigerador se o utilizo com o fim de refrigerar, pois se trata de utilizar o objeto na sua função prática. Para Baudrillard, “possuir” um objeto é abstrai-lo da sua função prática na medida em que o indivíduo estabelece uma relação de afeto com ele.

Ao ser abstraído do seu uso, esse objeto toma um estatuto estritamente subjetivo: torna-se objeto de coleção, qualificado pelo indivíduo numa espécie de organização movida pelo afeto. Para Baudrillard (2008, p. 95), é nessa perspectiva da coleção que triunfa o empreendimento apaixonado de posse. É nela que a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal.

Para criar um inventário doméstico de objetos e espaços, a poesia de Ana Martins Marques se utiliza dessa espécie de “transgressão de função” que ela, a poeta, desenvolve afetivamente com eles. Isso se apresenta de forma especialmente clara nas séries “Arquitetura de Interiores”, de *A vida submarina*, e “Interiores”, presente em *Da arte das armadilhas*. Formadas por poemas, em sua maioria, minúsculos, cada texto leva o nome de um objeto, utensílio ou cômodo da casa doméstica. As séries se elaboram, assim, como uma espécie de coleção de objetos – na perspectiva de Baudrillard - que se permitem “sonhar” enquanto matéria poética.

Ambas as séries situam o leitor à frente de uma dualidade entre a vocação natural desses objetos para os valores de intimidade e os apontamentos do desejo de vastidão, que a poeta sonha e esses itens apontam. Sob essa perspectiva, a poética de Ana Martins Marques apresenta outra possibilidade de leitura de uma “poética das coisas” a partir desses objetos, que a tradição da poesia brasileira do século XX já encontrava na produção de Manoel de Barros, ou na de seus conterrâneos Adélia Prado e Carlos Drummond de Andrade.

Acontece com a poesia de Ana Martins Marques um fluxo semelhante ao observado na poesia de Drummond pela crítica Maria Esther Maciel. Para a pesquisadora, o poeta “faz da figuração dos objetos cotidianos uma forma de leitura do espaço íntimo das casas e das pessoas que as habitam” (MACIEL, 2004, p. 104). Os poemas de Marques, a exemplo dos de Drummond, mostram a poesia como objeto, em si, capaz de condensar através da linguagem a experiência do mundo.

Nas duas séries – *Interiores* e *Arquitetura de interiores* – encontramos vias de compreensão que elaboram imagens da casa como espaço de desejo íntimo e/ou de fronteira entre a solidão íntima e o desejo pela vastidão do mundo exterior. Os poemas que se referem aos

cômodos tendem a elaborar os valores de intimidade para um eu lírico que ressignifica esses ambientes com sentimentos de amor e/ou solidão. Aos objetos, cabe um protagonismo de “espaços de fronteira”: ou seja, os itens funcionam como uma espécie de mediador do olhar do eu lírico para um desejo de experiência além do interior da casa.

Vejamos a seguir alguns exemplos do primeiro grupo, de poemas que se referem aos cômodos do lar:

### **Sala**

na sala decorada  
pela noite  
e pelo imenso desejo,  
nossas xícaras,  
lascadas (MARQUES, 2009, p. 33)

\*

### **Cozinha**

nostálgicas de um tempo de intermináveis almoços  
banha de porco alho pão açúcar sujeira  
dias que vertiam leite vinhos fortes azeite mel  
rituais sangrentos de morte carne sangue e fogo  
alvoroço de primos cozinheiras e restos aos cachorros  
as panelas de seu desuso observam  
a mulher sozinha o jornal do dia o café solúvel  
e duas xícaras irônicas no aparador (MARQUES, 2009, p. 34)

\*

### **Quarto**

neste mesmo quarto  
há muito tempo  
você me ensinou  
novamente a nudez  
e então chamamos isso de amor  
mas era exagero (MARQUES, 2009, p. 36)

Os dois primeiros poemas, “Sala” e “Cozinha”, compartilham de perspectivas diferentes de “ausência” em espaços que, normalmente, sugerem comunhão entre os habitantes da casa. Em “Sala”, o eu lírico descreve a decoração “da noite e do imenso desejo” que preenche aquele ambiente. A sala é, por excelência, o espaço da recepção, do acolhimento dos corpos que habitam ou visitam a casa. Um desejo – imenso – evocado pela noite, que sugere se tratar de um desejo próximo do sexual, ainda que não haja expressamente a presença de corpos no poema. O efeito

poético vai se revelar através da imagem das xícaras, das “nossas xícaras” – do casal, provavelmente –, com a imagem dessas xícaras servindo como uma espécie de *punctum* barthesiano, que concentra o “ponto de virada” do poema. Pois não somente xícaras, mas xícaras lascadas, rastros de um casal que não figura nesse ambiente e que, mesmos os seus rastros – no caso, as xícaras lascadas – sugerem rompimento, feridas, quebras. A vastidão da noite e a imensidão do desejo, que ampliam oniricamente o espaço acolhedor da sala, não encontra eco em corpos com vida, dispostos a compartilhar. Está no detalhe do objeto lascado a sugestão dessa noite e desse desejo vazio. A xícara, posta à mesa, aguarda alguém. A xícara usada, ainda sobre a mesa, denota a ausência de alguém que a usou e não guardou. Ou seja, a ausência, em ambas as leituras, é denotada.

A imagem das xícaras volta a aparecer no segundo poema, “Cozinha”. A cozinha se aproxima da sala como espaço de comunhão, porém sua identidade está vinculada à simbologia da nutrição dos corpos e à alquimia transformadora. É o espaço do elemento fogo no lar, que sugere a ideia de transformação. Justamente por isso, é, para Bachelard (2008), um dos espaços mais místico do lar.

No poema de Ana Martins Marques, essa cozinha é traduzida pelo olhar de panelas em desuso que observam uma mulher solitária. É interessante notar que o poema se divide em duas perspectivas, a partir do sexto verso. As panelas nostálgicas lembram a ideia da profunda alquimia apontada por Bachelard a partir do cotidiano típico de uma cozinha familiar, seus almoços grandes – a sujeira surge no final do segundo verso, como consequência inevitável no processo ritualístico que envolve o ato de cozinhar. A banha de porco, gordura base de uma cozinha brasileira mais antiga, surge como elemento catalisador temporal, que reforça o sentimento nostálgico dessas panelas saudosas.

Elas, as panelas, lembram um tempo bom (“dias que vertiam leite vinho azeite mel”), de ingredientes que sugerem prosperidade, extraídos de forma benigna de animais ou frutas. Lembram também dos rituais agressivos que envolvem o ato de cozinhar, a partir da morte dos animais e do fogo que reconfigura, de maneira implacável e necessária, os alimentos. Formalmente, a ausência de vírgulas que separam os elementos sonhados por essas panelas remete a ideia de mistura, a esse grande caldeirão alquímico que uma panela representa: todos os ingredientes se misturam, se envolvem, e, nesse ato, se transformam.

Saindo da nostalgia para a realidade cotidiana do lar, vemos o olhar dessas painelas se voltar para a segunda perspectiva do poema a partir do sexto verso, quando o texto as acusa de testemunhar “a mulher sozinha o jornal do dia o café solúvel”. Mais uma vez, imagens que se desdobram ao olhar do leitor sem pontuação, num fluxo típico de alguém que observa uma cena. E, com efeito semelhante às imagens da primeira perspectiva, essas da segunda parecem se misturar: a mulher, o jornal, o café – e não qualquer café, mas o solúvel: o mais prático, o menos saboroso, traço expresso desses tempos líquidos e esvaziados. E mais outra vez, as imagens da xícara catapultam a força poética: a mulher sozinha compartilha aquele espaço com duas xícaras pousadas no aparador. Xícaras irônicas, em companhia uma da outra, enquanto a mulher protagoniza a solidão melancólica, íntima, perdida entre o jornal e o café.

Essa espécie de “leitura suspensa”, que se elabora através do estado onírico do poema que pensa as imagens da casa, é tratada por Bachelard como um elemento necessário para que se estabeleça, entre o leitor e o poema, os valores de intimidade:

Para evocar os valores de intimidade, é necessário, paradoxalmente, induzir o leitor ao estado de leitura suspensa. É no momento em que os olhos do leitor deixam o livro que a evocação de meu quarto pode se tornar um umbral de onirismo para outrem. Então, quando é um poeta que fala, a alma do leitor repercute, conhece essa repercussão, que, como diz Minkowski, devolve o ser a energia de uma origem. (BACHELARD, 2008, p. 33)

O valor desse entendimento se aplica de maneira sistemática à percepção dos valores de intimidade, sob a ótica do filósofo francês, ao plano de uma filosofia da literatura aos poemas e textos que se dedicam a “escrever” e “ler” casas:

No plano de uma filosofia da literatura e da poesia em que nos colocamos, há um sentido em dizer que “escrevemos um quarto”, que “lemos um quarto”, que “lemos uma casa”. Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, na primeira abertura poética, o leitor que “lê um quarto” interrompe sua leitura e começa a pensar em algum aposento antigo. Você gostaria de dizer tudo sobre o seu quarto. Gostaria de interessar o leitor em você mesmo no momento em que entreabriu uma porta do devaneio. Os valores de intimidade são tão absorventes que o leitor já não lê o seu quarto: revê o dele. (BACHELARD, 2008, p. 33)

Esse tipo de relação se estabelece de forma ainda mais íntima quando nos colocamos diante das imagens de cômodos que, por si, revelam esses valores de intimidade de forma mais acentuada. O quarto, tomado como exemplo por Bachelard, é um deles. Sua figuração na poesia

de Ana Martins Marques surge como espaço de voltagem sexual, ninho da intimidade de um casal. No poema “Quarto”, o eu lírico elabora “neste mesmo quarto / há muito tempo / você me ensinou / novamente a nudez”. O indicativo temporal (“há muito tempo”) situa o passado como tempo desse poema que retoma, mais uma vez, o sentimento de um amor acabado ou mesmo apenas um mero encontro casual – os versos “você me ensinou / novamente a nudez” sugerem uma aproximação sexual nova, diferente da que já se conhecia, uma “nova nudez”. Ou então a nudez pode ser entendida como uma metáfora de uma aproximação íntima, de fato romântica, com sentimentos para além dos impulsos do desejo. O poema, no entanto, só certifica que, independente do que tenha acontecido na intimidade daquele casal, tudo não passa, hoje, de uma lembrança. O tal amor, que se mostrou apenas um exagero, certamente já não está mais ali.

Certamente é mais óbvio constatar valores de intimidade a partir de espaços internos da casa. No entanto, a poesia de Ana Martins Marques elabora sentimentos que se voltam para esse interior do lar – para os seus habitantes e para a casa em si enquanto persona do poema – a partir de geografias externas à casa. Os poemas “Canteiro” e “Encanamento” nos ajudam nessa leitura:

#### **Canteiro**

Onde a casa cresce  
sem projetos  
ao sabor do sol  
das sombras  
e atenta ao noticiário  
das nuvens (MARQUES, 2011, p. 18)

\*

#### **Encanamento**

a água escoia nos canos como tempo escoia em teu corpo  
de ampulheta  
a casa vive na circulação secreta dos canos  
a eletricidade pensa a casa por dentro (MARQUES, 2009, p. 38)

Em “Canteiros”, a casa é figurada através de uma metáfora com as plantas de um canteiro. Uma casa “sem projetos” – ou seja, sem arquitetura pensada, sem uma atitude planejada – que cresce ao sabor do sol e das sombras. Uma casa que precisa ser alimentada para crescer – não de tijolos e cimento – mas a partir de luz e de água, que surgem a partir das nuvens escuras que provocam sombra e elaboram o tal “noticiário das nuvens”. O poema inspira o entendimento da

casa onírica que se elabora pelos sentimentos que testemunha dos seus habitantes. A casa, na perspectiva bachelardiana, é o sonho dos seus habitantes. São as experiências deles que a edificam enquanto lar, para além da sua arquitetura. Ela é a topografia do nosso ser íntimo. O poema, no entanto, fala do crescimento dessa casa ambientada nesse espaço externo, “lá fora”, onde há o sol, as sombras e as nuvens. “Lá fora”, onde o homem consegue elaborar o mundo que vai se contrapor ao mundo da casa, o mundo “de dentro”.

Já em “Encanamento”, testemunhamos a relação entre o corpo que habita e essa “casa que pensa” a partir de algo que lhe é externo. Os três primeiros versos nos remetem a oposição que Bachelard faz entre o sótão e o porão, o que está “acima” (racionalidade) e o que está “abaixo” (irracionalidade) da casa, como reflexo do inconsciente humano. A água do encanamento subterrâneo (abaixo) e a energia que provém da luz do teto (acima). A relação da água com o tempo sugere algo que flui sem um controle completo – não controlamos o tempo, não controlamos o fluxo da água. Podemos administrar, mas não necessariamente controlar. O tempo, na verdade, é quem dita mais ao corpo do que vice-versa. O mesmo acontece com a água em relação à casa: sem ela, o lar perde muito de sua funcionalidade prática. Os canos são, nessa medida, uma espécie de inconsciente da casa (“a casa vive na circulação secreta dos canos”). A eletricidade, por outro lado, “pensa” a casa. Ou seja, provoca o lampejo da racionalidade: se mostra, não por acaso, acima, nas lâmpadas e lustres. A água e a energia elétrica, que vêm de fora, “uma por baixo” e a “outra por cima”, reproduzem no poema uma espécie de “estado de espírito” desta casa. Seu subconsciente e seu consciente, respectivamente.

Ainda sob a perspectiva da casa-inventário, as séries de *Arquitetura de interiores* e *Interiores* elaboram imagens da casa através de poemas dedicados a objetos domésticos. Enquanto os poemas dedicados aos cômodos da casa sugerem a aproximação do valor de intimidade do eu lírico – traduzido pelos sentimentos de amor e/ou solidão – com a simbologia dos espaços de intimidade da casa, os objetos de Ana Martins Marques surgem como espécies de mediadores do sujeito lírico com o mundo externo. Eles apontam para o sentimento de vastidão ao olhar para esse mundo exterior à casa, estabelecendo uma dicotomia entre o “dentro” e o “fora”, entre o “interno” e o “externo”, o “ficar” e o “ir”.

No capítulo anterior, exemplificamos essa relação a partir dos poemas “Estante” (“Dentro da garrafa/ o navio/ acaba de partir”), “Cortina” (“Entre o fora e o dentro/ lêis/ o vento”) e “Capacho” (“Home/ sweet/ rua”). Eles não apenas apontam diretamente para esse sentimento

relacional entre o interior e o exterior como nos ajudam a elaborar uma sistemática de análise desses poemas-objetos a partir de uma noção de “fronteira” imagética entre esses dois mundos – o interior e o exterior. Contribuem também para elaborar, através da análise poética, o conceito de Bachelard (2008, p. 21) sobre o “relativismo da grandeza”, ou seja, como apreendemos a dialética do “pequeno” e do “grande” como signos da miniatura (do íntimo) e da imensidão (do vasto).

A esse “pequeno” nos referimos ao valor dos objetos eleitos pela nossa poeta para se transformar em matéria poética – objetos banais, corriqueiros e utilitários do cotidiano de uma casa – e também ao tamanho desses poemas, geralmente muito curtos. É justamente nessas duas “pequenezas” que o valor do “grande” se estabelece: esses poemas muito curtos e dedicados a objetos sem muito valor se agigantam em densidade e carga poética, a partir do momento que, ao tensionar em linguagem, reconfigura o olhar do leitor sobre eles e sobre o mundo. Vejamos o exemplo do poema “Porta”:

A porta  
 como toda fronteira  
 é apenas para se atravessar  
 rapidamente ela já não serve mais  
 um corpo a corpo  
 e já se está do outro lado  
 dela nascem o fora e o dentro  
 ela que é o seu vazio. (MARQUES, 2009, p. 35)

A porta nasce como um elemento de valor confrontado no poema acima. A poeta reduz a sua importância, retirando-lhe, inclusive, a serventia, após o ato de atravessá-la. Como toda fronteira, ela serviria apenas a isto: dar passagem. E não necessita um grande confronto, pois num simples corpo a corpo – numa construção de bela imagem do poema em que o ato de abrir uma porta é um confronto pacífico do homem com ela – o “outro lado” é revelado. No entanto, no sétimo verso, a poeta coloca que “dela nascem o fora e o dentro”, simbolizando, então, o vazio que há entre esses polos.

Encarar a fronteira – a porta – como o vazio, então é, em certa medida, reconhecer que mesmo diante desse valor quase nulo há nela a importância de ser o parâmetro que separa os dois universos: o de dentro da casa e o de fora da casa. A porta é um elemento de resistência, ainda que facilmente burlado, do fluxo necessário à casa: com ela fechada, a casa é prisão; sem ela ou com ela aberta, a imagem casa enquanto espaço da intimidade se torna deficiente. Desse choque,

há a nulidade, o vazio, que o poema aponta. No entanto, mesmo na construção de um signo diminuto, o poema termina por revelar algo da ordem da vastidão ao reconhecer que, sem a porta, os valores de intimidade e imensidão não se completariam. É no trânsito dos corpos pela casa, atravessando suas portas, que os mundos se revelam, se complementam e se opõem. A porta como o “grau zero” desse ato de travessia se eleva em sua importância.

O poema aponta a porta como uma das fronteiras da casa. Imagem relativamente óbvia, se pensarmos na sua função utilitária, assim como as de janelas, cortinas, persianas, e outros objetos que servem como forma de separar – ou fazer dialogar – os espaços interno e externo. Há, no entanto, uma outra perspectiva na poesia de Ana Martins Marques para a construção da imagem desses “objetos de fronteira” alocados na casa-inventário: os objetos que servem como espécie de “fronteiras” emocionais, que amparam os sentimentos do eu lírico através da relação afetiva estabelecida com aquele item.

O poema “Aparador”, da série “Visitas ao lugar-comum”, d’*O livro das semelhanças*, exemplifica:

Sonho que estou de volta  
 ao primeiro apartamento  
 quando erámos jovens e tínhamos  
 muito menos coisas  
 e nem sabíamos que já éramos  
 felizes como pensávamos que seríamos  
 estás na minha memória  
 jovem e alegre como numa fotografia  
 talvez ainda mais jovem e mais alegre  
 mais jovem do que jamais foste  
 e mais alegre  
 usas uma presilha  
 no cabelo castanho comprido  
 invejo a presilha  
 que está mais próxima do que eu  
 do teu pensamento  
 e dos teus cabelos  
 da tua cabeça de cabelos e pensamento  
 e invejo a fotografia  
 que se parece tanto contigo  
 talvez ainda mais do que tu mesma  
 ouço as juntas que estalam  
 como portas batendo  
 sou hoje uma chaleira, uma pá, uns óculos  
 esquecidos sobre o aparador  
 sou o a aparador  
 esquecido de mim mesmo  
 sobre o aparador está tua fotografia  
 que nos sobreviverá (MARQUES, 2015, p. 99)

O tempo é o tema central do poema acima, e se materializa através da relação que os objetos inventariados no texto estabelecem com a memória do eu lírico. Como num entendimento de devaneio tipicamente bachelardiano, a poeta afirma “sonhar” o retorno do eu lírico ao primeiro apartamento de um suposto casal. A outra pessoa, diz a voz poética, está materializada na sua memória, “jovem e alegre como numa fotografia”, destacando a importância fundamental da imagem – nos referimos, no caso, à fotografia – como catalisador das emoções saudosistas que se elaboram ao longo do poema.

Ainda que não seja possível medir exatamente o tempo que se passou, o poema denota que já há um relativo afastamento temporal entre o fato lembrado pelo eu lírico e o tempo presente. A voz lírica realiza, neste presente, que se trata de um tempo em que “nem sabíamos que já éramos/ felizes como pensávamos que seríamos”. A crença, hoje, nessa felicidade de outrora, demonstra vir de uma certeza elaborada ao longo de um certo tempo, com certo distanciamento. No entanto, o poema deixa perceber nos detalhes o quanto essa percepção do eu lírico sobre o seu amado está infectada pelas suas próprias idealizações desse tempo passado, como se o sujeito lírico fosse preenchendo as lacunas naturais da memória com uma ficcionalização em torno das lembranças do outro: “e invejo a fotografia/ que se parece tanto contigo/ talvez ainda mais do que tu mesma”. O objeto fotografia, que registra um tempo estático movimentado pela afetividade que alguém constrói em torno dessa imagem, acaba se tornando “mais fiel” à imagem do outro do que o próprio outro. Isso, obviamente, não corresponde à realidade concreta, mas diz muito sobre a realidade emocional dessa voz que sonha – e por sonhar, idealiza – o ser amado. Principalmente quando essa via é a da lembrança, que joga com as armadilhas naturais da memória. Ao olhar para o passado, podemos lembrar do que nos convém. Ao ponto de enxergar o outro “talvez ainda mais jovem e mais alegre/ mais jovem do que jamais foste/ e mais alegre”. Isso, obviamente, corresponde ao olhar de quem lembra, de quem sonha.

Voltemos nossa atenção, agora, à relação do poema com os objetos. Nos primeiros versos do poema, o eu lírico diz sonhar com a primeira casa daquele casal, no tempo que eram jovens e que tinham muito menos coisas. Ao destacar em verso essa relação quantitativa dos objetos, a poeta nos permite entender que, hoje, há um número muito maior de coisas que circundam a vida dessas pessoas. E que, talvez por isso, a relação afetiva que se estabelece entre eles – entre a voz

lírca e os objetos – guia partes dessa travessia memorialista. A partir do 12º verso, surge a imagem de uma presilha, “no cabelo castanho e comprido/ invejo a presilha / que está mais próxima do que eu/ do teu pensamento/ e dos teus cabelos/ da tua cabeça de cabelos e pensamento”. O confesso sentimento de inveja pela presilha sugere a vontade de estar próximo daquela pessoa amada e, o fato de ser uma presilha, denota que há nessa relação de desejo algo quase obsessivo: a presilha está presa à pessoa amada; não apenas próxima dos seus cabelos (construindo, aí, uma imagem de afetividade, tendo o cabelo como elemento que sugere uma aproximação carinhosa, no ato de acariciar os cabelos), mas também “do pensamento”. Estar próximo desse “pensamento” sugere a vontade do eu lírico de se fazer presente nas memórias, nas lembranças e no “agora” daquela pessoa. Um controle que a persona da voz lírica não tem, mas, pelo visto, gostaria de ter. Ele inveja a presilha não só por estar perto dos cabelos ou do pensamento, mas por estar perto de ambos, de um “todo”: “da tua cabeça de cabelos e pensamento”. A pessoa amada está, de forma confessa, na memória do eu lírico. O contrário, no entanto, não pode ser afirmado.

As portas que aparecem no 23º verso fazem analogia com as “juntas que estalam” do 22º: o ranger das portas batendo se assemelha aos barulhos de um corpo envelhecido, cujas juntas estalam. O tempo passou. Essa imagem pavimenta o segundo momento do poema, voltado ao presente, no qual o eu lírico se transfigura numa chaleira, numa pá, nuns óculos, esquecidos sobre o aparador. Objetos que não se conectam e que não cumprem função utilitária nenhuma pousados sobre o móvel: eis o sentimento do poeta, de abandono, sobre as lembranças do ser amado.

Replicamos aqui os quatro últimos versos do poema:

sou o a aparador  
 esquecido de mim mesmo  
 sobre o aparador está tua fotografia  
 que nos sobreviverá

O eu lírico se reconhece como o próprio aparador, objeto que serve como fronteira, amparado para objetos pousados, “adormecidos” de sua função. Ser o aparador é se reconhecer invisível diante do ser amado; esquecido de si mesmo, a voz lírica só sonha o outro, sonha a memória construída em torno da imagem do outro. “No aparador está tua fotografia”, ou seja, a fotografia, a imagem afetiva, está no próprio eu lírico. E é nela, na imagem pousada nas

lembranças dessa voz-aparador, esquecido de si no canto da sala, que sobreviverá o desejo vasto sobre a memória que se lança ao outro.

### 3.4 UMA INTRUSA NO NINHO: *A ESCRITA DE SI NA “CASA-VIVÊNCIA”*

A relação entre intimidade e vastidão elaborada pelo poema “Aparador”, cujo tema da memória se apresenta de forma evidente e marcada pela relação com os objetos, acaba por abrir caminho para a análise dos poemas que pertencem ao grupo das imagens que chamamos de “casa-vivência”. Os textos dessa categoria elaboram poesia a partir de vivências reais da autora – ao menos assim declaradas – na perspectiva de habitar casas transitórias, passageiras, impregnadas de lembranças ou do sentimento de estranhamento a esse lar pouco íntimo. A memória dessas vivências circunda os poemas desse grupo, centrados na produção compilada em *Como se fosse a casa (uma correspondência)*.

*Como se fosse a casa (uma correspondência)*, traz, diferente dos outros trabalhos da autora, dados biográficos que situam sua elaboração num tempo e num espaço situados. Já no começo do livro somos informados que a obra é resultado da correspondência entre nossa autora e o poeta Eduardo Jorge durante o tempo em que ela morou na casa dele – no mesmo prefácio, Eduardo é apresentado como “em viagem”. O espaço em questão é um dos 1068 apartamentos do histórico Edifício JK – projeto arquitetônico de dois blocos, assinado por Oscar Niemeyer em 1952 – a quarta torre mais alta da capital mineira.

A presença dessas informações no início da obra acaba por acionar no leitor a busca por elementos autobiográficos nos poemas que a formam. Nossa busca pelos valores de intimidade e vastidão nessa categoria vem motivada pela seguinte questão: se a casa, para Bachelard (2008), é força que congrega os sonhos e as lembranças de quem a habita, como se constrói o devaneio íntimo diante do fato de estranhar a si numa casa que não é a sua?

Referência nos estudos sobre a escrita de si, o crítico francês Philippe Lejeune (2008) afirma em sua teoria do pacto autobiográfico que, para que um texto seja lido como biográfico, é preciso que o leitor estabeleça um acordo com o texto, com crença na “sinceridade” do que o escritor entrega como tal. No capítulo “Quando o poema conta uma vida”, Lejeune questiona:

Chega-se mais perto do segredo de um poema quando o poeta explica sua gênese, escreve a autobiografia de sua inspiração ou a de seu trabalho? Este é o sonho de certos leitores: colher confidências, entrar no atelier do artista – como se não fosse neles, leitores, que se fizesse a alquimia, como se a poesia pudesse ser explicada pelas circunstâncias ou desmontada em uma série de engrenagens ou de receitas, como se palavras alheias ao poema pudessem fornecer respostas às palavras do poema. (LEJEUNE, 2008, p. 246-247)

É difícil responder se as palavras “alheias ao poema” fornecem, em totalidade, tais respostas sobre a gênese do texto. Em se tratando de literatura, cuja força motriz está na invenção e na reinvenção, é provável que não. No entanto, é inevitável não se envolver nessa reflexão, a partir dos “indícios biográficos” deixados por nossa autora ao longo do livro, muitas vezes formados a partir do estranhamento diante do desconhecido – no caso, o apartamento que alugou. O próprio subtítulo do livro – “Uma correspondência” – também estimula a expectativa de conter ali relatos de uma experiência a partir da vivência de cada autor.

A experiência do eu lírico de Ana Martins Marques traz consigo uma unidade quase narrativa da vivência nesse apartamento. Ao longo do livro, o eu lírico se refere ao personagem “ela”, criando assim um distanciamento entre a voz do poema e o sujeito da ação. Como se “ela” fosse uma projeção da tentativa inicial de caber naquele ninho estranho e pouco reconhecível. Como se o próprio eu lírico se reconhecesse na dificuldade de “pertencer” a um ambiente temporário que precisa encarar como lar – e por isso evoca um “Outro” para tornar a experiência possível. “A busca do Eu em seu Outro”, como a filósofa Susan Sontag (1987, p. 86) caracteriza o pensamento moderno. Vejamos os dois exemplos a seguir:

Ela às vezes se sente uma espã  
 Alguém que demorou demasiado a chegar  
 Ou que chegou cedo demais  
 E no entanto a deixam entrar  
 Como se a casa fosse sua  
 Como se ela fosse a única visitante  
 De um pequeno museu  
 Para um único amor (MARQUES; JORGE, 2017, p.17)

\*

Ela recebeu mas não leu  
 O regulamento do prédio  
 O protocolo de incêndio  
 Nos objetos alheios  
 - alguma vez morou aqui  
 Alguém que amava as imagens  
 Deposita-se quieta a memória de outros corpos

De coisas acabadas ou mal acabadas de nascer  
 Feridas antigas, indecifráveis, mas que de algum modo  
 Ainda perduram  
 Na parede vermelho-  
 Amor que não cicatrizou (MARQUES; JORGE, 2017, p.19)

É possível verificar, em ambos os poemas, um sentimento de não-pertencimento ao espaço, mas que não impede que “ela” reflita – e, com isso, se aproprie de alguma forma – dos elementos que o compõe. Imagens como “um pequeno museu” ou “objetos alheios” que denotam a presença anterior de alguém que “amava as imagens” vão criando o entendimento de um lugar imerso numa cultura própria, ainda não domesticada pela nova moradora. “Ela”, aqui, surge como uma espécie de antropóloga nesse espaço, tentando formar uma concepção do espaço através dos rastros de um certo modo de vida que havia ali. Susan Sontag, ao abordar o entendimento antropológico a partir da produção de Claude Lévi-Strauss, lembra que a vocação do profissional da antropologia “exige um profundo distanciamento. ‘Ele nunca pode se sentir ‘em casa’ onde quer que seja; ele sempre será, psicologicamente falando, um mutilado” (1987, p. 92).

“Ela” reflete os indícios deixados por um “outro” – o antigo morador –, na tentativa de compor sua presença ali. Distanciada (“Alguém que demorou demasiado a chegar/ Ou que chegou cedo demais/ E no entanto a deixam entrar / como se a casa fosse sua”), não conseguirá sentir-se em casa. Será um “mutilado”, à visão de Sontag; uma “espiã”, à sua própria. Porém, ao se aproximar dos elementos do espaço – os objetos e o que eles evocam – passa gradativamente a reconfigurar significados. O espaço se reconstrói de um poema para outro: sai do “olhar espião” que enxergava ali um “pequeno museu para um único amor” para revelar uma gênese mais profunda nas “Feridas antigas, indecifráveis, mas que de algum modo/ Ainda perduram/ Na parede vermelho-/ Amor que não cicatrizou”. Mesmo que ainda “indecifráveis”, as feridas – do outro – já se revelam, se tornam aparentes, ao olhar quase antropológico daquela estrangeira.

Os objetos ressurgem nos poemas de *Como se fosse a casa* para assumir um caráter de catalisadores da memória do espaço – elemento crucial para o entendimento de “ela” – da própria poeta? – sobre sua presença nesta casa temporária. Diferente das séries “Arquitetura de interiores” e “Interiores” – do *A vida submarina* e do *Da arte das armadilhas* –, aqui, esses artefatos não provocam uma epifania que transforma o olhar sobre seu banal cotidiano. Mas

surtem como pequenas “moléculas de mundo”, que fortalecem a unidade da casa com as marcas das memórias que os rodeiam:

Alguém partiu daqui  
 alguém lançou-se para a frente puxando no entanto  
 um fio forte ou fraco que o liga à lembrança desta casa  
 alguém levou a memória das paredes  
 dos móveis dos corredores das xícaras das cortinas  
 ela olha os objetos em seus lugares  
 e pensa que um duplo deles agora vive  
 em outra cidade em outros cômodos  
 como uma casa no interior de uma casa  
 do outro lado do mar (MARQUES; JORGE, 2017, p.13)

No exemplo acima, a referência parece ser diretamente aos objetos deixados por Eduardo Jorge no apartamento, e como os novos objetos da nova casa do poeta – ou “um duplo deles” – remontam a ideia de “uma casa no interior de uma casa” em sua morada atual. Pois não se trata do objeto em si, o objeto específico, mas das memórias impressas nele, no momento presente, pelo seu dono. Quando o dono das memórias sai, os objetos também se esvaziam de seu completo sentido: não imprimem mais consigo a alma daquele lugar.

A ideia do habitar como pertencimento é um dos desejos de quem abandona sua casa natal, a casa da infância, e projeta seus desejos e motivações na “casa do futuro”. É um movimento que acompanha o eu lírico de Ana Martins Marques neste livro, ao alugar um apartamento – e, com isso, projetar, para si, um lar. Bachelard explica esse conceito de “casa sonhada”:

Por vezes, a casa do futuro é mais sólida, mais clara, mais vasta que todas as casas do passado. No oposto da casa natal trabalha a imagem da casa sonhada. No entardecer da vida, com uma coragem invencível, dizemos ainda: o que ainda não fizemos será feito. Construiremos a casa. Essa casa sonhada pode ser um simples sonho de proprietário, um concentrado de tudo o que é considerado cômodo, confortável, saudável, sólido ou mesmo desejável para os outros. Deve contentar então o orgulho e a razão, termos inconciliáveis. (BACHELARD, 2008, p. 74)

Há, no eu lírico de Ana Martins Marques, um desejo de se modificar naquele espaço ao buscar um sentido no seu entendimento de “morar”: “Apenas ficar aqui/ por força ficar aqui/ até que a palavra morar/ faça algum sentido” (2017, p. 21), revela um curto poema presente em *Como se fosse a casa (uma correspondência)*. A necessidade de morar, de fato, nessa casa sonhada, projetada, encontra, no entanto, alguns desencantos.

Ela comprou material de limpeza  
 e umas cervejas  
 e um whisky  
 ela nunca bebe whisky  
 e enquanto toma as cervejas  
 pensando que não basta se mudar  
 para mudar  
 ela pensa na mulher que ela seria  
 se morasse de fato ali  
 se aprendesse mesmo a beber  
 sem desmornar dentro do próprio vestido  
 se adestrasse os olhos naquela paisagem  
 clara e áspera  
 e incorporasse ao seu corpo  
 os imensos barulhos da noite (MARQUES; JORGE, 2017, p. 10)

No exemplo acima, há a revelação da vontade de “ela” em se reinventar no espaço daquela nova habitação; o “fazer o que ainda não foi feito”, nas palavras de Bachelard. Ela comprou material de limpeza, e limpeza traz consigo a imagem de purificação, renovação. Comprou também um whisky mesmo sem nunca beber aquele destilado. E é justamente enquanto está tomando as cervejas – bebida com a qual parece ter mais intimidade, já que comprou várias – é que ela realiza que não basta estar em um novo lugar para adquirir novos hábitos, crescer, evoluir. Mesmo que esse novo hábito seja apenas o de passar a gostar de whisky. Ou seja, a provável repetição de um antigo hábito – o de tomar cerveja – evocou aí a compreensão de que é preciso realmente aprender a se modificar. O meio, tão somente, não irá transformar, pois a casa, retomando Bachelard, é um catalisador dos sonhos – e não o sonho em si.

A revelação aciona então o devaneio do “se” – se ali morasse, se de fato aprendesse a beber, se adestrasse o olhar sobre a paisagem refletida no espaço – como operações desse desejo de reinvenção. Não somente ao espaço, mas sobretudo a si; para não desmornar “dentro do próprio vestido” – que deveria caber e amparar seu corpo, como um ninho –, e para incorporar os “imensos barulhos da noite”: as surpresas, o inusitado que quebra o esperado silêncio noturno. Sobre isso, Bachelard elabora:

Assim, a casa sonhada deve ter tudo. Por mais amplo que seja o seu espaço, ela deve ser uma choupana, um corpo de pomba, um ninho, uma crisálida. A intimidade tem necessidade do âmago de um ninho. (...) E muitos sonhadores querem encontrar na casa, no quarto, uma roupa que se ajuste a eles. (BACHELARD, 2008, p. 78)

A poética de Ana Martins Marques, como já vimos, coloca-se com frequência na dualidade entre o dentro e o fora, o íntimo e o vasto, entre a casa e o mundo. Para se sonhar uma casa, é preciso ter como parâmetro o mundo na qual ela está inserida, a realidade que a cerca e o desejo que há no seu habitante de conhecer a vastidão que há lá fora – e fazer dialogar com a que há dentro de si. Por isso, é preciso aprender sobre habitar o íntimo com aqueles que se voltam para a imensidão do mundo – e se perdem, às vezes, no limite entre eles:

Talvez fosse preciso aprender sobre morar  
com aqueles que frequentam a madrugada  
ou o mar  
e conhecem essas horas imprecisas  
nem noite nem manhã  
expostos às tormentas ou à luz titubeante  
de bares que não fecham  
entoando ou não canções de arrebatação  
ou de naufrágio  
diante de um azul ilimitado ou de um cemitério  
verde  
de garrafas  
entre coisas ruidosas ou quietas  
vendo a linha do dia pouco a pouco  
comendo (vermelho) a linha da noite  
na rua como diante do mar (MARQUES; JORGE, 2017, p. 34)

Aqueles que frequentam a madrugada ou o mar são capazes de se perderem na hora de suas experiências. Num dia ensolarado numa praia (“diante de um azul ilimitado”), não importa se são sete de manhã ou três da tarde; numa festa (“um cemitério/ verde/ de garrafas”) que atravessa a madrugada, onze da noite ou quatro da manhã quase se oferecem as mesmas possibilidades: muito pouco se altera com o passar das horas nessas situações (“e conhecem essas horas imprecisas/ nem noite nem manhã”). Na casa, os turnos funcionam sob as regras de uma rotina que muitas vezes fogem do nosso próprio controle: a hora de acordar, de ir dormir, a hora das refeições, a melhor hora para regar as plantas, de sair, de chegar... O mundo exterior convoca uma liberdade que não temos, dimensionada na casa, da mesma forma. Ela possui suas regras, mesmo quando são os seus habitantes quem as instituem. Assim, aprender a morar é perseguir também um ideal de liberdade em sua própria intimidade.

Por fim, torna-se válida neste estudo sobre a poética de Ana Martins Marques a compreensão de Bachelard (2008), ao refletir o imaginário sobre as conchas – que também são uma forma de lar para alguns animais –, de que a casa cresce na medida do seu hóspede. Suas

fronteiras, se é possível pensar nelas quando se compreende que a experiência de morar está para além dos limites do lar, residem na amplitude do desejo humano de ser vasto; estão nas memórias coletadas ao longo de sua vivência; nos objetos que ganham alma quando se reflete sobre suas potencialidades físicas e poéticas; na incompreensão sobre si diante da própria intimidade. Encontramos esses elementos em um dos poemas finais do livro:

Minha casa são meus retratos  
minha casa é meu martelo  
minha casa é meu manuscrito  
minha casa é meu colar  
de contas verdes de vidro  
tiraram-me tudo  
e no entanto me sobra muito  
minha casa é teu cabelo cinza  
meu casaco de feltro  
meu amor esfacelando-se  
minha casa é meu cansaço, minha miopia  
minha artrite, a criança que eu fui e sigo  
sendo, minha casa é a memória da casa  
demolidada, o cão que eu não tive  
a parte que eu não entendo  
no poema que traduzi  
minha casa é o mar  
aberto  
minha casa é aquele mergulho aquele dia  
quando o pequeno cardume de peixes listrados  
de amarelo atravessou ali bem na nossa frente  
minha casa é a árvore  
em frente à casa  
o muro contra o qual  
nos beijamos  
minha casa é minha coleção  
de cacos  
meu hábito de perder  
as chaves  
a pequena canção  
de antes de eu nascer  
o modo como cresci  
e aquela canção não cresceu  
minha casa é meu passaporte  
minha casa é minha língua  
estrangeira  
fronteiras que me  
cruzaram  
minha casa é meu peso  
minha idade  
o nome da cidade  
em que te conheci  
a roupa que então vestias  
sim  
onde moro

ainda  
 minha casa é o cão da rua  
 que não é meu, que apenas acontece  
 de estar ali (MARQUES; JORGE, 2017, p. 42-44)

Nos versos finais do poema acima, depois do entrecruzamento das várias perspectivas do interior-exterior do eu lírico sobre a composição de um lar, lemos que “minha casa é o cão da rua/ que não é meu, que apenas acontece/ de estar ali”. É a forma com que o poema, o eu lírico ou a própria Ana Martins Marques se posiciona sobre o sentimento de pertencimento ao lar representado em “*Como se fosse a casa (uma correspondência)*”.

É um estranhamento compreensível, visto que se trata de um apartamento alugado, um abrigo temporário. Mas quando a experiência pessoal de Ana Martins Marques se une à voz do seu eu lírico nesse poema, reforça que a possibilidade de um espaço ser seu não está ligada ao fato de ser proprietário da casa, mas sim que nela estejam edificados os sonhos do seu habitante, como propõe Bachelard (2008). Para que a partir daí, de um imaginário íntimo impresso naquele espaço, as memórias se formem (“Minha casa é a memória da casa/ demolida”), assim como a imensidão íntima (“minha casa é o mar/ aberto”), que vão preencher o lar e se misturar ao constante desejo de mudança e renovação que sentimos a cada vez que deixamos a casa para enfrentar a experiência de ser ainda maior no encontro com as experiências do Outro (“o nome da cidade/ em que te conheci”) na vastidão do mundo (“minha casa é minha língua/ estrangeira/ fronteiras que me/ cruzaram”). Com isso, torna-se possível não somente alugar e habitar, na plenitude, uma casa temporária, mas também, como coloca em verso a própria poeta, alugar também “o direito de metê-lo num poema” (p. 23).

### 3.5 “CASA-MAR”: *UM CORPO PARA HABITAR AS ÁGUAS*

Na poesia de Ana Martins Marques, a imagem do mar se coloca numa encruzilhada de ausências e presenças. Há sintomas de um distanciamento, de alguém que mora longe do mar, a quem o mar não é propriamente familiar, em contraponto à figuração de uma completa presença desse mar, numa perspectiva desse mar como força motora dos sonhos de quem canta, que, por vezes, se funde ao próprio corpo do eu lírico. Há ainda a perspectiva do mar como espécie de casa, de lar: para seres fantásticos, mitos, animais do mar e para o próprio eu lírico. Além disso,

sua geografia, seus sintomas de distanciamento/proximidade, sua imensidão e sua solidão, guiam a poética da autora de forma constante. Sobre a forte presença das imagens do mar em sua poesia, ela comenta:

“Talvez justamente pelo fato de eu viver longe do litoral, o mar nunca se tornou para mim totalmente familiar, sempre se manteve enigmático, desconhecido, fascinante. Acho que o que me atrai poeticamente no mar, sobretudo, é ele ser ao mesmo tempo superfície e interior; ao mesmo tempo simples, regular, plenamente inteligível, e imprevisível, secreto, perigoso. Mas há também uma outra explicação para essa relação estreita com o mar, que me ocorreu ao ler uma frase do escritor português Vergílio Ferreira: 'Da minha língua vê-se o mar'. O mar é uma presença fundamental na literatura de língua portuguesa, e a recorrência de imagens litorâneas nos meus poemas talvez tenha a ver com a herança dessa língua com vista para o mar” (MARQUES, 2015b)

O desejo pela imensidão no eu lírico de Ana Martins Marques também se configura, como já vimos, a partir de espaços de intimidade, uma espécie de fascínio em ver o mundo através de uma janela metafórica. As imagens do mar sugerem também uma forma de caminho, passagem, para o mundo externo. Nos versos de “Mar”, poema do terceiro livro da autora, *O livro das semelhanças*, o signo marítimo é evocado como sinônimo dessa imensidão que a alma humana persegue: “aqueles que nasceram longe/ do mar/ aqueles que nasceram longe/ do mar/ aqueles que nunca viram/ o mar/ que ideia farão/ do ilimitado?” (MARQUES, 2015, p. 80).

Para Chevalier e Gheerbrant (2016, p. 19), a água é um dos grandes símbolos da dualidade entre o alto (água da chuva) e o baixo (água do mar). A primeira é pura. A segunda, salgada. A água pura é símbolo da vida, pois é criadora e purificadora. A água salgada, impura, estaria ligada às maldições, às desordens, por conta da sua natural agitação. A água pura, doce, está também ligada ao arquétipo do feminino. As nascentes de água, como matrizes da fertilidade, potencializam essa percepção, que, de alguma forma, se aproximam da percepção de Bachelard (2002, p. 136): “Dos quatro elementos, somente a água pode embalar. É ela o elemento embalador. Este é mais um traço do seu caráter feminino: ela embala como uma mãe. [...] A água leva-nos. A água embala-nos. A água adormece-nos. A água devolve-nos a nossa mãe”. A água, sob essa perspectiva, está diretamente ligada à imaginação da casa enquanto berço dos sonhos primários do homem.

Para além das suas representações simbólicas, Bachelard (2002) acredita que a água potencializa as forças imaginantes da nossa mente através da criação do que ele chama de imagens “da matéria”. Essa imaginação “material” dividiria espaço com a imaginação “formal” enquanto as duas grandes forças do mecanismo imaginativo humano. Nós sonhamos

essas imagens materiais substancialmente, intimamente, afastando as formas, as formas perecíveis, as imagens vãs, o devir das superfícies. Para o filósofo, essas imagens materiais têm um peso, são um coração.

Esse caráter onírico das imagens materiais seria, para Bachelard, potencializado pela fluidez do elemento aquático, fonte nascente e condutor do percurso sonhador. “A água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser” (BACHELARD, 2002, p. 6). A água, no entanto, acaba permitindo uma série de imagens superficiais para poetas e sonhadores, visto que, por muitas vezes, servem mais para ornamentar paisagens do que servir como verdadeira “substância” dos seus devaneios. Há de se buscar, no entanto, imagens de maior profundidade para fazer valer o que o filósofo chama de psicanálise da água:

“(…) certas formas nascidas das águas têm mais atrativos, mais insistência, mais consistência: é que intervêm devaneios mais materiais e mais profundos, e nosso ser íntimo se envolve mais a fundo, e nossa imaginação sonha, mais de perto, com os atos criadores. Então a força poética, que era insensível numa poesia dos reflexos, aparece repentinamente; a água torna-se pesada, entenebra-se, aprofunda-se, materializa-se. E eis que o devaneio materializante, unindo os sonhos da água a devaneios menos móveis, mais sensuais, eis que o devaneio acaba por construir sobre a água, por senti-la com mais intensidade e profundidade.” (BACHELARD, 2002, p. 22)

Em contraponto aos ideários de vastidão e transitoriedade atrelados às águas, sobretudo dos rios e mares pelas suas dimensões e correntezas, Bachelard (2002) reconhece nas águas um tipo de intimidade. Uma intimidade em vertigem, pertinente ao ser devotado à água. “Não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, porque, já em sua profundidade, o ser humano tem o destino da água que corre” (p. 6). O ser humano, voltado à água, morre a cada minuto; alguma coisa de sua substância desmorona constantemente: “a água corre sempre, cai sempre, acaba sempre em sua morte horizonte” (p. 7). Nesse se “liquefazer” quase baumaniano, a figura humana, ao sonhar a matéria aquática, torna-se íntima dela por uma via profunda, onde se espelha o seu próprio destino de estar sempre em fluxo com seus sentimentos e sonhos.

Nessa contemplação em profundidade, o sujeito toma também consciência de sua intimidade. Essa contemplação não é, pois, uma *Einjuhlung* imediata, uma fusão desenfreada. É antes uma perspectiva de aprofundamento para o mundo e para nós mesmos. Permite-nos ficar distantes diante do mundo. Diante da água profunda, escolhes tua visão; podes ver à vontade o fundo imóvel ou a corrente, a margem ou o infinito;

tens o direito ambíguo de ver e de não ver; tens o direito de viver com o barqueiro ou de viver com "uma nova raça de fadas laboriosas, dotadas de um bom gosto perfeito, magníficas e minuciosas". A fada das águas, guardiã da miragem, detém em sua mão todos os pássaros do céu. Uma poça contém um universo. Um instante de sonho contém uma alma inteira. (BACHELARD, 2002, p. 53)

Essa dicotomia entre o mar enquanto ausência e o mar enquanto presença, muito presente na poética de Ana Martins Marques, acaba por elaborar, em certa medida, aspectos metafóricos de “casa” para essas imagens, quando não aproxima a imagem concreta do lar à geografia marítima. Vejamos o exemplo a seguir:

### **Noite adentro**

Atado a um barco na noite  
o sono curva-se sobre si mesmo,  
entregue ao movimento secreto das ondas.  
Durmo, acordo, vem dos livros fechados  
o cheiro escuro dos sargaços.  
Neste quarto, noite adentro, percebe-se  
a presença perturbadora do mar:  
nas estantes, nos tapetes, nos móveis submersos.  
Nas paredes lisas de cansaço.  
Sou jogada no sono de um sonho a outro,  
lançada entre corais, como um peixe  
que dorme na ressaca.  
Quando for preciso novamente  
acordar para o dia,  
o mar terá se afastado lentamente  
e voltado a ocupar o lugar  
onde o vejo  
pela janela do quarto. (MARQUES, 2009, p. 92)

Como num sonho, “com sono atado a um barco e entregue ao movimento das ondas” o eu lírico narra uma fusão entre o universo do quarto de dormir com o mar. Os elementos marítimos, neste exemplo, remetem a uma leitura bachelardiana sobre as águas salgadas como elemento turvo, sombrio: trata-se de uma “presença perturbadora” para o poeta. Afinal, é noite e os mistérios do mar diante da escuridão são replicados, aqui, através de imagens que potencializam esse aspecto obscuro. Os livros, por exemplo, ainda que fechados, exalam “o cheiro escuro dos sargaços”.

Mais uma vez, podemos observar a presença de objetos do cotidiano de uma casa contribuindo, como uma espécie de catalisador, para adensar o efeito poético: além dos livros com cheiro de sargaço, estantes, tapetes e móveis se mostram submersos nesse mar que o eu

lírico enxerga no quarto. A presença deles ajuda a construir uma imagem ainda mais sufocante: se os objetos estão submersos, não estaria também o eu lírico? Ao ser arrastado pela maré como um peixe que dorme na ressaca, o sujeito do poema parece igualmente submerso.

A consciência da voz lírica, no entanto, afasta qualquer aparente pavor: ela sabe que quando precisar acordar novamente, ao amanhecer, o mar terá desaparecido. Estará do lado de fora, onde sempre esteve e onde é possível vê-lo da janela da casa. O efeito do suposto delírio onírico se encerra com esse choque com a realidade aparente, que supõe a impossibilidade de habitar, durante o dia, esse mar sonhado que inunda o quarto à noite.

O elemento onírico, representado claramente no texto acima, surge em diversos poemas de Ana Martins Marques que se atrelam à imagem do mar. No exemplo abaixo, um corpo somatiza influências a partir dos elementos do universo marinho e abriga seus desejos sob o teto de uma casa:

### **Marinha**

Ardo-me peixe,  
 movo-me estranha  
 entre palavras  
 de escama e sal.  
 Calo-me ostra,  
 clausura de algas e sexos,  
 casa obscura  
 onde o desejo mora.  
 A água dessa noite é habitada,  
 esconde seus corais de perigo,  
 seus olhos abertos.  
 Invento um amor  
 de amplas janelas  
 sobre o mar sem praias. (MARQUES, 2009, p. 130)

O corpo descrito no poema emana uma estranha sensualidade a partir das aproximações das suas reações com os elementos do mar: o arder, o movimentar, o calar e o enclausurar desse ser se revela numa “casa obscura/ onde o desejo mora”. O poema explora uma intimidade em sua primeira frase, potencializada pela figuração dessa casa misteriosa, que se volta a um embate com a imensidão proposta pela segunda frase: nela, fala-se de uma água habitada que esconde seus corais de perigo, seus olhos abertos. Os olhos que habitam essa água sugerem não só a presença de um morador submarino, mas alimentam a atmosfera de mistério em torno desse mar em

oposição à casa. Estariam os olhos abertos desse morador marinho fitando o corpo-marítimo do primeiro verso?

Na terceira frase do poema, o verbo “inventar” pode sugerir o devaneio do eu lírico, ao propor a invenção de “um amor/ de amplas janelas” – as janelas, aqui, reforçando, mais uma vez, a presença da casa como espaço de construção de um desejo na poética da autora. Mas esse amor inventando se volta para um “mar sem praia”: a imensidão desse desejo se alastra sem limites aparentes, sem uma faixa de areia para ancorar seus sonhos na terra. O amor, grande tema do poema, segue o fluxo dessas águas enquanto se realiza no desejo da poeta.

O elemento-corpo volta a se transfigurar em mar no poema que dá título ao primeiro livro da autora, *A vida submarina*. Essa transformação surge, agora, como uma espécie de nascimento do eu lírico, no qual o mar não só habita o seu corpo – fazendo, desse corpo, casa –, como também fomenta a ideia de intimidade para um elemento tão vasto como o oceano.

#### **A vida submarina**

Eu precisava te dizer.  
 Tenho quase trinta anos  
 e uma vida marítima, que não vês,  
 que não se pode contar.  
 Começa assim: foi engendrada na espuma,  
 como uma Vênus ainda sem beleza,  
 sobre a pele nasciam os corais,  
 pele de baleia, calcária e dura.  
 Ou assim: a luz marítima trabalha lentamente,  
 os peixes começam a consumir por dentro  
 o sal do desejo,  
 estão habituados ao sal.  
 Quando vês, a água inundou os pulmões,  
 neles crescem algas íntimas,  
 os olhos voltam-se para dentro,  
 para o sono infinito do mar.  
 As mãos se movem num ritmo submerso,  
 os pensamentos guiam-se pela noite  
 do Oceano, uma noite maior que a noite.  
 Tenho quase trinta anos e uma vida antiga  
 anterior a mim.  
 Daí meu silêncio, daí meu alheamento,  
 daí minha recusa da promessa desse dia que você me oferece,  
 esse dia que é como uma cama  
 que se oferece ao peixe  
 (você não haveria de querer  
 um peixe em sua cama).  
 Quem atribuiria ao mar  
 a culpa pela solidão dos corais  
 pelas vidas imperfeitas  
 dos peixes habituados ao abismo,  
 monstros quietos

só de sal e silêncio e sono?  
 Eu precisava te dizer,  
 enquanto as palavras ainda resistem,  
 antes de se tornarem moluscos  
 nas espinhas da noite,  
 antes de se perderem de vez  
 no esplendor da vida  
 submarina. (MARQUES, 2009, p. 136-137)

O tom confessional do primeiro verso dá as primeiras pistas dos valores de intimidade do poema: o eu lírico, referindo-se a um outro alguém, possui uma “vida marítima que não se pode contar”. Não sabemos bem ao que esse “contar” se refere: se não se pode “contar com ela” ou não se pode “falar sobre ela”. A despeito da dúvida que fica, o eu lírico segue e resolve contar sobre o início dessa vida submarina; dá, a partir dos versos 5 (“Começa assim”) e 9 (“Ou assim:”), duas versões desse nascimento. Talvez como forma de confundir o seu interlocutor – afinal, não se pode “contar” sobre a vida submarina – o eu lírico vai tecendo imagens da criação desse corpo habitado pelo mar, que ganha propriedades de incomum fertilidade (e não por acaso há uma citação à Vênus, filha do mar) – corpo criado a partir de espuma; pele calcária e fértil para corais; pulmões que fazem algas brotar; o desejo disperso no sal.

Há também um sentimento de desorientação nesse mar que se funde ao corpo: o pensamento é guiado pela noite do Oceano, “uma noite maior que a noite”. Aqui, a vastidão parece conduzir, sem rumo, essa consciência: o olhar se volta para dentro, “para o sono infinito do mar”. O corpo que enxerga casa de elementos marinhos, espaço íntimo para o nascimento deles, é mesmo que tem consciência de estar perdido diante da imensidão do mar – que parece maior à noite.

A partir do 20º verso, o poema retoma a consciência da confissão inicial: ao narrar sobre essa vida submarina – “antiga, anterior a mim” – o eu lírico parece justificar a recusa do amor proposto pelo interlocutor. A promessa de amor que lemos aqui é traduzida pela seguinte oferta do interlocutor: “um dia que parece como uma cama”, no 24º verso. A metáfora sugere o contraponto da noite escura em que os pensamentos se perdem na imensidão: fala-se em dia, no conforto e segurança da cama – em mais uma referência ao mobiliário do lar –, que acolhe e une corpos. O eu lírico, no entanto, sugere preferir a solidão, a quem não se deve culpar o mar pela solidão (dos corais) e pelas vidas imperfeitas (dos peixes) habituadas ao abismo: corais solitários que brotam na sua pele e peixes imperfeitos que consumiram a si mesmo em busca de desejo. O desencanto desses seres é o mesmo do eu lírico – e não se pode culpar ninguém por isso.

E daí entendemos o que precisava ser confessado desde o início: a negação desse sentimento que o interlocutor propõe. A urgência se torna ainda mais clara nos versos finais do poema: era preciso falar antes que as próprias palavras se perdessem, tal como o eu lírico no mar, no vasto esplendor daquela vida imaginada.

A obra de Ana Martins Marques estabelece ainda uma relação com o mar que se dá pela perspectiva da ausência. O fato de ser mineira e não ter o mar geograficamente próximo de si faz com que essa imagem se expresse sob um ideário romântico de saudade, construindo sobre esse sentimento uma rota de sonhos. O desejo da morada junto ao mar é tema do seguinte poema:

### **À beira-mar**

Se eu vivesse  
 à beira-mar  
 teria  
 outra cor  
 outros cabelos  
 outras maneiras  
 de ferir-me  
 ou alegrar-me  
 meu apartamento  
 meus sapatos  
 meus livros  
 minha boca  
 meus olhos  
 estariam cheios de areia  
 de céu de falésias  
 de gaiotas de água  
 eu me apaixonaria  
 por homens diferentes  
 e decerto aprenderia  
 a dançar  
 teria um senso de direção  
 mais apurado  
 gastaria meu dinheiro  
 com outras coisas  
 e as palavras  
 que eu usaria  
 seriam outras  
 talvez tivesse um altar  
 para anjos anfíbios  
 e obscuros deuses  
 do mar  
 talvez desse  
 festas  
 vestisse apenas  
 branco  
 gritasse com  
 os pássaros  
 talvez frequentasse

à tarde  
 a biblioteca municipal  
 teria outro ritmo  
 outro cheiro  
 outra velocidade  
 e pensaria no mar  
 de outro jeito  
 – eu perderia o mar  
 se o tivesse sempre por perto  
 como perco minhas canetas  
 meus guarda-chuvas meus isqueiros  
 essas coisas baratas  
 fáceis de encontrar? (MARQUES, 2011, p. 64-65)

O poema “À beira-mar” revela os sonhos do eu lírico em torno da fantasia de morar junto ao mar. As fantasias em torno desse habitar se ligam ao primeiro verso, “Se eu vivesse”, estabelecendo uma relação condicional. A partir daí, versos discorrem a partir de vontades que são mostradas como “certas” e outras como “duvidosas”, divididas em três momentos do poema. A relação do corpo com essa morada sonhada fica no primeiro grupo: sua cor, seus cabelos, as formas como esse corpo se fere ou se alegra, seriam outras. Boca e olhos, talvez pelas suas funções de sentido, elaboram imagens oníricas – estariam cheios de areia, de céu de falésias, de gaiotas de água. Assim como o apartamento sonhado e objetos – mais uma vez – do seu universo: sapatos e livros.

A forma como esse corpo se coloca no mundo para além de si e da sua morada também reagiriam, com certeza, de outra forma: se apaixonaria por homens diferentes, teria um senso de direção mais apurado, aprenderia a dançar. Há indícios, a partir desses exemplos, de uma maior liberdade desse corpo junto ao mar.

As certezas vão se transformando em hesitações a partir do 28º verso, marcada pela presença do advérbio “talvez”: talvez tivesse um altar, talvez vestisse branco, talvez frequentasse a biblioteca. Esses sonhos em estado de dúvida começam a desenhar, na estrutura do texto, a condução do eu lírico a um estado de realidade, que vai atingir seu alto grau nos versos finais, terceiro momento do poema, com uma pergunta, marcada inclusive com um travessão, sugerindo uma quebra no tom da voz que canta o poema: seria possível, ou mesmo inevitável, “perder” o mar como se perde objetos cotidianos banais caso ele estivesse ali perto? Quantas coisas perdemos por tê-las tão próximas de nós, no momento em que a rotina e o cotidiano maçante as tornam invisíveis?

O poema discorre, no fim, sobre o próprio mar “se liquefazer” – numa perspectiva baumaniana – aos olhos do eu lírico que sonha com ele. Mas que, no seu íntimo, guarda alguma consciência de que estar perto desse mar talvez seja a chave para que ele desapareça – e se torne mais interessante nas suas fantasias do que na realidade de morar próximo ao mar.

O sentido de deslocamento, ainda que em nível de fantasia, que o poema “À beira-mar” sugere, é retomado na produção de Ana Martins Marques por outras vias, entre elas, a presença de mitos. Como já vimos no capítulo anterior, a figura de Penélope, por exemplo, é trazida em diversos poemas, alguns até que constroem uma narrativa se lidos em ordem, em torno dessa figura que, por vezes, se mostra como uma espécie de lar, o porto seguro para o retorno de Ulisses. Além dela, figuras como a de Ícaro, sereias e centauros surgem em poemas diversos.

Em relação à presença das formas mitológicas desenvolvidas pela imaginação material impulsionada pelo elemento aquático, Bachelard diz:

Enquanto as formas e os conceitos se esclerosam tão depressa, a imaginação material permanece como uma força atualmente atuante. Só ela pode revitalizar incessantemente as imagens tradicionais, é ela que constantemente reaviva certas velhas formas mitológicas. Reaviva as formas transformando-as. (BACHELARD, 2002, p. 141)

No sentido de reelaborar essas imagens e figuras tradicionais, construídas em torno da mística e das lendas do mar, o poema “Torna-viagem” parece sedimentar uma jornada às avessas das expectativas. A única certeza, seria, no fim, a volta para a casa:

### **Torna-viagem**

meço mares

singro sereias

cego ciclopes

perco penélopes

cerco circes

serei meu

próprio

porto (MARQUES, 2011, p. 63)

Esse é um exemplo em que os jogos de linguagem, outra característica marcante da poesia da autora, ficam evidentes. Ela constrói o efeito poético através das aparentes forças de oposição construídas em cada verso e do uso da aliteração, que alimenta um ritmo característico. O pano de fundo do poema é a viagem de Ulisses narrada na *Odisseia*, épico de Homero. A partir dela, o eu lírico de Ana Martins Marques elabora uma audaciosa “volta para casa”, com bravura inigualável.

No primeiro verso, “meço mares”, o eu lírico nos leva a entender que, diferente de Ulisses, que perambulava pelo mar, ele sabia o que encontraria na sua viagem ao “medir o mar”. É como se dissesse que reconhece agora aquela geografia e que, por conta disso, seu deslocamento contaria com um senso direção, conhecimento que talvez reforce no seu discurso seus feitos heroicos, como singrar sereias, cegar ciclopes e cercar circes – figuras que atormentaram Ulisses em sua jornada, mas que aqui parecem não ser temidas.

Chama atenção, no entanto, o verso que cita Penélope: ao “perder penélopes”, o eu lírico sugere que essa perda se dá de forma consciente, tendo em vista que Penélope representava para Ulisses a certeza do retorno, o porto seguro, a casa da volta. Essa leitura que subverte expectativas para quem conhece o mito se consolida nos versos finais, em que ele afirma que será o seu próprio porto. O herói, aqui, parece que precisa “perder suas penélopes” para encontrar a si mesmo. A casa do retorno, o seu local seguro, está nas suas convicções, na bravura que demonstra ao atravessar inimigos e desafios na ida. Na volta, com seus mares “medidos”, o reencontro é consigo. A “volta para casa” tem, agora, a dimensão de um novo olhar sobre mundo lá fora.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Ana Martins Marques revela traços da contemporaneidade ao expressar, com dicção própria, figurações da liquidez das relações humanas e sociais: a fugacidade das relações amorosas, a vulnerabilidade das expressões da memória, a autoconsciência da fragilidade da poesia diante do mundo atual. Reverbera, nessa produção, ecos da “modernidade líquida” baumaniana, que atravessa o inevitável desafio dessa era: o de permanecer. Apesar de sua produção estar em pleno desenvolvimento, o que nos impede de analisá-la na perspectiva de um “todo”, a relevância da voz da autora vem se consolidando através do poder que possui de estabelecer com o leitor uma conexão por meio da intimidade expressa nos seus versos, que catalisam forças através de imagens que surgem com frequência, como a da casa.

A imagem da casa na obra de Ana Martins Marques, como vimos, possui uma autonomia grande no caleidoscópio da sua obra. Isso acontece porque, além de se colocar como uma das mais proeminentes imagens da sua produção, ela clama para si certa independência, ao tratar sua referência original – a “edificação casa” – como ponto de partida para a elaboração de outros diversos significados que a ela se somam. Para Gaston Bachelard (2008, p. 7), a imagem poética é capaz de produzir “um verdadeiro despertar da criação poética na alma do leitor. Por sua novidade, uma imagem poética põe em ação toda a atividade linguística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante”.

Entre o desejo, os objetos, os cômodos, a vivência nessa casa sonhada, a poética de Ana Martins Marques elabora valores de intimidade e imensidão através dos sentimentos de um eu lírico movido por situações de amor/desamor, solidão, saudade e a dualidade entre permanecer ou sair de casa – muitas vezes, ainda que apenas sonhando. “Habitar até fazer sentido”, como diz um de seus versos. E os sentidos, diversos, elaborados a partir da nossa leitura dos seus poemas parecem se unir numa tentativa de revidar a questão lançada por Denilson Lopes (2007) que reproduzimos no início do terceiro capítulo e retomamos aqui: “a quem pode interessar hoje os silêncios da casa, quem pode se enriquecer com seus cantos, cada vez mais iluminados e pouco misteriosos?”.

A casa de Ana Martins Marques, ao contrário do que propõe Lopes, mostra-se extremamente misteriosa: seus cômodos denotam a vivência de corpos movidos por sentimentos conflitantes e inquietantes; seus objetos reelaboram funções, apontam caminhos, sugerem

aproximações entre o mundo externo e interno; o desejo em torno da imagem da casa ora aprisiona, ora transporta um eu lírico que, na sua imobilidade, sonha mundos que vão alimentar o desejo pela vastidão. Vastidão essa que começa na casa, no amplo sentimento que acomete o desejo de sonhar a partir da casa, mesmo quando não há trânsito para o mundo exterior.

No interior dessas casas, nas imagens de suas arquiteturas oníricas, nos corpos que as habitam, há na poesia da autora a equação de adição e, ao mesmo tempo, de oposição aos valores de intimidade e imensidão. Eles se complementam na medida em que o eu lírico, mesmo inconscientemente, confere a eles sentidos que extrapolam os limites daquela imaginada. Não há somente intimidade na imagem-casa de Ana Martins Marques: por vezes, ela é a própria imensidão, que se alarga no profundo sentimento comum ao seu eu lírico.

O desejo de “habitar” supera, inclusive, a própria casa e se elabora em outras imagens. Nesse sentido, vemos um outro aspecto da complexidade dessa imagem: quando o mar, outra expressão central da poética da nossa autora, assume, algumas vezes, a função de casa ou evoca, através do seu universo submarino, a função de habitar, acolher.

Em tempos de crises migratórias e a ascensão do debate sobre a importância de ocupação de espaços públicos, pensar o interesse sobre a imagem da casa parece dizer respeito justamente a quem assimila o fator transitório que há nela. Apesar de se firmarem enquanto construções duráveis, e justamente por isso se tornarem cenários de inúmeras lembranças e vivências ao longo da vida, há um grande movimento de transitoriedade no imaginário da casa, principalmente no tocante à transformação dos corpos que a habitam, pensam, lembram, desejam, reelaboram. Sobretudo, que a imaginam:

O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue à mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação. Em especial, quase sempre ele atrai. Concentra o ser no interior dos limites que protegem (BACHELARD, 2008, p. 19)

A casa, para além do espaço físico que a faz de ninho, também aponta para o que há no mundo externo e nos acolhe. Ou que ao menos acolhe um desejo eloquente que começamos a sonhar ainda dentro do lar: o de ir além dos seus limites, conquistar outras geografias, sonhar novas paisagens. Imaginar novas imagens, novas casas.

É praticamente impossível dissociar poesia e imagem (em se tratando de palavra-imagem), pois uma não existe sem a outra. Mas, num exercício de alto esforço para pensá-las como expressões isoladas, podemos afirmar que ambas convocam percepções para nos desconcertar e, logo em seguida, abrir suas portas para nos salvar. A poesia e a imagem são espaços de embate, como, algumas vezes, são a nossa própria relação com o espaço da casa e as memórias que nelas vivem. Pois nelas – na poesia e na imagem, e também na casa – coexistem as pluralidades – essa expressão tão típica do contemporâneo – dos significados das realidades individuais de cada leitor e/ou habitante. A poética da casa, na sua intimidade, tem a vocação de nos fazer olhar para si. Mas também é, nas expressões dos seus afetos e dissabores, a tradução do chamado para o mundo lá fora, onde há sempre a possibilidade de reconstruir um novo lar para fazer habitar a imaginação de uma nova vida.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Fábio. **O anacrônico e o hermético na poesia brasileira contemporânea**. In: Todas as musas. Ano 7, número 1. Editora Todas as Musas, 2015. Disponível em <[https://www.todasasmusas.org/07\\_01.html](https://www.todasasmusas.org/07_01.html)>. Acesso em agosto de 2018.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

\_\_\_\_\_. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **A Terra e os Devaneios do Repouso**. Ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **El derecho de soñar**. Ciudad de Mexico: FCE, 1997.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

\_\_\_\_\_. **O mal estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da história**. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. **Obras escolhidas II**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1983.

CHEEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DICHTCHEKENIAN, Nichan. **O mundo é a casa do homem**. Palestra proferida em 29/09/2006. Disponível em: <[http://fenoegrupos.com.br/JPM-Article3/pdfs/Nichan\\_Mundo.pdf](http://fenoegrupos.com.br/JPM-Article3/pdfs/Nichan_Mundo.pdf)>. Acesso em 3 de janeiro de 2018.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FONTE, Rodrigo. **A imersão do leitor e a quarta parede na poética de Ana Martins Marques**. In: Cadernos de Pós-Graduação em Letras v. 18, n. 1. São Paulo: Editora Mackenzie, 2018. Disponível em <<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgl/article/view/10608/0>>. Acesso em janeiro de 2019.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.

GALLE, Helmut. **Contemporaneidade: reflexões sobre um conceito da crítica e da teoria literária**. In: Anais do SILEL. v. 3, n. 1. Uberlândia: EDUFU, 2013. Disponível em <[http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013\\_3085.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2013_3085.pdf)>. Acesso em junho de 2018.

GARRAMUÑO, Florência. **Frutos estranhos: sobre a especificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOPES, Denilson. **A delicadeza: estética, experiência e paisagens**. Brasília: Editora UnB, 2007

MACIEL, Maria Esther. **A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

MARQUES, Ana Martins. **A vida submarina**. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

\_\_\_\_\_. **Da arte das armadilhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. **O livro das semelhanças**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

\_\_\_\_\_. **Entrevista sobre o lançamento de “Da arte das armadilhas”**. Folha de São Paulo: 05 nov. 2011a. Entrevista concedida à Francesca Angiollilo. Disponível em <<https://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2011/11/05/leia-entrevista-com-poeta-ana-martins-marques-que-lanca-2-livro.jhtm>>. Acesso em dez. 2018.

\_\_\_\_\_. **O mar é uma presença fundamental na literatura**. Entrevista concedida à Folha de Pernambuco. Recife, 2015b. Disponível em: <<http://www.folhape.com.br/cultura/2015/9/ana-martins-marques-o-mar-e-uma-presenca-fundamental-na-literatura-0124.html>>. Acesso: agosto de 2016.

\_\_\_\_\_. **“Ter uma casa para abandonar deveria ser um direito”**. Entrevista concedida a Schneider Carpeggiani. Site do Suplemento Pernambuco, julho, 2017b. Disponível em <<https://www.suplementopernambuco.com.br/flip-2017/1875-flip-2017-e-o-esfor%C3%A7o-para-se-reinventar.html>>. Acesso em abril de 2019.

MARQUES, Ana Martins; JORGE, Eduardo. **Como se fosse a casa (uma correspondência)**. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017.

MARQUES, Ana Martins; SISCAR, Marcos. **Duas janelas**. São Paulo: Luna Parque, 2016.

MERLAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2003.

NAVAS, Adolfo Montejo. **Fotografia e poesia (afinidades eletivas)**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PEDROSA, Célia. **Poesia e crítica de poesia hoje: heterogeneidade, crise e expansão**. In: Estudos Avançados, v. 29, n. 84, p. 321-333, 2015. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/104967>>. Acesso em agosto de 2018.

\_\_\_\_\_. **Poéticas do olhar na contemporaneidade**. In: Literatura e Sociedade, v. 10, n. 8, p. 82-103, 6 dez. 2005. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/lis/article/view/19620>>. Acesso em setembro de 2018

PEGORARO, Éverly. **Estudos visuais: principais autores e questionamentos de um campo emergente**. In: Revista Domínios da Imagem, Ano 4, Número 8. Londrina, UEL, 2011. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/viewFile/23351/17052>>. Acesso em junho de 2018.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Duran**. Curitiba: Editora CVR, 2017.

PRADO, Adélia, **O coração disparado**, Record, 2016

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2014.

REZENDE, Beatriz. **Poéticas do contemporâneo**. Rio de Janeiro: E-galáxia (e-book), 2017.

SAMAIN, E. (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise - Ensaio sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade**. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

\_\_\_\_\_. **O humanismo acolhedor da poesia de Ana Martins Marques**. *Jornal o Globo*. Edição de 7 de julho de 2015. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-humanismo-acolhedor-da-poesia-de-ana-martins-marques-17984159>>. Acesso em maio de 2019.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. **Vida e morte da imagem**. In: *Expansões contemporâneas: literatura e outras formas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. Disponível em: <[https://www.academia.edu/19706364/Expans%C3%B5es\\_Contempor%C3%A2neas\\_Literatura\\_e\\_outras\\_formas](https://www.academia.edu/19706364/Expans%C3%B5es_Contempor%C3%A2neas_Literatura_e_outras_formas)>. Acesso em dezembro de 2018.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.