



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Juliana dos Santos Gelmini

Paisagens da memória:

uma leitura da poesia de Ana Martins Marques

Rio de Janeiro

2018

Juliana dos Santos Gelmini

Paisagens da memória: uma leitura da poesia de Ana Martins Marques



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Ítalo Moriconi

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

M357 Gelmini, Juliana dos Santos.
Paisagens da memória: uma leitura da poesia de Ana Martins Marques
/ Juliana dos Santos Gelmini. - 2018.
110 f.: il.

Orientador: Ítalo Moriconi.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Marques, Ana Martins, 1977- - Crítica e interpretação – Teses. 2.
Poetisas brasileiras – Teses. 3. Poesia brasileira – Séc. XXI – Teses. 4.
Memória na literatura – Teses. 5. Paisagens na literatura - Teses. I. Moriconi,
Ítalo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III.
Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Juliana dos Santos Gelmini

Paisagens da memória: uma leitura da poesia de Ana Martins Marques

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 28 de setembro de 2018.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ítalo Moriconi (Orientador)
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Andréa Sirihal Werkema
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Rosa Maria de Carvalho Gens
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Aos meus pais amados, que sempre me deram o apoio e as condições necessárias para a realização dos meus estudos.

Ao meu irmão amigo, que me ensina todos os dias a persistir.

À memória de minhas avós queridas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha família, aos meus pais, Rodolfo e Fátima, e ao meu irmão, Leonardo, por me ensinarem a persistência e o compromisso, pelo amor incondicional que me nutre e sustenta, princípio de tudo.

Ao Bruno, pelo olhar atento e dedicado, pelo companheirismo incansável nesta dissertação.

Aos meus professores queridos,

Ítalo Moriconi, pela confiança e disponibilidade para me orientar, com precisão e afeto, nesta “bruta aventura em versos”;

Rosa Gens, pela presença contínua e afetuosa desde o princípio da minha graduação, pelo exemplo de comprometimento, dedicação e generosidade, pelos pensares sensíveis e críticos, pela amizade;

Antônio Carlos Secchin, pelo alumbramento da poesia, pela inspiração;

Anélia Pietrani, pela ampla troca poética, por ter me apresentado a poesia de Ana Martins Marques e outras preciosas referências, pela amizade;

Armando Gens, Georgina Martins, Ana Crélia, pelo olhar crítico e criativo, pela amizade;

Eucanaã Ferraz, pelo acolhimento em seus aulas;

Mário Bruno, Ana Chiara, Anabelle Loivos, Cinda, e a todos os docentes membros da banca que aceitaram o convite para compô-la, agradeço pela rica e inestimável contribuição neste percurso.

Às amigas queridas,

Cristiane, Isabela, Nathália, meus alicerces;

Laís, Juliana Mar, Juliana Mendes, laços da família do Colégio Pedro II, companheiras de magistério e poesia;

Kátia, Jaqueline, Lydia e ao amigo Renan, pelo incentivo e confiança sempre.

À Ivoneide, pelo encorajamento e força no caminho a ser trilhado.

À Sue Hellen, pela generosidade.

minha casa é meu cansaço, minha miopia
minha artrite, a criança que fui e sigo
sendo, minha casa é a memória da casa
demolida, o cão que não tive
a parte que não entendo
no poema que traduzi
minha casa é o mar
aberto

Ana Martins Marques

RESUMO

GELMINI, Juliana dos Santos. *Paisagens da memória: uma leitura da poesia de Ana Martins Marques*. 2018. 110 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta dissertação propõe uma investigação sobre as paisagens da memória na poesia contemporânea de Ana Martins Marques. Nessa perspectiva, tomando por base o método crítico da microleitura (*close reading*), busca-se realizar uma leitura semântica formal de poemas selecionados de seus livros *A Vida submarina* (Scriptum, 2009), *Da Arte das Armadilhas* (Companhia das Letras, 2011) e *O livro das semelhanças* (Companhia das Letras, 2015). Busca-se também investigar nessa poesia certos aspectos que configuram o contemporâneo, como a forte e decisiva expressão de autoria feminina, a hibridização textual e discursiva, e o vínculo pronunciado entre a tradição e o talento individual. O primeiro capítulo “Memórias das viagens” dedica-se às paisagens de viagens pela memória da literatura que são protagonizadas pelas figuras femininas recorrentes em sua poesia: Penélope e Ana Cristina Cesar, analisando a atualização das tramas da tradição literária clássica e contemporânea. Para tanto, são propostas estas seções: “A odisseia da espera” e “Anas em cena”. No segundo capítulo “Memórias das casas”, analisa-se a problematização da passagem do tempo nas paisagens da memória das casas e dos seus interiores, sendo a casa uma das paisagens privilegiadas na composição poética de Ana Martins Marques. Para tanto, são propostas estas seções: “Casas” e “Interiores”.

Palavras-chaves: Ana Martins Marques. Poesia brasileira contemporânea. Poesia de autoria feminina. Paisagem poética. Memória. Paisagens da memória.

ABSTRACT

GELMINI, Juliana dos Santos. *Memory's landscapes: a reading of the poetry of Ana Martins Marques*. 2018. 110 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This dissertation proposes an investigation of the memory's landscapes in the contemporary poetry of Ana Martins Marques. Based on the critical method of close reading, the perspective of this work seeks to make a formal semantic reading of selected poems of her books: *A Vida submarina* (Scriptum, 2009), *Da Arte das Armadilhas* (Companhia das Letras, 2011) and *O livro das semelhanças* (Companhia das Letras, 2015). It also seeks to examine certain aspects in this poetry that configure the contemporary as the strong and decisive expression of female authorship, the textual and discursive hybridization, and the pronounced bond between tradition and individual talent. The first chapter «Travel Memories» is devoted to the travel landscapes by the literature memory carried out by the recurrent feminine figures in her poetry: Penélope and Ana Cristina Cesar, analyzing the plots updates of the classical and contemporary literary tradition. Therefore, these were the proposed sections: «The Waiting Odyssey» and «Anas on the scene». In the second chapter «Houses Memories» it is analyzed the problematization of the passage of time in the landscapes of the memory of houses and their interiors, being the house one of the privileged landscapes in the poetic composition of Ana Martins Marques. Therefore, these were the proposed sections: «Houses» and «Interiors».

Keywords: Ana Martins Marques. Contemporary Brazilian Poetry. Female authorship poetry. Poetic landscape. Memory. Memory's landscapes.

SUMÁRIO

	CARTOGRAFIAS	9
1	MEMÓRIAS DAS VIAGENS: PENÉLOPE E ANA CRISTINA CESAR	26
1.1	A odisseia da espera	26
1.2	Anas em cena	40
1.2.1	<u>Self Safári: (Carta para Ana C.)</u>	41
1.2.2	<u>Não sei gatografia</u>	44
1.2.3	<u>Dias de (não) diários: segredos encenados</u>	47
2	MEMÓRIAS DAS CASAS	54
2.1	Casas	54
2.1.1	<u>A casa movente</u>	54
2.1.2	<u>A casa em luto</u>	64
2.2	Interiores	71
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
	REFERÊNCIAS	105

CARTOGRAFIAS

Mapeando o contemporâneo

Correr riscos
e ao fim
arfante
da corrida
voltar-se
para avaliar
o traçado.
(MARQUES, 2015, p.55)

Os desafios de investigar a poesia brasileira contemporânea não são poucos. Trata-se de um território ainda em curso, caudaloso e permeável que nos impele a “correr riscos”. A começar pela tarefa imprecisa de delimitar, na ordem cronológica, um traçado exato do seu “ponto de partida”. Situar o que é contemporâneo é uma tarefa árdua, mas que, em geral, nos lança “de volta ao fim”, ou seja, às fronteiras limítrofes do que se anunciou como o “fim das vanguardas”, circunscritas na segunda metade do século XX. Segundo o crítico e poeta Marcos Siscar, no seu livro *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*, o enunciado “fim das vanguardas”, junto às “variantes da ideia de fim (a consumação, a crise, o sinistro)”, pode ser considerado como uma espécie de citação que, para além de um conteúdo de verdade histórica verificável, nomeia “uma *operação* crítica e discursiva — presente em textos ensaísticos, literários, jornalísticos — ela mesma produtora de história” (2016, p.9). Nessa perspectiva, a análise desse enunciado “oferece um ponto de partida particularmente esclarecedor para a compreensão daquilo que está em jogo no ‘contemporâneo’, ou melhor, na visão que nossa época vem construindo sobre si mesma” (SISCAR, 2016, p.9, grifo nosso).

Sabemos que os movimentos de irrupção das vanguardas constituem a denominada “tradição poética moderna” ou “tradição da ruptura”, nos termos de Octavio Paz, no seu livro *Os filhos do barro*. Sendo a modernidade “uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade” (PAZ, 2013, p.15). Dessa forma, o que está em jogo no “contemporâneo” coloca em questão, principalmente, esse modo de se relacionar com a tradição. Segundo Silviano Santiago, é especialmente significativa a permanência da tradição num movimento até então valorizado

apenas pela ruptura (apud PEDROSA, 2008, p.45). A respeito disso, Celia Pedrosa comenta “já bastante conhecida é com certeza a primeira tentativa de enfrentamento produtivo da crise da categoria da *inovação*, evidente a partir desses anos 70” (2008, p.45).

Observa-se, assim, que o discurso sobre o fim das vanguardas é tomado como uma estratégia para constituir agora um movimento de deslocamento, isto é, de “metamorfose do espírito crítico associado à tradição poética moderna” (SISCAR, 2016, p.15). Como elucida Octavio Paz, “a tradição da ruptura não implica só a negação da tradição, mas também a negação da ruptura”. E prossegue: “a contradição persiste se, em vez das palavras *interrupção* e *ruptura*, empregarmos outras que se oponham com menos violência às ideias de transmissão e continuidade” (2013, p.15). É nesse sentido que Marcos Siscar se arrisca a propor que “o anúncio do fim das vanguardas não deixa de constituir-se como um manifesto”, sendo que essa manifestação atual apresenta-se de modo menos abrupto, dada a sua recusa a legitimidade do gênero “manifesto” que marcou a “tradição moderna” (2016, p.14). Para o autor, na poesia contemporânea, “manifestar nada mais é do que explicitar o *desejo* de dar sentido, ou seja, um modo de se debater com a questão do sentido” (2016, p.14).

À vista disso, se faz necessário repensar um discurso crítico recorrente que circula em torno da poesia contemporânea, em referência ao vanguardista Haroldo de Campos, no seu ensaio emblemático “Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico”, publicado em 1984. Marcos Siscar evidencia o caráter de performance desse texto, em seu “empenho em estabelecer o fim da idade dos manifestos” (2016, p.44). Como observamos, por exemplo, na associação dessa proposta crítica de Haroldo de Campos ao seu livro de poemas *A educação dos cinco*, publicado em seguida, em 1985. Segundo Siscar, Haroldo de Campos utiliza os termos-chaves do ensaio como “pós-utópico” e “agoricidade” para apresentar seu livro, como revela o texto da contra-capá, escrita pelo próprio poeta (2016, p.44). Nesse sentido, podemos dizer que “o pós-utópico deixa de ser a mera descrição do paradigma geral da época e passa a ser uma característica assumida do projeto poético do autor” (SISCAR, 2016 p.45).

Isto posto, consoante a Siscar, consideramos que a “passagem para fora das vanguardas não é, de modo algum, uma passagem para além da crise. Pelo contrário, é um passo na direção de um novo lugar de expropriação e de conflito, no qual valores e critérios de vanguarda não deixam de marcar presença”, de certa forma são “reciclados em vista de outros interesses, outros tipos de demanda histórica” (SISCAR, 2016, p.15). Sendo assim,

não há um após o fim, um após a finitude, uma “época” de posterioridade ou uma “consciência” de posterioridade, a partir dos quais poderíamos simplesmente constatar o fim, nomeá-lo, historiá-lo, ativá-lo a nosso favor. Estamos incessantemente de volta ao fim, ou seja, às voltas com o fim, em conflito sobre que nome dar àquilo que teria acabado, sobre o que significa de fato chegar ao fim. Em outras palavras, estamos o tempo todo reinventando nosso lugar, um lugar no qual a visão da catástrofe não faz nenhum sentido, a não ser na medida em que nos permite imaginar outros tipos de começo (SISCAR, 2016, p. 15).

Nesse cenário de abertura e reinvenção, há uma complexa configuração da produção poética atual que também nos desafia pela sua “hipótese da diversidade”, em uma vitalidade dada como incomum (SISCAR, 2005). Sabemos que esse “novo fôlego” pode ser relacionado a uma modificação do lugar de fala que observa-se, principalmente, desde a década de 80, com a retomada do mercado editorial, a partir da abertura política democrática. Nesse contexto, diversos textos da geração do mimiógrafo, que circulavam geralmente em suportes mais frágeis, foram publicados em livros, às vezes por grandes editoras, à maneira de Cacaso, Chacal ou Francisco Alvim. Na passagem do século XX ao início do XXI, esse “fôlego” aumenta com a intensificação do movimento da globalização que possibilita uma crescente circulação e proliferação de textos em diversos suportes midiáticos nas redes mundiais. Há, assim, uma multiplicação de circuitos comunicacionais.

Segundo Ítalo Moriconi, “o novo boom literário desde os anos 90 no Brasil caracteriza-se por acontecer nos três circuitos fundamentais: o circuito midiático (ou do mercado maior), o circuito crítico (ou universitário, ou canônico), e o circuito da vida literária propriamente dita” (2006, p.155). Para nós com Moriconi, “a nova vida literária no Brasil surgiu no suporte da rede” (2006, p.157, grifo nosso). Ao invés dos espaços de troca da vida literária tradicional na modernidade, como a livraria, a redação de jornal, bar, praia ou a universidade que marcaram, em especial, os anos 70 (MORICONI, 2006, p.157); as trocas literárias dos poetas do século XXI circulam entre plataformas virtuais como sites e revistas literárias, facebook, blogs e outros. Essas plataformas virtuais muitas vezes são utilizadas como espaços de elaboração dos livros, como também de diálogo do leitor com a obra e a figura do poeta, como atua a prosa de autoficção, por exemplo.

Destaca-se aqui uma sintonia entre a expansão simultânea desses circuitos comunicacionais virtuais e do mercado editorial. Fato que proporciona uma também crescente publicação do livro impresso, sendo tomado ainda como um suporte mais tradicional, uma espécie de “lugar” que continua a legitimar o autor, junto ao circuito crítico, como observamos na crítica acadêmica e nas atividades de premiação literária. Há, portanto, um cenário de muitas vozes na poesia brasileira contemporânea.

Contudo, segundo Marcos Siscar,

...a ideia da diversidade, tomada de modo abrangente, como tem sido, corresponde a um subterfúgio usado para escapar à nomeação de forças estruturantes do presente, uma espécie de abdicação da história literária, em certas condições, um desejo de pacificação do campo conflituoso do presente. (...) Plural é o mundo. Tudo sempre é plural. As forças, os discursos ou as violências que organizam esse real é que mudam, suprimindo, reprimindo, particularizando ou atraindo, de diferentes maneiras, (...) as possibilidades que fazem parte do horizonte da época. (2016, p.21).

Nesse sentido, segundo Joana Matos Frias, a poesia brasileira do século XXI parece já “singularizar-se devido a pelo menos três aspectos que lhe têm claramente assegurado uma configuração muito própria no seio da produção em língua portuguesa dos últimos anos”, como: (1) a forte e decisiva expressão de autoria feminina, conforme revelam obras tão importantes como as de Ana Martins Marques, Angélica Freitas, Marília Garcia, Alice Sant’Anna, Annita Costa Malufe, Mariana Ianelli, Bruna Beber, Lu Menezes, Érica Zíngano, Laura Erber, Cláudia Roquette-Pinto, Valeska de Aguirre, Julia de Carvalho Hansen, entre outras¹; (2) a hibridização textual e discursiva, como observamos na intersecção entre as enunciações lírica e ensaística, por exemplo; e (3) o vínculo pronunciado entre a tradição e o talento individual (2016, p.147-148, grifo nosso). Trata-se, assim, de uma poesia com fronteiras permeáveis que, em sua potência criativa, coloca em jogo “o estatuto da poesia (o que ainda nos ocorre chamar por esse nome) e da poética (como tradição e disciplina de pensamento) entendidas como lugares possíveis de relação com o presente” (SISCAR, 2016, p.13).

Ao lado dessas mulheres escritoras, para não cometermos semelhante equívoco de arquivo, cabe também colocar alguns poetas relevantes como Arnaldo Antunes, Armando Freitas Filho, Antonio Cicero, entre outros. Nota-se que parece haver uma maior abertura à recepção da poesia contemporânea de autoria feminina, levando em conta, em especial, a releitura escrita pelas mulheres sobre o nosso passado em seus diversos níveis (histórico, literário, cultural). Apesar do sistema literário, em diversos aspectos, ainda se manter com uma predominância do masculino, essa ampliação do espaço para a poesia escrita por mulheres parece responder, de algum modo, ao “mal de arquivo” (nos termos de Derrida) que não legitimou a voz de autoria feminina por tantos séculos.

Não por acaso, a nossa Ana Cristina Cesar é considerada como figura tutelar, precursora, central da poesia brasileira contemporânea. Assim, no Brasil, diversos poetas

¹ Acrescentamos as poetas Mariana Ianelli e Bruna Beber. Não mantemos a mesma ordem dos nomes, dando ênfase à poeta foco deste trabalho.

atuais adquirem marcas da poesia de Ana C. como a dicção prosaica que revela a apropriação “gatuna” da tradição, a encenação da confissão, o mascaramento, entre outros. Como expõe Célia Pedrosa, “Ana Cristina Cesar se torna um dispositivo de leitura que permite fragilizar inclusive o clichê identitário da anti-identidade, típico de certa pós-modernidade já institucionalizada” (2008, p.47).

Nessa perspectiva, em entrevista à revista literária brasileira *Suplemento Pernambuco*, Ana Martins Marques responde a uma pergunta polêmica que aponta para “discurso geracional” que seria integrado pela figura de Ana Cristina Cesar,

ocorre uma geração que, a meu ver, oxigenou a poesia brasileira — e, talvez, não por acaso, são todas mulheres: Angélica Freitas, Bruna Beber, Alice Sant’Anna, Laura Liuzzi, Marília Garcia e muitas outras. Percebo — de modo bem genérico — nestas poetisas um apreço pela fluidez que aproxima os versos de uma dicção prosaica (possivelmente um eco de Ana Cristina César). Você se reconhece nestas poetisas, nesta geração? (2015).

A poeta recoloca a questão sob uma luz mais crítica como uma “hipótese de familiaridade” com a “Ana C.” que, como sabemos, refere-se ao nome de encenação poética de Ana Cristina Cesar. E reconhece que, de fato, podem ser levantados certos pontos de contato entre essas poetisas, como, claro, algumas diferenças. Apesar de longo, vale a pena ler o trecho na íntegra,

sua hipótese de que essa familiaridade passa pela Ana C. é bem interessante, embora o modo de colocar em funcionamento esse diálogo seja obviamente diferente em cada uma das poetisas que você cita. A Marília Garcia, por exemplo, trabalha muito com a narratividade, o poema longo, que estabelece uma relação com o ensaio, e também com a anotação, **próxima do diário. É uma poesia que pensa e que se pensa, e que atravessa várias paisagens: paisagens da viagem, da memória, mas também da tradução, do cinema, da reflexão teórica sobre o que faz de um poema um poema** (...). A Alice também explora essa **dimensão narrativa** em muitos de seus poemas, que frequentemente são pequenas histórias, ao mesmo tempo que mantêm **um sentido muito acurado do corte do verso**. A Bruna tem uma apropriação muito legal da oralidade, um trabalho de **recolher restos, ruídos**, um corte rápido, quase brusco, que **cria aproximações inesperadas; são poemas que, embora também funcionem no papel, convidam à leitura em voz alta, pedem para ser sonorizados**. Tem uma música do poeta Renato Negrão, gravada pela Juliana Perdigão no seu *Álbum desconhecido*, ambos aqui de Belo Horizonte, que diz: “Que bom, que bom, que bom ser contemporâneo seu”. Mais do que identificação ou reconhecimento geracional, o que sinto é essa espécie de alegria de conviver (mesmo que só pelos livros, mesmo que só pelas palavras que trocamos) com essa turma (2015, grifo nosso).

Acrescentamos a isso a evidente conversação da poética de Ana Martins Marques com a de Ana Cristina Cesar, tornando-se parte da investigação proposta neste trabalho. Apesar da poeta não falar diretamente de si, observamos que os aspectos grifados acima podem ser relacionados à sua poesia. “Poesia que pensa e que se pensa”, “que atravessa várias

paisagens”, como “paisagens da viagem” que se abrem, ao mesmo tempo, como “paisagens da memória”.

As “paisagens da memória”, sintagma colocado pela poeta na entrevista referida, destacam-se como “cenários” de articulação da trama poética de Ana Martins Marques, sendo o recorte que nos orienta nesta dissertação. Para compreendermos melhor tal proposta, antes se faz necessário elucidar sobre o conceito de paisagem poética. Em seguida, apresentar essa talentosa poeta.

Paisagem poética

Pagar para ver
e receber
em troca
vistas parciais
uns cobres
de paisagem
(MARQUES, 2015, p.51)

Sabemos que a paisagem poética não é um espaço objetivo ou uma geografia física, mas uma imagem desse espaço, construída e ativada pelo ponto de vista de um sujeito observador, sob suas “vistas parciais”, como diz o poema. Segundo Michel Collot, em seu livro *Poética e filosofia da paisagem*, a paisagem resulta da interação simultânea entre sua tripla dimensão: o espaço (“in situ”), a percepção (“in visu”) e a figuração (“in arte). Na paisagem da poesia de Ana Martins Marques, por exemplo, por meio da percepção dos sentidos do corpo, o sujeito poético se lança para fora de si, em uma abertura de encontro ao mundo que é experienciado em suas luminosidades, cheiros, texturas, entre outros. A expressão subjetiva dessa interação é vista na materialidade dos poemas que são paisagens encarnadas em palavras. Essas paisagens-poemas podem ser ativadas em experiências interativas diferentes com cada leitor, sendo percebidas sob outros pontos de vista e, assim, continuamente recriada através dos tempos. É nesse sentido que a paisagem poética revela-se como um fenômeno que, na obra de Ana Martins Marques, nos dá a ver um encontro entre o sujeito, o mundo e as palavras.

Para tanto, em referência à tradição fenomenológica, Collot destaca o papel mediador da percepção do corpo que não só se manifesta pela visão, mas por outros sentidos. Isso confirma a dimensão subjetiva da paisagem que é sentida “de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentada” (2013, p.26, grifo nosso). Como confirma Merleau-

Ponty, “ver uma figura só pode ser possuir simultaneamente as sensações pontuais que fazem parte dela” (1999, p.36). Tal percepção subjetiva é construída, pelo método da intuição, junto ao trabalho de recriação da memória, em sua tessitura contínua entre lembrança e esquecimento, como veremos nos capítulos desta dissertação. Dessa maneira, ativada pela percepção do sujeito, a paisagem se revela como um espaço permeável, tonalizado por “todas as formas de valores afetivos – impressões, emoções, sentimentos” (COLLOT, 2013, p.26). E torna-se, assim, um espaço de troca tanto interior quanto exterior, aberto às travessias.

Nessa perspectiva, “o sentido de uma paisagem não resulta de uma pura projeção do interior para o exterior, mas de uma interação constante entre o dentro e o fora” (COLLOT, 2013, p.57). Desse modo, a experiência da paisagem transcende o dualismo entre sujeito/objeto, antropos/cosmos, dissolvendo suas fronteiras imaginárias. À vista disso, a paisagem torna-se um procedimento estratégico atual que reforma “não somente nossas maneiras de fazer e de viver, mas nossa forma de pensar”, ao reatar o sensível e o inteligível, coisa pensante (sujeito) e coisa extensa (objeto/mundo), pensamento e matéria, espírito e corpo, natureza e cultura, visível e invisível, entre outras aparentes oposições arraigadas no pensamento ocidental (COLLOT, 2013, p. 11-12). Ou, nos valendo dos termos da poeta, o dentro e o fora.

Segundo Collot, a paisagem nos propõe “um modelo para a invenção de um novo tipo de racionalidade”, denominada como “pensamento-paisagem” (2013, p. 11-12). O duplo sentido desse sintagma, aberto a várias interpretações, compreende a relação recíproca entre sujeito e cosmos e “permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem” (COLLOT, 2013, p.12). O pensar aqui se enlaça à percepção que é um modo de pensar intuitivo, pré-reflexivo, sendo fonte do pensar reflexivo. Pela experiência da paisagem, o pensar pré-reflexivo e reflexivo se encontram em suas origens e, assim, se fortalecem e se renovam (COLLOT, 2013, p.18). Para nós com Roger Chambon, “pensar, num sentido mais amplo, quer dizer referir-se explicitamente ao que não é atualmente dado (...), ultrapassar o meio sensível para a representação do distante” (apud COLLOT, 2013, p.25). Em outras palavras, o pensar nos direciona a ultrapassar o que é imediatamente visível na paisagem e, assim, nos lança ao distante, ao apelo invisível de um horizonte.

Nesse jogo duplo entre visível e invisível, o horizonte da paisagem é “uma manifestação exemplar desta ocultação recíproca das coisas. Ele nos dá a ver a extensão de um espaço senão ocultando outros espaços do olhar” (COLLOT, 2013, p.24, grifo nosso).

Nesse sentido, “enquanto horizonte, a paisagem propicia tanto adivinhar quanto a perceber”, sendo ela “um fenômeno que muda segundo o ponto de vista que se adota, e que cada sujeito reinterpreta em função não só do que vê, mas do que sente e imagina” (COLLOT, 2013, p.191). Isso é possível pelo trabalho da percepção que reúne e organiza as imagens da trama da paisagem, atualizando-as pela dinâmica da memória, em um presente indivisível e contínuo, como veremos. Nessa reconstrução mnemônica, a percepção integra as partes e o todo da paisagem que podem ser correlacionados no seu horizonte, pela imaginação do leitor. Na paisagem percebida, “todos os objetos antes dispersos se juntam num piscar de olhos” (FONTENELLE apud COLLOT, 2013, p.23).

Segundo Merleau-Ponty, “o horizonte interior de um objeto não pode se tornar objeto sem que os outros objetos ao redor se tornem paisagem”. E continua: “Na visão, apoio meu olhar sobre um fragmento da paisagem; ele se anima e se desdobra, os outros objetos recuam na margem (...), mas não deixam de estar lá” (apud COLLOT, 2013, p.24). Portanto, ainda que o enquadramento nos dê a ver apenas um fragmento da cena, a paisagem percebida proporciona uma visão de conjunto que o horizonte articula com a totalidade do mundo. Assim, a percepção mnemônica possibilita reunir todas as paisagens e suas perspectivas, sendo elas entrelaçadas na “copresença” e “coexistência” do tempo subjetivo.

Dessa maneira, a paisagem “oferece um modelo de uma possível recomposição da imagem despedaçada do universo”, das ruínas do momento moderno (COLLOT, 2013, p.194). Como elucida Collot,

a modernidade foi tão longe na fragmentação do enunciado poético, até mesmo na incoerência, que, frequentemente, esses fragmentos perderam seu poder de evocação. Hoje, muitos poetas procuram restabelecer uma unidade sintática, semântica, ou formal mínima. Alguns retomam uma escritura mais discursiva, outros reencontram as virtudes do verso e das formas fixas ou, ainda, voltam-se para a prosa, que permite aliar uma descrição mais explícita e mais completa da paisagem à expressão de suas mais íntimas ressonâncias (2013, p.194).

Nesse sentido, para o autor, a “poética da relação” da paisagem surge como uma alternativa à estratégia de ruptura praticada pelas vanguardas do século XX e que, atualmente, “parece um pouco embotada, pois, após diversas rupturas sucessivas, nada mais resta romper, a não ser com a própria ruptura”. E continua: “é tempo de transgredir a transgressão, que se tornou uma espécie de conformismo” (COLLOT, 2013, p.197).

À vista disso, na poesia contemporânea brasileira, a paisagem da poesia de Ana Martins Marques parece reunir, de alguma maneira, esses fragmentos, essas ruínas modernas, ao recriá-los, junto a outros fios intertextuais, na composição de uma trama complexa,

também aberta aos lapsos, às peças faltantes. Porém, sob a percepção atenta do leitor, tais fios poéticos podem se enredar na teia de uma textura coerente e maior, como veremos aqui nas paisagens da memória, como diz a poeta, “entre a morada e o mar” (MARQUES, 2011, p.9).

Como em:

TORNEIRA

Quem abre a torneira
convida a entrar
o lago
o rio
o mar

(MARQUES, 2011, p.18)

Uma simples imagem da “torneira” nos abre toda uma paisagem da casa que se expande, pelo uso da gradação crescente, em sua passagem de encontro às paisagens do mundo, em: “o lago/ o rio/ o mar”. Nesta inter-relação, o sujeito lírico surge fora de si, pelo enquadramento do seu olhar, cujo exterior narra o interior. Esse sujeito, reificado na imagem da “torneira”, se torna também coextensivo à paisagem infinita da natureza, numa travessia das águas doces a salgadas. Assim, tal sujeito é, ao mesmo tempo, um “eu-outro”, “sujeito-alteridade”.

Trata-se de um indivíduo poético que, pela escrita, traduz as tradições das paisagens metalinguísticas da modernidade, líricas do romantismo, entre outras. Nesse sentido, na voz lírica contemporânea de Ana Martins Marques, a paisagem acima também trama armadilhas no plano formal, ao modo do concretismo. A mancha gráfica do poema, por exemplo, constrói uma imagem de torneira, na qual o título igualmente encena.

Mas, num movimento de abertura, esse poema se aproxima do leitor em uma linguagem de aparente simplicidade, à maneira de Ana Cristina Cesar. Trata-se, em algum nível, de uma paisagem partilhável que, ao exprimir o que é mais íntimo e comum no humano, possibilita que o leitor experiencie o sentimento de reconhecimento. Esse diálogo com o leitor também se revela pelo plano de destinação, aqui construído pelo uso da oração subordinada subjetiva “quem abre a torneira”, com valor semântico de indeterminação. Assim, o poema nos convida a “abrir a torneira”, ou seja, a pensar, como confirma a poeta: “uma coisa que nunca entendi é por que/ em geral se acredita que o poema/ não é um lugar para pensar” (MARQUES, 2009, p.26).

Um pensar que se dá, ao mesmo tempo, por um ritmo emocional das águas, da intuição do corpo, e por uma arquitetura estética racional, numa poesia “lírica-reflexiva”. Um pensar que nos propõe a desvendar o invisível que se esconde no visível das palavras. Dessa maneira, pelo pensar perceptivo, deslizamos da imagem metonímica do objeto “torneira” à paisagem de uma morada inteira que se abre, no invisível do horizonte, às demais casas poéticas, do corpo ao mundo. Nessa dialética entre o todo e as partes da paisagem, para nós com Merleau-Ponty, “meu ponto de vista é (...) bem menos uma limitação de minha experiência do que uma maneira de deslizar pelo mundo” (apud COLLOT, 2013, p.24).

Segundo Collot, essa expansão que vimos no poema referido denomina-se como “espaçamento do sujeito”, sendo um movimento de valor positivo, “pelo qual o sujeito deixa sua identidade fechada em si mesma para se abrir ao fora, ao mundo e ao outro” (COLLOT, 2013, p.31). Nesse espaço de troca, também há o “sentimento-paisagem”, ou seja, uma emoção da paisagem que aqui “nos dá a impressão de ser ‘do mundo’, de constituir parte integrante dele” (COLLOT, 2013, p.28). Porém, “não pertence nem ao sujeito nem ao objeto, mas nasce de seu encontro e de sua interação” (COLLOT, 2013, p.28).

Para tanto, a “estrutura do horizonte” torna-se central na percepção da paisagem, em sua possibilidade de ultrapassar as fronteiras das dualidades habituais. Nesse sentido, Collot nos expõe ainda sobre a dupla dimensão do horizonte. Trata-se de “uma linha imaginária (não encontramos representada em mapa algum), cujo traçado depende, ao mesmo tempo, de fatores objetivos (o relevo, as construções eventuais) e do ponto de vista de um sujeito” (COLLOT, 2013, p.51)

A paisagem literária imprime essas dimensões do horizonte por meio de suas formas que são, ao mesmo tempo, as do conteúdo (temas) e as da expressão (estilemas) (COLLOT, 2013, p.59). Para o autor, os chamados “estilemas” são os significantes do signo verbal, estreitamente ligados aos temas. Assim, o sentido de uma paisagem literária “é indissociável de sua textura sensível, a saber, de seus significantes” (COLLOT, 2013, p.59). Essa textura é construída por diversos procedimentos de estilo de composição, como por exemplo, no poema “torneira”, o tema da expansão é tramado em uma textura verbal composta pelo trabalho da metonímia, da metáfora e da gradação, entre outros.

Consoante a Collot, para compreendermos as arquiteturas das paisagens, “a tarefa da crítica consiste em ‘ler, ou melhor, em seguir o trajeto de uma significação original através do jogo dessas formas reagrupadas” (2013, p.59, grifo nosso). Para tanto, o autor sugere o método da “microleitura”, conhecido também como *close reading*, em que cada detalhe do texto é observado de maneira atenta e cuidadosa, numa leitura verso a verso. Nessa perspectiva, “a menor página se torna toda ela uma paisagem” (COLLOT, 2013, p.60).

Ana Martins Marques

Escrevo poemas desde criança, mas demorei bastante para publicar: só fui lançar meu primeiro livro com mais de trinta anos. Não sei dizer em que momento passei a me considerar escritora, na verdade nem sei se me considero escritora. Prefiro pensar que sou alguém que escreve, alguém para quem a leitura e a escrita têm um papel cotidiano e importante. Mas escrever é um ofício estranho, instável; depois de escrever um poema, nunca sei se serei capaz de escrever novamente (Revista *Revell*, 2016, p.246).

A poeta Ana Martins Marques nasceu em 1977, em Belo Horizonte. No ofício da leitura e da escrita, também atua como redatora e revisora na Assembleia Legislativa de Minas Gerais. É doutora em Literatura comparada com a tese sobre a fotografia na literatura contemporânea. Mestre em Literatura brasileira com a dissertação sobre a ficção de João Gilberto Noll. E Graduada em Letras. Percurso acadêmico cursado na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Ana Martins escreve poemas desde criança, como comenta na entrevista acima. Porém, só com mais de trinta anos, publicou seu primeiro livro *A vida submarina* (Scriptum), em 2009. A obra reúne uma seleção de poemas premiados nos concursos Cidade Belo Horizonte, nas categorias “Poesia-autor estreante” (2007) e “Poesia” (2008). *Da Arte das Armadilhas* (Companhia das Letras, 2011), seu segundo livro, foi finalista do Prêmio Portugal Telecom 2012 e, no mesmo ano, vencedor do Prêmio Alphonsus de Guimaraes, que corresponde à categoria Poesia do Prêmio Biblioteca Nacional de Literatura. *O livro das semelhanças* (Companhia das Letras, 2015) recebeu o Prêmio APCA de Poesia em 2015 e foi finalista do Prêmio Oceanos 2016.

Além desses três volumes, foco de nosso trabalho, a poeta publicou dois livros escritos em parceria: *Dois janelas* (Luna Parque, 2016), com Marcos Siscar; e *Como se fosse*

a casa (uma correspondência) (Relicário, 2017), com Eduardo Jorge. E publicou *This house: selected poems by Ana Martins Marques* (Scrambler book, 2017), com tradução de Elisa Wouk Almino. Trata-se de uma seleção de poemas sobre as imagens da casa, a partir dos seus três primeiros livros.²

A poesia de Ana Martins Marques apresenta uma arquitetura racional e, ao mesmo tempo, um olhar sensível do sujeito para o mundo, para fora de si, de encontro à experiência humana comum, como já pudemos notar no poema “torneira”. Poesia que promove o sentimento íntimo de reconhecimento em imagens de potente simplicidade, problematizadas pela passagem do tempo. Trata-se de uma escrita com atenção à materialidade que nos dá a ver às minúcias do cotidiano, corporificadas em poemas com uma expressiva metalinguagem. Apesar disso, os textos não se fecham em si mesmos. Ao contrário, conversam com o leitor, pelo plano da destinação (uso dos pronomes “você”, “nós”, ou “te”, por exemplo), em uma linguagem de aparente simplicidade, com versos quase sempre breves. A polifonia de sua poesia também é evidente pela marcada intertextualidade que traduz tradições da literatura e de outras artes.

Os títulos dos livros referidos já nos sugerem os motivos principais de sua poética que, em suas paisagens da memória, relacionam “o dentro e o fora”, como: o mar (profundidade e superfície), a casa (interior e exterior) e a arte (racional e lírica). Correlação entre: o mundo, o corpo e o poema.

Como explica a poeta,

eu tendo a gostar de poemas que falam de poemas: gosto de uma poesia que explora seus materiais, mais ou menos como as artes plásticas ou a música, e que procura de alguma forma pensar sobre eles. (...) A poesia é sim linguagem que se volta para si mesma, mas acho que nesse movimento ela pode captar, ainda que furtivamente, alguma coisa de fora. Por isso gosto de pensar que os meus poemas nunca são exclusivamente metalinguísticos: há poemas de amor “disfarçados” de poemas metalinguísticos, ou poemas metalinguísticos que subitamente se transmudam num poema de amor, ou ainda poemas que parecem tratar de outros temas e de repente se dobram sobre si mesmos... (Entrevista ao *Suplemento Pernambuco*, 2015).

Na orelha do seu livro de estreia, o crítico Murilo Marcondes já reconhece a voz original da poeta, “a equação é rara: a elaboração dos poemas é concomitante à reflexão sobre o vivido, e nesse estreitamento entre linguagem e experiência talvez resida a maior força deste ótimo livro, em que os poemas, sempre muito sentidos, são também ‘um lugar para pensar’”.

² A poeta também participou da antologia de edição bilíngue *Once poetas brasileiros* (2015), com seleção de Sérgio Cohn, tradução para o espanhol de John Galán Casanova. Além disso, publica poemas em plataformas virtuais como seu facebook (alguns inéditos, como “História”, lançado por ela no seu aniversário, em 2016), *Jornal Folha de S.Paulo*; Revistas como *Piauí*, *Palavra*, *Germina*, por exemplo.

A vida submarina surpreende também por seu volume, com cento e seis poemas, quase sempre sucintos, organizados em sete seções: “Barcos de papel”, “Arquitetura dos interiores”, “A outra noite”, “Episteme & Epiderme”, “Exercícios para a noite e o dia”, “Caderno de caligrafia” e “A vida submarina”. Pelo título homônimo ao livro, esta última seção se duplica, movimento que se repete por também incluir o poema “A vida submarina”. Estrutura poética que se dobra sobre si mesma, numa espécie “casa de espelhos”. Esses títulos já retomam os motivos principais referidos, desdobrados a outros, como as imagens do tempo da natureza: a noite e o dia. As memórias surgem aqui como paisagens essenciais, sendo aliadas à percepção corporal do sujeito que, pelo tempo simultâneo interior, reconstrói as tramas das sombras e da luz, esquecimento e lembrança, numa tessitura árdua entre morte e vida, como veremos.

Da arte das armadilhas apresenta, entre as armadilhas do amor e da linguagem, um diálogo com o primeiro livro, a partir de seus motivos recorrentes. Como notamos em algumas seções temáticas, nas imagens da casa, por exemplo. O livro é estruturado em três partes, um poema de abertura “entre a casa/ e o acaso”, como uma epígrafe; “Interiores” e “Da arte das armadilhas”. Pelo título homônimo ao livro, esta última seção retoma a estratégia de espelhamento anterior. Segundo Anélia Pietrani, esse livro “tem uma arquitetura construída fio a fio pelos poemas, em uma sequência armada e escolhida, o que nos faz, por extensão, descartar a possibilidade de leitura fragmentária de um livro de poesia feita à revelia” (2015, p.309). Não por acaso, o título do livro, ao ser iniciado pela contração “da”, “nos sugere um manual de poesia, ou de leitura da poesia” (PIETRANI, 2015, p.309).

O livro das semelhanças atravessa paisagens de livros, de viagens, de memórias que problematizam as (des)semelhanças entre as coisas, as imagens e as palavras; os mundos, os mapas e os poemas; por exemplo. Dividido em cinco partes: um “poema-epígrafe” de abertura “Ideias para um livro”, “Livro”, “Cartografias”, “Visitas ao lugar-comum” e “O livro das semelhanças”. Essa seção homônima ao título do livro retoma a estratégia de desdobramento de um livro dentro do outro que também aparece nos seus dois livros anteriores. Mas, nesse livro, os desdobramentos metalinguísticos nos surpreendem, sobretudo, por pensar também a materialidade do próprio livro e de seus elementos (capa, dedicatória, epígrafe, índice, entre outros), como vemos na seção temática “Livro”.

As seções temáticas são recorrentes nos seus três primeiros livros. Em *O livro das semelhanças*, além de “Livro”, “Visitas ao lugar-comum”, por exemplo, também reúne poemas temáticos que, nesse caso, repensam certas expressões idiomáticas, muitas vezes

tomando-as de forma literal; e a seção “Cartografias” apresenta poemas temáticos sobre mapas e lugares, abertos à dimensão afetiva. Além disso, estes poemas cartográficos podem ser interpretados em sequência, numa sugestão de dimensão narrativa presente em sua poesia. Cartografias afetivas que pensam a si mesmas, linguagem autoreflexiva atravessada pelas percepções subjetivas da nossa memória.

Poesia que nos ensina a viajar, mas uma viagem pelas paisagens das memórias dos livros. Como comenta a poeta, no *Jornal do Commercio*, “a viagem não é só um dos topos literários mais poderosos e recorrentes (lembro da afirmação do Queneau de que toda narrativa é uma *Ilíada* ou uma *Odisseia*: um relato de partida ou de chegada)”. E continua: “mas também provavelmente uma das metáforas mais adequadas para a leitura e, talvez, também para a escrita. Viajo mais por livros do que por países, como aqueles ‘viajantes de mapas, turistas de nomes de cidades’, que estão em um dos meus poemas” (2015).

Itinerário

À vista do que foi exposto, esta dissertação propõe uma investigação sobre as paisagens da memória na poesia contemporânea de Ana Martins Marques. Nessa perspectiva, tomando por base o método crítico da microleitura (*close reading*), busca-se realizar uma leitura semântica formal de poemas selecionados de suas obras *A Vida submarina* (Scriptum, 2009), *Da Arte das Armadilhas* (Companhia das Letras, 2011) e *O livro das semelhanças* (Companhia das Letras, 2015). O propósito desta dissertação se justifica por ainda não haver estudos acadêmicos amplos e específicos sobre a obra de Ana Martins Marques, apesar da poeta ser premiada e, assim, reconhecida por uma crítica especializada.

Busca-se também investigar certos aspectos que, segundo Joana Matos Frias, configuram o contemporâneo, como a forte e decisiva expressão de autoria feminina, a hibridização textual e discursiva, e o vínculo pronunciado entre a tradição e o talento individual, como vimos. Nesse sentido, busca-se verificar os modos de construção em sua poesia dessas atuais fronteiras porosas que repensam o “estatuto da poesia (o que ainda nos ocorre chamar por esse nome) e da poética (como tradição e disciplina de pensamento) entendidas como lugares possíveis de relação com o presente” (SISCAR, 2016, p.13).

Para tanto, no que se refere à teoria crítica sobre a “paisagem” e a “memória”, imagem central desta pesquisa, tomamos por base, respectivamente, os pensares de Michel Collot, em *Poética e filosofia da paisagem*; de Henri Bergson, em *Matéria e Memória*; e de Sigmund Freud, em *O mal-estar na civilização*. No que se refere à poesia moderna e contemporânea, utilizamos os pensares de Octavio Paz, em *O arco e a lira* e *Os filhos do Barro*; de Marcos Siscar, em *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*; de Célia Pedrosa no seu ensaio “Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum)”, publicado em *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*; de Joana Matos Frias no seu ensaio “‘Tudo o que pensa em mim está filmando’: pertença e repetição na poesia brasileira contemporânea”, publicado na revista de poesia *Relâmpago*.

À luz da “poética da relação” citada por Collot, cada capítulo é subdividido em duas seções que buscam articular as paisagens da memória que seriam distantes ou dicotômicas, nos termos da poeta, “o dentro e o fora”.

O primeiro capítulo “Memórias das viagens” dedica-se às paisagens de viagens pela memória da literatura que são protagonizadas pelas figuras femininas recorrentes em sua poesia: Penélope e Ana Cristina Cesar, analisando a atualização das tramas da tradição literária clássica e contemporânea.

Na seção “Odisseia da espera”, revisitaremos a obra clássica *Odisseia*, de Homero, recontada pelo ponto de vista da protagonista Penélope, figura considerada como alegoria da tessitura da memória. Para tanto, selecionamos os seis poemas temáticos sobre Penélope do livro inaugural da autora *A vida submarina*: “Penélope(I)” e “Penélope (II)”, alocados na seção *Exercícios para a noite e o dia*, “Penélope (III)”, na seção *Caderno de Caligrafia*, “Penélope (IV)”, “Penélope(V)” e “Penélope (VI)”, na seção de título homônimo ao livro. Apesar desses poemas serem dispostos de modo disperso pelas subdivisões citadas, eles podem ser reunidos pelas numerações evidenciadas nos títulos acima e, assim, estudados em sequência.

Há dois artigos relevantes sobre os poemas referidos que também utilizaremos nessa seção, são: “A razão ética e poética nos poemas de Ana Martins Marques”, de Anélia Montechiari Pietrani, publicado na Revista *Estudos de literatura brasileira contemporânea* (UFRJ, 2015); e “Penélope, a odisseia da espera”, de Gianni Paula de Mello, publicado na Revista *Cisma* (USP, 2018). Além disso, no que se refere à memória, valemo-nos do capítulo “Aspectos míticos da memória e do tempo”, de Jean-Pierre Vernant, em *Mito e pensamento*

entre os gregos, como também do artigo “Literatura, lugar de memória”, de Danielle Cristina Mendes Pereira, publicado na Revista *Soletas* (UERJ, 2014).

Na seção “Anas em cena”, busca-se analisar as conversações entre as paisagens poéticas de Ana Martins Marques e Ana Cristina Cesar que, como vimos, é concebida como uma figura central para se pensar a poesia brasileira contemporânea. Para tanto, selecionamos de *O livro das semelhanças*, os poemas “Não sei fazer poemas sobre gatos”, alocado na seção “Livro”; de *A vida submarina*, selecionamos “Self safári” (Carta para Ana C.), na seção “Caderno de caligrafia”, como também a sequência textual de “Diário (verão de 2007)”, na seção “A outra noite”. E de Ana Cristina Cesar, dialogamos com os textos “Arte-manhas de um gasto gato” e “Simulacro de uma solidão”. Propomos a leitura desses poemas em três subdivisões, organizadas nesta ordem: “Self safári: (Carta para Ana C.)”, “Não sei gatografia” e “Dias de (não) diários: o segredo encenado”.

No que se refere à teoria crítica sobre Ana Cristina Cesar, tomamos por base, principalmente, os pensares de Ítalo Moriconi, em *Ana Cristina Cesar, o sangue de uma poeta*; de Maria Lúcia de Barros Camargo, em *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*; de Annita Costa Malufe, em “Estratégia para uma escrita do segredo”, em *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*, bem como “Aspectos femininos da escrita”, em *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar*.

No segundo capítulo “Memórias das casas”, busca-se analisar a problematização da passagem do tempo nas paisagens da memória das casas e dos seus interiores, sendo a casa uma das paisagens privilegiadas na composição poética de Ana Martins Marques. Além disso, busca-se analisar as fronteiras porosas das moradas atuais no que se refere ao diálogo híbrido entre o poema e outras artes.

Para tanto, selecionamos certos poemas das seções “Arquitetura dos interiores” e “Interiores”, dos respectivos livros *A vida submarina* e *Da Arte das Armadilhas*. E propomos estas seções: “Casas” e “Interiores”. No que se refere à teoria crítica, valemo-nos dos pensares de Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, bem como de Collot, em seu ensaio “O sujeito lírico fora de si”, publicado na Revista *Signótica* (UFG)

Na seção “Casas”, busca-se realizar uma leitura das casas contemporâneas construídas nos poemas “Parangolé”, alocado na seção homônima do livro *Da arte das armadilhas*; e “A casa”, na seção “A outra noite”, de *A vida submarina*. Veremos isso em duas partes “A casa movente” e “A casa em luto”, respectivamente. Para tanto, valemo-nos dos pensares de Hélio Oiticica, em *Aspiro ao grande labirinto*; de Celso Fernando Favaretto, em *A invenção de*

Hélio Oiticica; de Ferreira Gullar, em “Teoria do Não-objeto”; de Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da percepção*; de Maria Adélia Menegazzo, no artigo “Entretrecimentos – literatura e artes visuais”, em Revista *FronteiraZ* (PUC-SP); de Gaston Bachelard, em *A poética do devaneio*, e em *A água e os sonhos*; e de Sigmund Freud, em *Luto e Melancolia*

Na seção “Interiores”, atravessaremos os interiores da casa que reúnem, sobretudo, imagens de cômodos e objetos, constituindo uma espécie de inventário poético. Busca-se analisar aqui a questão da memória frente à efemeridade temporal que perpassa esses fragmentos da casa. Além disso, busca-se investigar a rede de relações que os poemas compõem entre si e o diálogo interartístico com a fotografia. Para tanto, selecionamos os poemas “Copa”, “Cozinha”, “Sala”, “Cortina”, “Altar”, “Quarto”, alocados na seção “Arquitetura dos Interiores”, de *A vida submarina*; e “Fruteira”, “Cortina” e “Relógio”, alocados na seção “Interiores”, de *Da Arte das Armadilhas*.

No que se refere à teoria crítica, valemo-nos dos pensares de Jean Baudrillard, em *O sistema dos objetos*; de Maria Esther Maciel, em *A memória das coisas*; de Ana Martins Marques, em sua tese *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea*; de Roland Barthes, em *A câmara clara*; de Zygmunt Bauman, em *Amor líquido*; de Walter Benjamin, em seus ensaios “Pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*.

1 MEMÓRIAS DAS VIAGENS: PENÉLOPE E ANA CRISTINA CESAR

1.1 A odisseia da espera

A poesia, segundo Paz, é um convite à viagem, retorno à terra natal (2012, p.21). Retornar é uma forma de recordar que, como nos lembra Eduardo Galeano, vem do latim *re-cordis*, voltar a passar pelo coração. Voltemos, assim, às tramas primeiras da tradição literária, às histórias mitológicas que nutrem nossa imaginação, à parte visível e invisível da paisagem. Na fantasmagoria das imagens da memória da literatura, há o retorno à tradição grega, especialmente com a presença da clássica figura de Penélope. Essa imagem arquetípica do feminino, frequentemente associada, na cultura patriarcal, à esposa “exemplar”, fiel, passiva e paciente, é atualizada pelo olhar subjetivo do sujeito poético em Ana Martins Marques. Assim, é tramado outro ponto de vista para a epopeia de Homero, atribuindo protagonismo à voz de Penélope, ardilosa em seus grandes feitos na odisseia da espera.

Para nossa excursão poética, selecionamos neste estudo os seis poemas temáticos sobre Penélope, do livro inaugural da autora *A vida submarina* (2009): “Penélope(I)” e “Penélope (II)” alocados na seção denominada *Exercícios para a noite e o dia*, “Penélope (III)” na seção *Caderno de Caligrafia*, “Penélope (IV)”, “Penélope(V)” e “Penélope (VI)” na seção de título homônimo ao livro *A vida submarina*. Para nós, com Paz, “o poema é via de acesso ao tempo puro, imersão nas águas originais da existência. A poesia não passa de tempo, ritmo perpetuamente criador.” (2012, p. 34). Ergamos, assim, os pés molhados do mar de aventuras de Odisseu para entrarmos na casa também salgada da viagem, como diz o poema “Penélope (V)”, e ouvirmos outras águas da existência, ritmo criador da trama feminina antes silenciada.

Penélope (I)

O que o dia tece
a noite esquece.

O que o dia traça
a noite esgarça.

De dia, tramas,

de noite, traças.

De dia, sedas,
de noite, perdas.

De dia, malhas,
de noite, falhas.
(2009, p.89)

A paisagem do poema acima nos dá a ver cenas da personagem Penélope em seu cotidiano a tecer e destecer a estratégica “odisseia da espera”. Movimento cíclico comparado à tessitura do próprio tempo, figurado nas imagens da natureza, como vemos nos dois primeiros dísticos da quintilha: “O que o dia tece/ a noite esquece. // O que o dia traça/ a noite esgarça”. O dia e a noite são tomados como sujeitos da trama, numa abertura do suposto espaço doméstico à paisagem da casa-universo. Nessa perspectiva, Penélope é comparada a uma deusa que recria a existência através de sua tessitura, num tempo mítico em eterno retorno. Paralelo que a aproxima da Mnemosyne, deusa grega da Memória que, como sabemos, é mãe das musas e preside a função poética (VERNANT, 1990, p.109).

Segundo Jean-Pierre Vernant, em seu livro *Mito e Pensamento entre os gregos*, em Hesíodo, Mnemosyne sabe e canta “tudo que foi, tudo que é, tudo o que será”, sendo o poeta seu interprete, possuído pelas musas (apud 1990, p.109). Nesse sentido, em *Íon*, Platão expõe que “a memória transporta o poeta ao coração dos acontecimentos antigos, em seu tempo” (apud VERNANT, 1990, p.110). Assim, a tessitura da memória também se enlaça à da arte, ao tecer do texto, que vem do latim *textus* e significa tecido, enlace, entre outros sentidos que orientam o movimento do narrar (seja na modalidade oral ou escrita). E também abrange a figura de Penélope, entrelaçamento já anunciado na etimologia de origem grega *penelops*, derivado de *pene*, que denota fio, fibra e trama.

Os jogos de ações diurnas e noturnas como “tece” e “esquece”, “traça” e “esgarça”, entre outros presentes no poema, devem ser tomados, portanto, como metáforas dos movimentos da memória e da escrita, tramados entre lembrança e esquecimento. Para nós com Benjamin, “cada manhã, ao acordarmos, (...) seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós” (1987, p.37).

Na tessitura mnemônica, esquecer significa deixar algo escapar da memória, aparentemente seria o contrário de lembrar. Contudo, são movimentos desdobrados, não opostos. Segundo Deleuze “só o esquecimento (o desdobramento, *dépli*) encontra aquilo que

está dobrado na memória (na própria dobra), sendo a memória coextensiva ao esquecimento.” (2013, grifo nosso, p.115).

No mito da memória, Vernant elucida que “Mnemosyne, aquela que faz recordar, é também em Hesíodo aquela que faz esquecer (1990, p.114). A lembrança e o esquecimento formam, assim, um “par de forças” complementares, sendo comparável aos valores de vida e morte, luz e sombra, respectivamente. A memória, “ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lança uma ponte entre o mundo dos vivos e do além ao qual retorna tudo o que deixou a luz do sol” (VERNANT, 1990, p.114).

Nessa perspectiva, a sobrevivência das imagens do passado traz “como que uma transmutação da experiência temporal” (VERNANT, 1990, p.114), sendo comparada à “viagem que se mira em certas consultas oraculares: a descida de um ser vivo ao país dos mortos para aí aprender – para aí ver – o que quer saber” (VERNANT, 1990, p.113, *grifo nosso*). Como percebemos, por exemplo, no oráculo de Lebadeia, onde se atravessa uma descida ao Hades,

antes de penetrar na boca do inferno, o consultante, já submetido aos ritos purificatórios, era conduzido para perto de duas fontes chamadas *Lethe* e *Mnemosyne*. Ao beber na primeira, ele esquecia tudo da sua vida humana e, semelhante a um morto, entrava no domínio da Noite. Pela água da segunda, ele devia guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. À sua volta, ele não se limitava mais ao conhecimento do momento presente; o contato com o além lhe havia trazido a revelação do passado e do futuro. Esquecimento é pois uma água de morte. Ninguém pode abordar o reino das sombras sem ter bebido nessa fonte, isto é, sem ter perdido a lembrança e a consciência. Ao contrário, Memória aparece como uma fonte de imortalidade, da qual falam certas inscrições funerárias e que assegura ao demônio a sua sobrevivência até no além. Precisamente porque a morte se define como o domínio do esquecimento, aquele que no Hades guarda a memória transcende a condição mortal. Para ele não há oposição nem barreira entre vida e morte. Ele circula livremente de um mundo a outro. (...) ainda que ele habite a morada das sombras, ora a luz do sol, guarda sempre a lembrança do que viu (VERNANT, 1990, p.114-115).

Assim, ao atravessarmos às “águas de morte” da memória, entramos no “domínio da noite”, no “reino das sombras”, somos lançados ao esquecimento; simultaneamente, ao atravessarmos às “águas de vida” da memória, entramos no domínio do dia, no reino da vidência da luz, somos lançados à sobrevivência das imagens, das lembranças. Sobreviver é, portanto, lembrar. Dessa maneira, a memória une as águas da morte e da vida, do esquecimento e da lembrança.³

³ Sabemos que há outras interpretações do binômio “lembrança e esquecimento”, sendo escolhida aqui a concepção mais coerente para a leitura dos poemas. Ver capítulo “Aspectos míticos da memória”, de *Mito e pensamento entre os gregos*, de Vernant.

À vista disso, são entrelaçados também os vínculos entre narrar e memória, sendo o silêncio associado ao esquecimento, e a narrativa à lembrança, como evidenciam os mitos gregos e as epopeias, por exemplo. É nesse sentido que, no tessitura do poema, Penélope silencia ao destecer (associado aos valores noturnos da morte e do esquecimento), e narra ao tecer (associado aos valores diurnos da vida e da lembrança). A reconstrução contínua da memória remete, assim, aos seus “exercícios para a noite e para o dia”, como anuncia o título da seção que inaugura essa odisseia.

Segundo Sigmund Freud, em seu livro *O mal-estar na civilização*, na reconstrução da memória, o esquecimento não significa nem a destruição do traço mnemônico, nem a suposição contrária “de que tudo é preservado de alguma maneira pode ser trazido novamente à luz em circunstâncias adequadas” (2011, p.12). Para compreendermos tal processo, o autor compara o trabalho da memória a perceber as imagens do inconsciente, com o trabalho do arqueólogo a escavar os vestígios da cidade eterna de Roma,

nesses lugares há ruínas atualmente, não das construções mesmas, porém, e sim de restaurações de épocas posteriores, feitas após incêndios e destruições. Não é preciso dizer que esses resíduos todos da antiga Roma se acham dispersos no emaranhado de uma metrópole surgida nos últimos séculos, a partir da Renascença. Seguramente, ainda muita coisa antiga se acha enterrada no solo da cidade ou sob as construções modernas. É assim que para nós se preserva o passado, em sítios históricos como Roma (FREUD, 2011, p.13).

Portanto, em referência à teoria psicanalista, não há resgate na memória, mas recriação das imagens em ruínas, vestígios, fragmentos, lacunas, enganos, preservados como um palimpsesto de uma “cidade antiga” em nosso inconsciente. Na vida psíquica, há “um passado igualmente longo e rico, na qual nada que veio a existir chegou a perecer, na qual juntamente com a última fase de desenvolvimento, todas as anteriores continuam a viver” (FREUD, 2011, p.13).

Para o autor, na memória, há uma retenção ou liberação de informações, relacionada a seleções, recalques, bloqueios, na maior parte das vezes inconscientes. As lembranças são, assim, recriações, reconstruções, sendo abertas ao esquecimento, junto à imaginação. Como expõe Adélia Bezerra de Meneses, Freud “vai mostrar que a memória não é confiável, que uma lembrança pode ser ficção, que memória e imaginação se deixam contaminar pelo desejo (...), cria-se uma ligação entre memória e imaginação e da imaginação com o desejo” (1995, p.17). Nessa perspectiva, há um caráter inventivo da memória, como sabemos, não recordamos de fato como aconteceu, mas como percebemos as configurações novas dadas ao vivido, a partir do enquadramento seletivo e ordenador das imagens em ruínas da memória.

Esses pensares sobre a subjetividade na recriação da memória propostos por Freud torna-se um ponto de convergência notado com o discurso de Bergson, por exemplo: “a leitura de Freud, muito especialmente sobre o conceito de inconsciente, foi valiosa a Bergson. É esse conceito que permite ao filósofo compreender os elos entre a *duração* e os processos de elaboração da memória, em uma relação de impacto mútuo” (PEREIRA, 2014, p.252).

Assim, em seu livro *Matéria e Memória*, Bergson elucida que a complexa trama do tempo da memória apresenta um “indivisível presente que se estende, simultaneamente, ao passado e ao futuro” (1999, p. 160, grifo nosso). Para compreendermos tal indivisibilidade do tempo da memória, Bergson o compara à imagem da chama, cujo fogo jamais seria seccionado. O fenômeno da memória, para além do tempo cronológico, manifesta aqui um tempo simultâneo, subjetivo, uma instância fora da ordem estável e absoluta. A memória não é, portanto, uma categoria de armazenamento, tendo o tempo como sucessão. Ao contrário, em sua coexistência simultânea, “o tempo é um presente que renasce sem cessar” (BERGSON apud SANT’ANNA, 2008, p.242).

Bergson relaciona o conceito de duração (*durée*) a essa temporalidade intrincada, na qual a memória prolonga o efeito das imagens do passado à percepção do presente contínuo. Para isso, segundo Bergson, “a lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem” (1999, p.157). O papel do corpo, ao invés de armazenar imagens, seria de selecioná-las, acessando-as à luz da consciência. Isso manifesta-se a partir da intuição dos sentidos do corpo, tomado como um centro de ação para a seleção das imagens que são atualizadas na dinâmica inventiva da memória. Desse modo, a sobrevivência das imagens passadas é distendida à nossa percepção do presente, sendo um ponto de diálogo entre o espírito e a matéria, em um modo subjetivo de apreensão do mundo.

À vista disso, na tessitura de Penélope, o gesto de tecer e destecer é análogo ao da memória, pois, sendo aberta aos lapsos do esquecimento, constrói-se em constante criação, desconstrução e renovação de retratos atrelados a ela (PEREIRA, 2014, p. 345-346). Nesse sentido, tomamos a “possível imagem da memória como um manto em tessitura” e, conseqüentemente, a figura da Penélope como alegoria da dinâmica da memória (PEREIRA, 2014, p. 345-346), bem como, aqui, do trabalho da poeta.

Assim, nos três últimos dísticos do poema, os jogos de ações mnemônicos continuam em um movimento cíclico, no qual as ações diurnas (“tramas”, “sedas”, “malhas”) reconstroem as ações noturnas (“traças”, “perdas”, “falhas”). Na arquitetura polissêmica

acima, tais verbos, exercidos por um sujeito implícito “tu”, também podem ser interpretados como substantivos, relacionando-se à astúcia de Penélope em tecer também armadilhas nas redes da linguagem. Sendo assim, o ponto de vista observador do sujeito poético, enfatiza a ambiguidade dessa personagem feminina, tomada também como figura ardilosa que trama dissimulações.

Nos versos “De dia, tramas, / de noite, traças”, por exemplo, “tramas” é concebido como verbo “tramar” que traduz a ação de tecer, de narrar, mas também associa-se a um teor negativo com valor de conspiração, maquinação, ou seja, uma trama feita para enganar; ou ainda a leitura de “tramas” como substantivo que dubiamente diz dos fios do tecido, do enredo, como também de um mal contagioso, doença, peste, entre outros. Analogamente, a duplicidade é construída em “traças”, palavra entreaberta em verbo “traçar”, espécie de sinônimo de “tramar”, e em substantivo como um tipo de inseto cujas larvas provocam desgastes nos tecidos, de forma figurada, a traça é metáfora do esquecimento, do tempo que corrói paulatinamente.

De modo semelhante, na penúltima estrofe, os versos “De dia, sedas, / de noite, perdas” desdobram-se em múltiplos sentidos. Na cena diurna, a palavra “sedas” tomada como verbo pode ser relacionada à ação de acalmar, dopar aquilo que perturbava. O tecer aqui apresenta-se como uma estratégia sedativa da espera do retorno do seu amado Ulisses para despistar os pretendentes que aguardavam esposar Penélope, a partir do término do seu entrelaçamento. O sono se aproxima do valor de morte da memória que se abre como uma possibilidade de reconstrução de si. A imagem da morte também surge na concepção de “sedas” como substantivo, sendo relacionada a um tipo de tecido fino, delicado, no caso, a mortalha em tessitura. Traje que, como sabemos, é símbolo da morte, e pode ser lido como uma metáfora da paisagem da espera amorosa, tendo a esperança por um fio.

Ainda sobre o mesmo dístico, a fragilidade da travessia também reforça-se em “sedas” como tipo de papel, imagem que ratifica novamente o teor metalinguístico da trama como texto, aludindo à textura prestes a se esgarçar tal qual a memória. Interessante notar que “sedas” também pode significar o fio com que o bicho-da-seda tece seu casulo, outra imagem do tempo associada à Penélope que remete, de certa forma, ao seu próprio estado de crisálida. A aventura solitária do encasulamento reporta-se a valores de intimidade, associados à poética da casa, em referência à teoria bachelardiana. Devir que remete à dor da metamorfose, romper doloroso de peles sobrepostas e costuradas na travessia da existência. Trata-se de um abrigo temporário, medida provisória para o reparo da espera. A cena noturna reforça o “sentimento-

paisagem” de solidão com “perdas” que corresponde ao destecer, à falta, aos lapsos, ao esquecimento, entre outros “panos da noite” mnemônicos.

O jogo polissêmico persiste até os últimos fios dos versos “De dia, malhas, / de noite, falhas”, imagens de sentidos dúbios. À luz matinal, “malhas” concebido como substantivo relaciona-se à estrutura entrelaçada dos nós, voltas, espaços vazios ou laçadas de um fio para compor um tecido, enredo, trama, mas também significa mancha, nódoa, entre outros. A duplicidade da palavra também manifesta-se como verbo, assim, “malhar” apresenta um teor negativo malicioso de maldizer, e de forma positiva remete ao exercício que fortalece a musculatura corporal, especialmente os braços. O tecer pode ser tomado como metonímia do trabalho árduo da escritora.

À luz noturna, entretanto, “falhas”. Perspectiva que transparece supostos “enganos” da memória, como também armadilhas da linguagem, sendo prováveis “erros” que exteriorizam a falta de perfeição do texto. Segundo Anélia Pietrani, trata-se de um exercício crítico (e autocrítico) da poeta-penélope que se espia tecer (n)o poema. Nesse caso, o leitor também é enredado, pois pode ser incluído como este sujeito “tu” que “falhas” no papel ativo da leitura (2015, p. 307). Nas malhas das lacunas, nas entrelinhas que imbricam o inesperado, “poeta e leitor que ‘malham’ e ‘falham’” (PIETRANI, 2015, p.307).

Na tessitura do poema, a escrita é retratada como uma atividade laboriosa, arquitetada com as palavras precisas no poema, como observamos no plano semântico e também no estrutural, com a construção da forma fixa de “Penélope (I)” em cinco dísticos que compõem a quintilha com rimas paralelas (AA BB CC DD EE), ritmo circular e sibilante que remete ao tecer e ao destecer, numa sonorização da passagem do tempo.

No que se refere à métrica, nos dois primeiros dísticos, as cenas tecidas pelo dia e noite apresentam versos de quatro sílabas poéticas. Entretanto, como aponta Gianni Paula de Mello, “da terceira à quinta estrofe, os versos do dia passam a ser menores (três sílabas) enquanto os da noite continuam com quatro sílabas. Distraída pelas atividades da tecelagem, dias que passam mais rápidos, enquanto as noites solitárias se mantêm” (2015, p.48). Há aqui um prolongamento da duração (*durée*) da noite dentro do poema, desdobrada pela intensidade da solidão e dos enganos esgarçados no tecido inventivo da memória.

A trama do dia
 na urdidura da noite
 ou a trama da noite
 na urdidura do dia
 enquanto teço:
 a fidelidade por um fio.
 (2009, p. 105)

Na paisagem de “Penélope (II)”, o ritmo contínuo do tear é construído nos quatro primeiros versos da sextilha em um jogo de palavras que se alternam, do ponto de vista estrutural, e se fundem, no plano semântico: trama/urdidura e dia/noite. O tecer ardiloso entrelaça as tramas e urdiduras do dia e da noite, numa paisagem atravessada por um tempo indivisível e simultâneo da *durée* da memória. A trama simultânea dos diferentes tempos também é reafirmada pela conjunção alternativa “ou” que retoma os dois versos anteriores numa espécie de reescrita, inversão que aglutina, simultaneamente, as cenas diurna e noturna numa “repetição” aberta em lapsos, amálgama da memória.

A enunciação narrativa novamente entrelaça-se à lírica, mas diferente do poema “Penélope (I)”, o sujeito desinencial “eu”, referente ao verbo “teço”, nos direciona ao ponto de vista da narradora-protagonista Penélope que, assim, conquista o direito à voz, presentificando-se para no contemporâneo nos contar sua odisseia. Lugar que também abre-se a outros sujeitos, como a poeta Ana Martins Marques, a leitora, o leitor na urdidura da leitura, por exemplo. Como afirma Benjamin “a cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor” (1987, p.184)

O mar tecido também nos lança a perigos “enquanto teço:/ a fidelidade por um fio”. O segredo da trama ardilosa que guarda Penélope a enreda numa condição de inquietude e fragilidade, pois, subitamente, poderiam desvendar seu engodo para enganar pretendentes e adiar um novo enlace. A possibilidade de traição proporciona um recontar da narrativa clássica, numa instabilização da imagem de Penélope como esposa “ideal”. O verso abre-se à paisagem do mar de Odisseu, seu marido, que também enfrenta ameaças de fidelidade entre “ilhas desconhecidas”⁴ como a feiticeira Circe, a ninfa Calipso e outras figuras femininas. O risco também perpassa a paisagem tramada pelo ciúme na realidade da imaginação, assinalando uma forma de mergulho interior.

⁴ Referência a *O conto da ilha desconhecida*, de José Saramago.

Penélope (III)

De dia dedais.
Na noite ninguém.
(2009, p. 125)

Na seção *Caderno de caligrafia*, a paisagem do poema “Penélope (III)” capta como uma fotografia outra cena da odisséia da espera, construída em apenas um dístico sucinto. O retrato retoma o cenário diurno relacionado ao tecer que é metaforizado em “dedais” e a atmosfera noturna silenciosa e solitária associada a “ninguém”. Sophia de Mello Breyner escreve que a poesia “é apenas uma questão de atenção”⁵, observemos assim com maior cuidado a imagem apreendida, especialmente, o objeto-símbolo. Os dedais são utensílios, geralmente de metal, que protegem os dedos da picada da agulha, enquanto se cose. Portanto, há um valor de proteção atribuído ao instrumento que pressupõe perigos na tessitura.

O dedal pode ser lido como uma espécie de “escudo”, imagem também construída sonoramente no primeiro verso devido ao uso da aliteração labiodental /d/ que, de alguma forma, parece traduzir um ruído mais pungente, de maior força, de choque. Em oposição, no verso seguinte, a preferência pela aliteração nasal /n/ traduz, em algum sentido, um bulício melancólico. A paisagem noturna revela valores de desproteção da heroína, fragilidade edificada pela ausência na paisagem dos objetos e na paisagem humana com “ninguém”.

Penélope (IV)

E ela não disse
já não te pertença
há muito entreguei meu coração ao sossego
enquanto seu coração balançava em viagem
enquanto eu me consumia
entre os panos da noite
você percorria distâncias insuspeitadas
corpos encantados de mulheres com cujas línguas
estranhas eu poderia tecer uma mortalha
da nossa língua comum.
E ela não disse
no início ainda pensei em você
primeiro como quem arde diante de uma fogueira
apenas extinta
depois como quem visita em lembrança a praia da infância
e então como quem recorda o amplo verão

⁵ Referência ao texto “Arte poética III”.

e depois como quem esquece.
 E ela também não disse
 a solidão pode ter muitas formas,
 tantas quantas são as terras estrangeiras,
 e ela é sempre hospitaleira.
 (2009, p.134)

O protagonismo feminino é ainda mais evidente na paisagem de “Penélope (IV)”, na seção *A vida submarina*, ao dizer o não dito, Penélope encena a recusa da espera, do papel de submissão: “já não te pertença”, num recontar da epopeia clássica pelo ponto de vista do sujeito esquecido. O poema é construído por meio de falas antes silenciadas da personagem, anunciadas pela anáfora dos versos “E ela não disse”, “E ela não disse” e “E ela também não disse”, estrutura que em seguida apresenta a voz de Penélope em primeira pessoa. A alternância de vozes em terceira e primeira pessoas produz efeitos dramáticos no poema, no qual o sujeito poético encena personagens, troca de papéis, numa espécie de escuta de si como outro, “outrar-se”. O poema explicita assim um caráter polifônico, e abre-se também à conversa intimista com o leitor que pode ser enredado pelo uso dos pronomes “você” e “seu” a participar da encenação como interlocutor dessas confissões.

Apesar da performance de vozes, a paisagem da solidão se mantém, numa leitura do poema como monólogo interior no qual só se ensaiam “memórias inventadas”.⁶ Nesse sentido, sabemos que a poesia é como a memória, “ela colige, restaura, repete, imagina, inventa a vida que foi, a vida que parece ser ou é, e a vida que poderá ou poderia ser” (SANT’ANNA, 2008, p.218). O primeiro verso deixa claro o teor narrativo do poema. Há uma história sendo contada. A adversativa “e” mostra que ela vem de um tempo anterior. Segundo Anélia Pietrani, tal escolha “pode, de fato, sugerir a narratividade e unidade entre os poemas, mas pode também – se for considerada por seu significado de adversativa (mas) – indicar o vazio do anterior, o vazio do não dito, o silêncio do canto e do conto, a solidão da viagem da espera” (2015, p. 307). Podemos supor que o silenciamento precedente intensifica o aspecto ininterrupto da confissão “ficcionalizada” nesse poema, nuance manifestada também na sua estrutura com uma única estrofe contínua de vinte e um versos, na qual a disposição irregular das métricas constrói uma mancha gráfica que remete ao movimento das ondas, tecer e destecer, ritmos do ir e vir, mar de palavras.

Em seu monólogo interior, a personagem feminina rememora imagens que contrapõem as “odisseias” de ambos, como “cenas-argumentos” para a decisão do desenlace. Nos dez primeiros versos, essa comparação é construída por meio do uso da conjunção “enquanto” que

⁶ Referência ao título homônimo do livro de Manoel de Barros.

apresenta um valor semântico temporal e de (des)proporção. Assim, a estabilidade de Penélope com “coração ao sossego” opõe-se à instabilidade de Ulisses cujo “coração balançava em viagem”; a solidão, a amargura, o silêncio e outros “panos da noite” que consumiam a figura feminina contrastam com as “distâncias insuspeitadas” que percorria o marido, numa imagem com valor de infidelidade ratificada nos versos seguintes “corpos encantados de mulheres com cujas línguas/ estranhas eu poderia tecer uma mortalha/ da nossa língua comum”. A visibilidade da memória surge, aqui, atrelada à imaginação, em imagens que se sucedem em torno do corpo, especialmente a “língua” que refere-se ao beijo e também à fala, novamente o teor metalinguístico. A imagem do tecer a mortalha retorna nesses versos, mas tramada, hipoteticamente, com as “línguas estranhas” das amantes do amado. A mortalha como um dos “panos da noite” é um indício da morte do amor, entre outras finitudes das “línguas comuns” dos enamorados.

Os sete versos subsequentes encenam as confissões de Penélope sobre a suposta experiência do olvido, figurada em imagens relacionadas, principalmente, aos sentidos da visão e do tato. As percepções do plano do pensamento entrelaçam-se também ao plano corpóreo, tomando por base a estrutura comparativa: “no início ainda pensei em você/ primeiro como”, e assim prossegue: “depois como”, “e então como” e “e depois como”. Para construir atenuação da lembrança, destaca-se a preferência pelas imagens em torno da sensação de calor, frequentemente associada ao desejo. Por exemplo, em “fogueira/ apenas extinta”, o uso do *enjambement* possibilita leituras de diferentes intensidades de lembrar, do estado de arrebatamento à morte. O efeito do calor perpassa também outras metáforas como “praia da infância” e “amplo verão”, cenas destecidas gradativamente pelo fio do esquecimento.

Por fim, Penélopes, Marias e outras mulheres partem em viagem pelas muitas formas da solidão: companhia que abriga “sempre hospitaleira”, a própria escrita, “um estar em mim”⁷, entre suas outras “terras estrangeiras”. Da espera, apenas poemas.

Penélope (V)

A viagem pela espera
é sem retorno.
Quantas vezes a noite teceu
a mortalha do dia,

⁷ Verso do poema “Ausência”, do livro *Corpo*, de Carlos Drummond de Andrade.

quantas vezes o dia
 desteceu sua mortalha?
 Quantas vezes ensaiei o retorno –
 o rito dos risos,
 espelho terno, cabelos trançados,
 casa salgada, coração veloz?
 A espera é a flor que eu consigo
 Água do mar, vinho tinto – o mesmo copo.
 (2009, p.140)

Em “Penélope (V)”, a esperança do retorno transfigura-se no desencanto, “pano da noite” que transpassa a paisagem desgastada da espera em sua condição perpétua: “sem retorno”. Nessa volta que nunca se realiza, habitamos, junto à(s) Penélope(s), um tempo relativo que remete à intemporalidade da *durée* bergsonista, e também à poesia que segundo Paz “é a palavra do tempo sem datas” (2013, p.63).

“A viagem pela espera” inicia em ambiguidades construídas com a escolha da preposição “pela” que, entre outros sentidos, apresenta valor semântico de lugar. Abre-se, assim, uma possível leitura da espera como um território, espaço-tempo mítico de temporalidade circular. A tessitura do efeito de suspensão temporal manifesta-se nas repetições do “ensaio do retorno” que revelam-se incontáveis por meio do uso da anáfora “Quantas vezes...?”, estrutura de ritmo ecoado.

“Quantas vezes a noite teceu/ a mortalha do dia, / quantas vezes o dia/desteceu sua mortalha?”. Questionam-se primeiro os ritos retramados pelo tempo, personificado nas imagens da natureza “noite” e “dia”. Esse procedimento assemelha-se ao do poema “Penélope (I)”, entretanto, “aqui, vemos invertida a prática da personagem: a noite tece e o dia destece. Mais uma vez, a poeta nos propõe uma perturbação. Seria a estratégia de espera a própria condenação da heroína? E se Penélope tivesse preferido não ser aquela que espera?” (MELLO, 2015, p.53). Desse modo, em sua odisseia, Penélope questiona o próprio papel que ocupa na trama e, de forma metalinguística, critica o lugar da mulher repisado na memória da literatura que é análoga à da sociedade. Como confirma Sabrina Seldmayer, nossa protagonista “tece e desfia certo lugar tradicionalmente reservado para a passividade feminina” (2009, p.173).

Ainda prisioneira da espera, Penélope questiona em seguida as cenas repetidas por si mesma, tomando a voz em primeira pessoa: “Quantas vezes (eu) ensaiei o retorno...?”. A paisagem do “rito dos risos” apresenta imagens rememoradas de júbilo que são justapostas em versos assíndetos, artimanha que produz efeito de aceleração temporal e de colagem. Em “espelho terno, cabelos trançados/ casa salgada, coração veloz”, a justaposição parece espelhar os retratos fotográficos, numa estrutura de tempos simultâneos. No ensaio da

memória, o objeto “espelho” pode refletir a suspensão do fluxo temporal, num tempo estanque sempre “terno” que devolve à mesma figura feminina de “cabelos trançados”. Destaca-se também a imagem “casa salgada” que, de forma metafórica, sobrepõe as figuras de Penélope e Ulisses, associados aos espaços da “casa” e do “mar salgado”, respectivamente.

Nesse presente contínuo, a memória revê e repete a imagem lembrada, dinâmica relacionada à imaginação. Assim, os movimentos da memória são entrelaçados aos da repetição, ao nível da criatividade. “Repetir, vem do verbo latino *petere* – procurar, ir buscar de novo, procurar uma vez mais (...) Por isso se define também memória como reconstrução e uma repetição que acrescenta.” (apud SANT’ANNA, 2008, p.234, grifo nosso).

Na paisagem “repetida” da memória, outra imagem “perturba”: “a espera é a flor que eu consigo”. A metáfora da “flor” enreda-se intertextualmente ao canto IX da *Odisseia*, de Homero:

O vendaval funesto pelo mar piscoso
 por nove dias nos levou. Entre os Lotófagos,
 que comem flor, chegamos na manhã seguinte.
 Para fazer aguada, então desembarcamos,
 ultimando os manjares rente às naus agílimas.
 Saciados de comer e de beber, mandei
 que os companheiros indagassem quem seriam
 os homens que, no país, comiam pão, dois caros
 marujos designando, e um terceiro: o arauto.
 Entre os Lotófagos, logo se misturaram.
 Em lugar de matar, Lotófagos ofertam
 lótus como repasto aos nossos sócios. Quem
 provar a puro mel da fruta-lótus, não
 queria mais voltar ou informar-nos de algo,
 optando por permanecer entre os Lotófagos,
 comendo lótus, esquecidos do retorno.
 (HOMERO, 2013, p.148-149)

No trecho acima, a comestível “flor” causou efeitos alucinantes nos marinheiros que dela se alimentaram. Nesse estado de “transe”, os “lotófagos” permaneceram em uma *durée* de temporalidade suspensa, aprisionados em ilusões, “esquecidos do retorno”.

Dessa forma, a “flor da espera” de Penélope confronta a “flor de lótus” de Ulisses, num alegórico embate entre lembrança e esquecimento. Para aquela que lembra, outra imagem da permanência na última cena: “água do mar, vinho tinto — o mesmo copo”. O verso de sintagmas justapostos sobrepõe “água do mar” tomada como possível metáfora de Ulisses ao “vinho tinto” concebido como símbolo da imortalidade, associado também ao sangue, à tinta

da escrita, por exemplo.⁸ O tempo simultâneo trama a ironia, não há prazer mesmo no “vinho tinto”, pois a memória da “água do mar” o salga. O paladar amargo evidencia o desgosto da “viagem sem retorno”: espera e eternidade misturam-se no mesmo copo.

Penélope (VI)

E então se sentam
lado a lado
para que ela lhe narre
a odisseia da espera.
(2009, p. 142)

A paisagem acima concatena em quatro versos as tramas da odisseia de Penélope, também epopeia de tantas mulheres, especialmente no que se refere ao protagonismo feminino após tantos séculos de luta, escrita e espera. No século XXI, ela aparentemente detém a voz e narra o seu próprio ponto de vista: a viagem daquela que permanece. Logo no primeiro verso, outra “perturbação” poética: “E então (eles/elas) se sentam”. A indeterminação do sujeito constrói ambiguidades: quem a escuta? Como possíveis ouvintes: os leitores, a própria poeta e/ou Ulisses que aqui supostamente retorna. Essa hipótese se torna ainda mais coerente tomando por base a referência intertextual clássica, em particular o último canto XXIV. No final da Odisseia homérica, após o retorno à casa, Ulisses visita as terras do seu pai Laertes. Lá, ele reencontra o servo Dólio e seus filhos, denominados dolionidas, para os quais também narra seus feitos:

(...)
Peço que em tua arenga sejas bem preciso
e informes se tua esposa hipersolerte está
a par de tua volta, ou lhe enviamos núncio.”
E o pluriastuto herói lhe respondeu: “Penélope
Já está a par. Ancião, por que te empenhas nisso?”
Assim falando, senta-se no escano rútilo.
Os dolionidas, ao redor do herói, saudaram-no
com aperto de mão, lhe deram boas-vindas,
foram sentar-se, lado a lado, junto ao pai.”
(HOMERO, 2013, p.413)

“foram sentar-se, lado a lado, junto ao pai”. Este verso entrelaça-se, de alguma forma, a “Penélope (VI)”, último poema da sequência temática e do livro *A vida submarina*. Os

⁸ Sobre a imortalidade ligada ao vinho tinto: “...o vinho é geralmente associado ao sangue, tanto pela cor quanto por seu caráter de essência de planta: em consequência, é a poção da vida ou de imortalidade. (...) Na Grécia antiga, o vinho substituíra o sangue de Dioniso e representava a bebida da imortalidade.”. Ver: *Dicionário de símbolos*, de CHEVALIER & GHEERBRANT.

desfechos das duas odisseias de certa maneira se confrontam. No trecho de Homero, observa-se a presença da figura masculina do “pai”, numa provável valorização patriarcal desconstruída na poética de Ana Martins Marques. Nas duas versões, há a permanência do uso da locução adverbial “lado a lado”. Isto sugere uma releitura de outro lugar e modo que, no cenário atual, ocupa a figura feminina, especialmente no que diz respeito às escritoras: Penélope senta-se “lado a lado” a Ulisses, sendo ela a narradora-heroína. Contudo, ao mesmo tempo, a indeterminação do sujeito insinua um apagamento da identidade dessa narradora, do seu nome próprio. Leitura que critica o esquecimento do espaço das mulheres na memória da literatura, como tece a poeta-Penélope em outro poema: “teu nome/ninguém//meu nome/também// num só gesto/ reconhecer-te/ e perder-te” (2011, p.45).⁹

1.2 Anas em cena

viajamos
lado a lado
como numa edição
bilíngue
(MARQUES, 2015, p.95)

É praticamente impossível pensar o cenário atual, a poesia de Ana Martins Marques (Ana M.)¹⁰, sem antes revisitarmos sua principal referência: Ana Cristina Cesar (Ana C.), poeta brasileira que marcou a década de 70. Ambas as Anas parecem viajar, “lado a lado/ como numa edição bilíngue”, em seus exercícios de tradução de tradições. Nesse sentido, Ana M. encontra-se com Ana C. principalmente pela “posse” da memória literária, numa espécie de “vampirismo”. Segundo Ítalo Moriconi sobre Ana Cristina, “as metáforas do *vampiro* e da *ladroagem* se referem a seu método de composição, baseado na apropriação incessante de versos e trechos de outros poetas, que ela distorce, desloca, alude, readapta, reescreve, parafraseia, parodia.” (1996, p.96, grifo nosso). Composição que apresenta aparentemente uma linguagem mais “acessível”, mas que “esconde” referências “gatunas”. Chave de leitura a mais para o leitor.

Dessa forma, as poetisas se aproximam, principalmente, por seus projetos estéticos não se afastarem do espaço intertextual da “biblioteca”, metonímia da memória da literatura.

⁹ Referência ao poema “Penélope”.

¹⁰ Neste estudo, tomamos a liberdade poética de nomeá-la como Ana M.

Escritas que se assemelham pelo “fingimento poético do novo” a partir da incorporação de vozes antigas. E também se assemelham pela preferência de formas “híbridas” para os textos. Nessa perspectiva, as escritoras atuam com a desmontagem dos gêneros da intimidade (como diários e cartas, por exemplo), numa confissão esvaziada. Assim, utilizam apenas certas estruturas desses tipos de textos, mas distanciados do tom confessional.

Sobre suas “inconfissões”, em entrevista ao *Suplemento Pernambuco*, Ana Martins Marques reitera “escrever poesia confessional realmente não me interessa. Sobretudo porque esse modelo da poesia como expressão de alguma coisa prévia, que já estava lá, pronta, à espera, retira o que há de mais interessante na escrita, que é um sentido de descoberta” (2015). Segundo Malufe a respeito de Ana Cristina, “o poema assume uma função de intervenção crítica: ele “se faz” de diário, de carta, para experimentar e questionar esse papel do texto como confessionário de um sujeito.” (2015, p.62). Nessa experimentação, ambas apresentam um processo de escrita cuja leitura, rasura e corte também se incluem.

Diante de tantas aproximações, pretende-se nesse estudo investigar as paisagens comparadas entre as duas poéticas, especialmente quanto às excursões pela memória literária. Para tanto, propomos três seções: “Self safári: (Carta para Ana C.)”, “Não sei gatografia” e “Dias de (não) diários: o segredo encenado”.

1.2.1 Self Safári: (Carta para Ana C.)

Self Safári
(Carta para Ana C.)

Ciganas
passeando
com um rosto escolhido
por paisagens cegas de palavras
traduzidas
inconfessas
rabiscos
ao sol.
Cotidianas
vivendo dias de diários
e mentindo descaradamente
nos silêncios das cartas
(selos postais
unhas postiças
versos pós-tudo).
Fulanas
de nomes reversíveis

para ir e voltar
 sem sair do lugar:
 self safári
 por essa paisagem toda
 que no fundo
 Ana
 nada tem a ver conosco.
 (MARQUES, 2009, p.121)

A começar pelo título, “Self Safári”¹¹ retrama a paisagem do poema de Ana Cristina Cesar: “Estou vivendo de hora em hora, com muito temor. / Um dia me safarei – aos poucos me safarei, começarei um safari.” (2013, p.292).¹² Na tentativa de se “safar” desse temor¹³, inicia-se aqui uma “aventura bruta (em versos)”¹⁴ em busca de “si”, *self*. Esta palavra de língua inglesa significa de maneira geral um “eu” e também abrange psicologicamente a ideia de (re)construção de um si. Nesse sentido, “Self Safári” anuncia uma possível viagem para “caçar” a “si mesma”, em sua multiplicidade de “eus (re)construídos”. O passeio interior também abrange a paisagem da memória em seu movimento análogo de (re)construção do sujeito, (des)tecido entre lembrança e esquecimento.

No primeiro verso dessa expedição, há uma aproximação entre as duas poetisas como “Ciganas”, palavra composta pelo plural do seus nomes: “anas”. Ao longo do poema, essa estrutura também se repete em “Cotidi-anas” e “Ful-anas”, num movimento “palavra-puxa-palavra”. Ao nível da criatividade, podemos dizer que o “jogo da repetição” atua como atividade lúdica e entrelaça-se à memória no que se refere à reconstrução do ser, como vimos anteriormente: “repete-se para recriar-se”. (SANT’ANNA, 2008, p.237). Com suas máscaras poéticas, as múltiplas Anas recriam-se ciganas “oblíquas e dissimuladas”¹⁵ que vivem “dias de diários”, ou seja, encenam um cotidiano na realidade escrita. A “repetição inventiva” também é associada à intertextualidade que pressupõe uma nova retomada das redes textuais. Além disso, a repetição marca um ritmo na estrutura do poema que, em sua única estrofe, apresenta quatro retornos em: “Ciganas”, “Cotidianas”, “Fulanas” e “Ana”. Voltas da viagem que também incluem o anagrama da palavra “Ana”.

¹¹ O poema “Self Safári” integra a seção “Caderno de caligrafia” do livro *A vida submarina*, de Ana Martins Marques.

¹² Versos inéditos escritos na data de 1.8.83, integra a seção *Inéditos e Dispersos*, do livro *Poética* que reúne grande parte de suas obras publicadas e outros textos

¹³ No poema de Ana Cristina Cesar, o temor pode ser tomado como uma possível referência à época da Ditadura militar.

¹⁴ Poema de Ana Cristina Cesar.

¹⁵ Referência à personagem feminina Capitu caracterizada com “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, no capítulo XXXII “olhos de ressaca”, de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

No primeiro “retorno”, a claridade ofusca o “cenário de papel”: “paisagens cegas de palavras/traduzidas/ inconfessas/ rabiscos ao sol”. Cena que remonta aos versos de Ana Cristina Cesar: “As paisagens cansei-me das paisagens/ cegá-las com palavras rasurá-las” (2013, p. 207) ¹⁶. O efeito de cegueira remete a um valor de ofuscamento com outro grau da visão, de alumbramento, de arrebatamento, entre outros. Desse modo, tais paisagens poéticas são concebidas como uma alusão à linguagem literária que ilumina a língua sob outro ponto de vista, outro nível de percepção da realidade e assim recria o espaço. Mas aqui o *enjambement* especifica as palavras como “traduzidas/inconfessas”, numa possível referência à tática das poetisas com a encenação da confissão. Nesse sentido, essa luz que cega também torna-se uma estratégia para construir o “fingimento poético”, um disfarce para seus “rostos escolhidos”.

O simulacro também é declarado nos versos da segunda “volta”: “mentindo descaradamente/ nos silêncios das cartas”. A escrita tomada como um lugar da “mentira descarada” se afasta do tom confessional, esvaziada do segredo que “as cartas” supostamente revelariam. Em seguida, nos versos entre parênteses, a metonímia “selos postais” sugere uma troca de correspondência e possivelmente refere-se às epístolas do verso anterior: “nos silêncios das cartas”. A imagem “unhas postiças” remete à mão feminina e simboliza, de forma metonímica, a grafia de um “devir-mulher” associada a um fingimento “postição”. Segundo Malufe, “todo escritor deve passar por um devir-mulher como primeira etapa da renúncia de seu eu subjetivo.” (2006, p.96). Experiência de ser um “eu-outro” também proposta no “Self safári” que agora se abre a qualquer uma de nós: “fulanas /de nomes reversíveis”.

As rotações se revelam paradoxais no terceiro momento: “...ir e voltar/sem sair do lugar”. Movimento que alude à viagem pelo tempo psicológico do “Self Safári”, assim como à leitura como “meio de transporte”, por exemplo. Para além de um deslocamento físico, um mover-se na realidade da imaginação. Nos versos seguintes, a paisagem manifesta-se como um engodo: “...essa paisagem toda/no fundo/Ana/ nada tem a ver conosco”. A falta de identificação do sujeito com a paisagem poética apresenta ambiguidades. Trata-se da fala da própria poeta Ana Martins Marques que, assim como Ana Cristina Cesar, não se reconhece na paisagem das “personagens-poetas” (Ana C. e Ana M.). Tal descolamento de papéis confirma, assim, a trama sinuosa que, ao mesmo tempo, esconde: “no fundo/ Ana”.

¹⁶ Referência ao poema “Vigília II” de Ana Cristina Cesar.

O vocativo “Ana” é associado à destinação e estrutura um plano de diálogo entre as poetisas. Interlocução também anunciada pelo irônico subtítulo “(Carta para Ana C)”. A ironia se constrói na medida em que essa carta é um poema. Artimanha provavelmente inspirada na única longa carta que compõe *Correspondência Completa*¹⁷, de Ana Cristina Cesar. A “não carta” de Ana M. pode ser tomada como uma resposta à solicitação provocativa de Ana Cristina, no encontro realizado para discutir *A teus pés*¹⁸: “Depois vocês me escrevam cartas. Eu quero receber cartas. Vocês me escrevam cartas do que vocês acharam, assim: ‘Prezada autora’, Ah, eu quero receber cartas” (1993, p.209 in VIEGAS, 1998, p. 63).

A preferência pelas cartas não é aleatória. O desmonte da epistola e outros “gêneros da intimidade” ironiza o lugar previsto para a escrita de autoria feminina que, por muitos séculos, foi considerada como uma “literatura menor”. Nesses subversivos retornos à memória da literatura, as poetisas se encontram, trocam de máscaras e atuam no “palco simulacro” da escrita.

1.2.2 Não sei gatografia

Não sei fazer poemas sobre gatos

Não sei gatografia
Ana Cristina Cesar

Não sei fazer poemas sobre gatos
se tento logo fogem
furtivas
as palavras
soltam-se ou
saltam
não capturam do gato
nem a cauda
sobre a mesa
quieta e quente
a folha recém-impressa
página branca com manchas negras:
eis o meu poema sobre gatos
(MARQUES, 2015, p. 24)

¹⁷ Sobre *Correspondência Completa*: seu segundo livro com publicação independente, lançado em 1979.

¹⁸ Sobre *A teus pés*: seu primeiro livro publicado por uma editora comercial (Brasiliense), em 1982. Reúne suas três obras independentes anteriores de poesia/prosa quase completas.

Uma das chaves para abrir o poema “Não sei fazer poemas sobre gatos”, de Ana Martins Marques, encontra-se na epígrafe: “Não sei gatografia”. A citação refere-se a “Arte-manhas de um gasto gato”, de Ana Cristina Cesar. Nessa “ladroagem” declarada, o primeiro verso de Ana M. “Não sei fazer poemas sobre gatos” retrama os versos iniciais de Ana C.: “Não sei desenhar gato. / Não sei escrever gato. / Não sei gatografia”. Os dois textos principiam assim por um “não saber” a “gatografia”, neologismo criado por Ana Cristina que pode significar “escrita do gato”.¹⁹ A figura do gato se inscreve na tradição literária, principalmente a partir da modernidade: símbolo do mistério, da sensualidade, da destreza, entre outros.²⁰ Nesse sentido, a “gatografia” refere-se a uma poesia construída pela apropriação “gatuna” de outras referências.

Essa leitura entrelaça-se à crítica de Carmargo sobre a poética de Ana Cristina Cesar, em seu livro *Atrás dos olhos pardos*, e é observada, por exemplo, a partir dos trocadilhos presentes no título poema “Arte-manhas de um gasto gato”: “Arte-manhas” e “gasto gato”. Quanto ao primeiro, “Arte-manha” grafado dessa forma remonta à etimologia da palavra “artimanha” que, entre outros sentidos, denota um “artifício para enganar”. A segunda armadilha apresenta-se na metáfora “gasto gato” que revela em “gasto” uma imagem de uso associada à passagem do tempo e em “gato” um valor metalinguístico, como dito anteriormente. Para Carmargo, “o trocadilho explicita o velho problema: o já usado, o clichê, o gasto pelo tempo. E trata-se do gato gasto. A artimanha está, justamente, em dar cara nova ao gasto gato, deslocando o sentido de “fingimento” da arte. Trata-se de fingir o novo” (2003, p.122, *grifo nosso*)²¹.

Desse modo, a gatografia é compreendida como uma escrita ardilosa que se “finge nova” a partir da apropriação de seus “gastos gatos”, imagem aqui tomada como metáfora para os textos literários. Além disso, segundo Carmargo, a metáfora do “gato” também alude à figura do escritor: “a escrita do gato se define pelas “artimanhas”. Definição que é estendida à gatografia, em que sujeito(s) e gastos gatos se identificam e se tornam um. Não sem antes passar pela nomeação” (2003, p. 124, *grifo nosso*). Como podemos observar em outro verso do poema: “eu – o gato – e a grafia de minhas garras”. O travessão torna-se uma estratégia

¹⁹ Os poemas denominados “Gatográficos”, de Ana C., foram escritos no espaço da biblioteca que, como vimos anteriormente, pode ser tomado como metonímia da memória da literatura. Onze dos doze poemas “Gatográficos” foram publicados na 1ª edição de *Inéditos e dispersos* do livro póstumo *Poética*.

²⁰ Sobre a figura do gato na tradição literária, temos: “o gato preto” de Edgar Allan Poe, “o gato sem rabo” de Virginia Woolf, “os gatos” de Baudelaire, de Mário de Andrade, assim por diante. Quanto à sua simbologia, o gato como símbolo do mistério é uma referência ao imaginário popular principalmente sobre as sete vidas dos gatos.

²¹ Ver: capítulo “Gatografia” do livro *Atrás dos olhos pardos*, de Carmargo.

para nomear a própria poeta como “gato”, numa linguagem “auto reflexiva”.²² Leitura que se atrela à imagem “a grafia de minhas garras” como referência à escrita gatográfica, processo de composição que toma com suas “garras” outras paisagens de palavras.

A gatografia de Ana Martins Marques remete, assim, à de Ana Cristina Cesar e também abrange a leitura de sua poética proposta pela crítica. A partir dos sentidos explicitados, retornemos ao poema de Ana Marques. Numa única estrofe, essa “escrita de gata” enreda ambiguidades desde o princípio: “Não sei fazer poemas sobre gatos/ se tento logo fogem/ furtivas/ as palavras”.²³ Nessa tentativa gatográfica, o *enjambement* constrói o paralelo entre as imagens dos “gatos” e das “palavras” que fogem “furtivas” como os felinos. O adjetivo “furtivas” atribui à linguagem um valor de dissimulação, clandestinidade, disfarce e furto. Nesse sentido, em consonância ao estilo de Ana Cristina, “os gatos” aqui também são lidos como metáforas da “escrita gatuna” que “furta” outros textos.

Nos versos seguintes as “palavras-gatos”: “soltam-se ou/ saltam”. Nesse jogo paranomástico, há um efeito de “palavra-puxa-palavra” construído pela repetição lúdica de vocábulos com sonoridades semelhantes, como já vimos. O movimento fugaz do felino alude também à efemeridade temporal. Nessa perspectiva, a figura do gato é tomada como uma personificação do tempo do instante que escapa com agilidade. Nos versos subsequentes, a visualidade constrói um efeito fotográfico que torna-se uma estratégia para registrar o transitório: “não capturam do gato/ nem a cauda/ sobre a mesa”. Há um jogo entre presença e ausência do gato que se desdobra no movimento de “fotografia” e silêncio, luz e sombra. Dinâmica que alude à (re)construção da memória entre lembrança e esquecimento. O valor de “luminosidade e presenticidade são inseparáveis. O que não está presente não se apresenta, se oculta em sombras. Presente é presença luminosa.” (SANT’ANNA, 2008, p.248).

Nessa aparição pela escrita, o papel do corpo do gato torna-se um instrumento de percepção e anamnese. Destaca-se assim o elemento da “cauda” que determina os lugares visíveis e invisíveis do retrato. Esse símbolo fálico reforça a sexualidade masculina do animal.²⁴ Em oposição, por exemplo, temos a metáfora do “gato sem rabo” que representa as mulheres na poética de Virginia Woolf.²⁵ No verso seguinte, a imagem da “cauda” associa-se aos sentidos da audição e do tato para reiterar, respectivamente, o mistério e a sensualidade felina em: “quieta e quente”. Por meio do *enjambement*, o mesmo verso anterior também pode

²² O termo “auto-reflexiva” denota valor metalinguístico à linguagem.

²³ O termo “escrita de gata” é uma referência à autoria feminina.

²⁴ Sobre o elemento da cauda como símbolo fálico, ver: *Dicionário de símbolos*, de CHEVALIER & GHEERBRANT.

²⁵ Referência ao livro *Um teto todo seu (A room of one’s own)*, de Virginia Woolf, publicado em 1929.

se referir à “mesa”, “folha” e “página”: possíveis metonímias de uma escrita sucinta e nova. Como podemos observar a seguir: “quieta e quente/ a folha recém-impressa/ página branca com manchas negras:/ eis o meu poema sobre gatos”. A alternância entre o claro da “página branca” e o escuro das “manchas negras” retoma a luminosidade da memória e ilustra os gatos malhados, agora eternizados na mancha gráfica do poema. Portanto, é pela estratégia da negação que as poetas escrevem gatografia.

1.2.3 Dias de (não) diários: segredos encenados

Diário (verão de 2007)

dia 5

chegamos tarde, a casa desorganizada
e suja (alguém disse: a maresia come
como um bicho)
em vez de limpar, sentamos no chão,
abrimos garrafas
bebemos quase em silencio
longamente
noite adentro.

dia 7

acordo bem cedo para ver
os peixes vão morrendo prateados
sem gritar
imagino coisas que nem as redes
capturam
à noite, deitada na praia,
vejo fogos de artifício
queimando sobre o mar.

dia 8, manhã

um gato atravessa o pátio
decido que não te amo mais
nunca ficam boas as fotografias do mar.

dia 9, tarde

grifo no livro uma frase sobre peixes voadores
esse livro nunca acaba
cozinho batatas, durmo a tarde inteira
não te amo mais.

dia 10, manhã

as casas cercadas beiram a praia
pomares impossíveis
escondem pássaros roucos
de qualquer forma não há nada nessas casas
para apaziguar o medo

como são tristes estes jardinzinhos de areia.

dia 11, tarde
 espero todos irem embora para viver
 enfim
 na casa vazia.

dia 13, manhã
 todo mundo fica irritado quando digo
 que novamente não vou à praia
 F. em especial
 Empresto a máquina para as crianças e peço
 Fotografias do mar.

dia 14, manhã
 lendo na varanda
 vários cavalos passaram em frente à casa
 cavalos negros, sólidos, rápidos
 a eles eu perguntaria
 o que fazer do meu desejo.

dia 17, noite
 cigarras & cigarros
 por um momento
 recordo como era simples e alegre te amar
 ainda é tarde
 nas fotografias.

dia 19
 passei quase todo o dia olhando as mãos
 coloquei-as no sol
 para que se queimassem de uma luz limpa
 tudo o que toquei não foi feliz
 vontade de me ferir, de carregar coisas pesadas

dia 20, manhã
 na praia você encontra uma estrela das redondas
 vou mostrar às crianças
 para provar que o mundo é estranho
 sentamos lado a lado e de repente
 estamos rindo entregues de novo
 ao hábito feliz das palavras.

dia 21
 ninguém ainda reparou que eu não te amo mais
 caminhamos a tarde toda
 o grande mar desfocado por trás.
 (MARQUES, 2009, p.56-60)

Simulacro de uma solidão

30 de agosto
 Hoje roí unhas até o sabugo e encontrei no cinema, de chinelos de couro, um menino
 claro às gargalhadas. Usei a toalha alheia e fui ao ginecologista.

9 de setembro
 Tornei a aparar os cachos. Lúcifer insiste em se dar mal comigo; não sei mais como
 manter a boa aparência. Minha amiguinha me devolveu a luva. Já recebi o montante.

28 de agosto

Dia de festa e temporal. Aniversário da Tatiana. Abrimos os armários de par em par. Não sei por que mas sempre que se comemora alguma coisa titio fica apoplético. Acho que secretamente ele quer que eu... (Não devia estar escrevendo isto aqui. Podem apanhar o caderno e descobrir tudo.)

5 de agosto

Ainda não consegui fazer filosofia, versos ou colar retratos aqui.
(...)

8 de julho

Nós estamos em plena decadência. Eu e você, estamos em plena decadência. A nossa relação está em plena decadência. Quando duas pessoas chegam a se dizer isso tranquilamente, é sinal de terra à vista. Nem tudo é um naufrágio na vida. Mas um dia eu ainda me afogo no álcool.

30 de novembro

Rita marcou comigo e não apareceu. Há muito tempo que eu não me sinto tão deprimida. Acho que vou ligar para a
(...)
(CESAR, 2013, p. 204)

“Olhar pelo buraco da fechadura”: é esse o sentimento de desejo que “Diário (verão 2007)”, de Ana Martins Marques, e “Simulacro de uma solidão”, de Ana Cristina Cesar, provocam nos leitores.²⁶ As poetisas se aproximam em suas desmontagens dos “gêneros da intimidade” e simulam uma escrita solitária que seria destinada apenas a si mesmas, como ratifica o irônico título “Simulacro de uma solidão”. Entre suas estratégias para enredar o leitor, destacam-se quatro lacunas na construção de: (des)ordenação das datas, plano temático, personagens e interlocução, como veremos respectivamente a seguir.

Em “Diário (verão 2007)”, de Ana M., há uma ordem crescente da sequência dos dias, mas não consta a precisão dos meses, como observamos no título e em: “dia 11, tarde”, “dia 13, manhã”, “dia 14, manhã”, “dia 17, noite”, “dia 18”, “dia 19”, “dia 20, manhã” e “dia 21”. A passagem temporal é marcada aqui pelo tempo da natureza na alternância entre: manhã, tarde e noite. Movimento circular entre luz e sombra que é associado ao (des)tecer da memória entre lembrança e esquecimento, como vimos. O ritmo de eterno retorno também se manifesta na repetição da estação do verão, anunciada no título, independente da indicação do ano, pois como a poeta afirma em outro poema, intitulado “Casa de praia”: “É fácil confundir um verão com o outro. / A mesma luz cega, os mesmos dias iguais” (2009, p.47).

Em “Simulacro de uma solidão”, de Ana C., há a desestrutura da linha temporal pressuposta para o diário na medida em que as datas “não estão cronologicamente dispostas e podem configurar elas mesmas um enigma” (MALUFE, 2015, p.60), como notamos na

²⁶ Referência à abertura do texto “Estratégias para uma escrita do segredo”, de Annita Costa Malufe, 2015, p. 55.

disposição em: “30 de agosto”, “9 de setembro”, “28 de agosto”, “5 de agosto”, “30 de janeiro”, “8 de julho”, “30 de novembro”, “9 de agosto”, “5 de agosto” e novamente “8 de julho”. De modo semelhante, a poeta (des)ordena seu outro texto: “Jornal íntimo”.²⁷ À vista disso, podemos dizer que nos diários em pauta vigora o tempo poético, afastado em certa medida da ordem cronológica e artificial do relógio.

No que diz respeito ao plano temático, os dois casos apresentam um suposto cotidiano construído em um tom meio indecifrável. Em Ana C., segundo Malufe, há uma espécie de “colagem aleatória de fatos irrelevantes” (2015, p. 61), como podemos observar no dia 30 de agosto: “roí cinco unhas”, “usei a toalha alheia e fui ao ginecologista”. Em Ana M., o enigma é construído também pelo uso da linguagem figurada com um evidente lirismo, como observamos no dia 18: “hoje é a chuva/ que lava os pratos”. Esse afastamento entre as poetisas também ocorre no que diz respeito à forma da composição textual, sendo o diário de Ana C. produzido em prosa e o de Ana M. em poemas com versos livres de estrofação variável.

Quanto à construção das personagens, os “não diários” evidenciam informações incompletas, com lapsos e ruídos. Esse cenário do segredo é construído, segundo Malufe, pela “menção de nomes que o texto não deixa claro quem são, ou lugares e eventos mencionados rapidamente, como se o interlocutor (ela mesma ou alguém muito íntimo) já soubesse do que se trata, sendo desnecessárias maiores apresentações.” (2015, p.61). Em “Simulacro de uma solidão”, as personagens são nomeadas respectivamente como: Lúcifer, “amiguinha”, Tatiana, Ana, Sérgio, Rita, entre outros. Em “Diário (verão 2007)”, a indicação se torna ainda mais indefinida, como: “alguém” (dia 5), “todos” (dia 11, tarde), F. (dia 13, manhã), “você” (dia 20, manhã), crianças (dia 20, manhã), e também abarca possíveis personagens animais, concebidos como alegoria da figura do poeta, como em: “gato” (dia 8, manhã), “peixes voadores” (dia 9, tarde), “pássaros roucos” (dia 10, manhã), “cigarras” (dia 17, noite), entre outras leituras.²⁸

Em ambos os textos, o leitor também pode ser incluído como um personagem por meio de três principais estratégias de interlocução propostas pelas poetisas. A primeira é a indeterminação do sujeito com “você”, como observamos em Ana Cristina: “Eu e você

²⁷ Publicado em *26 poetisas hoje* e incluído em seu livro *Cenas de abril*.

²⁸ De forma análoga, outros textos da poética de Ana C. incluem as figuras do gato e da “cigarra”, assim como a personagem F., como constatamos no trecho de *Correspondência Completa*: “F. penso não percebe, mas como sempre mente muito. Mente muito! Só eu sei. Vende a alma ao diabo negociando a inteligência alerta pela juventude eterna.” (2013, p.49). Nesse caso, de acordo com Malufe, a figura de F. pode remeter a Fausto ou ainda ao “fingimento poético pessoano, muitas vezes evocado por ela, mas também a armadilha de um envolvimento dúbio do leitor, jamais resolvido” (2015, p.57)

estamos em plena decadência” (8 de julho), e em Ana Marques: “na praia você encontra uma estrela das redondas” (dia 20, manhã). A segunda refere-se ao uso da 1ª pessoa do plural “nós” como sujeito simples em “Simulacro de uma solidão”: “Nós estamos em plena decadência” (8 de julho), e como sujeito desinencial em “Diário (verão 2007)”: “chegamos tarde” (dia 5). A terceira remete à referência a 2ª pessoa do singular marcada pelo pronome oblíquo “te”, como notamos apenas em Ana M. em: “decido que não te amo mais” (dia 8, manhã), por exemplo.

Diante desses artifícios, para a Malufe sobre o diário de Ana Cristina: “é fácil desconfiar que o sentido do poema não pode estar restrito à mera decifração dos significados dos textos ou das designações (a quem ele se refere(...) a quais amores) que ele traz” (2015, p. 61-62). De certo modo, isso também se aplica em Ana Marques, mas aqui torna-se possível, pela linguagem figurada, arriscarmos uma leitura para a sequência de poemas que compõem o “Diário (verão de 2007)”.

A começar pelo título, há uma marcação do tempo efêmero na imagem do verão por se tratar de uma estação do ano, como vimos. De acordo com Bachelard, “a lembrança pura não tem data. Tem uma estação. É a estação que constitui a marca fundamental das lembranças. Que sol ou que vento fazia nesse dia memorável? Eis a questão que dá a justa tensão da reminiscência.” (2009, p.111). No Brasil, essa temporada remete ao período de férias e das viagens, bem como apresenta uma carga de calor intenso e luminosidade excessiva: aspectos incorporados à percepção da paisagem poética. Nesse sentido, destacam-se as imagens do mar, considerado como símbolo da dinâmica do tempo.²⁹ Elas são associadas ao espaço de uma “casa de praia” para onde supostamente viajou a diarista.

Segundo Bachelard, a problemática da casa remete aos valores de intimidade e pode ser tomada como uma estrutura análoga à alma humana: “aprendemos a morar em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas.” (2008, p.20). À luz da memória e imaginação, além das casas físicas, também habitamos as casas oníricas, como as casas do passado, entre outras. Nesse viés, a provável “casa de verão” pode ser lida, poeticamente, como uma “casa de tempo”, “fotografada” pelos registros dos poemas. Assim, a travessia pelo diário também pode ser

²⁹ Sobre a simbologia do mar, ver: *Dicionário de símbolos*, de CHEVALIER & GHEERBRANT.

concebida como uma “viagem pela paisagem da memória”, anunciada anteriormente no ritmo circular da natureza entre manhã, tarde e noite.

Em “dia 5”, a viagem inicia-se pelo esquecimento de um tempo precedente, como ratificam os versos inaugurais: “Chegamos tarde, a casa desorganizada/ e suja (alguém disse: a maresia come/ como um bicho)”. A imagem da maresia associa-se à corrosão temporal, de forma semelhante atuam as traças na tessitura de Penélope. Há um sentimento de tardança diante desse fato: não se pode evitar a degradação do tempo que desorganiza e suja a casa da memória. De acordo com a concepção mítica da memória, há uma relação entre silêncio, sombra, morte e esquecimento; assim como entre narrar, luz, vida e lembrança, como vimos. Nessa perspectiva, os versos seguintes retomam a paisagem do esquecimento pela *durée* notívaga e silenciosa: “em vez de limpar, sentamos no chão, / abrimos garrafas/ bebemos quase em silêncio/ longamente/ noite a dentro”.

Em “dia 7”, no segundo poema, a paisagem noturna do olvidamento permanece tramada agora nas imagens da morte com uma dor silenciada, numa espécie de ausência da voz, como observamos nos três primeiros versos: “acordo bem cedo para ver/os peixes vão morrendo prateados/ sem gritar”. Nos versos consecutivos, revela-se a autoria feminina pela concordância nominal em “deitada”: “à noite, deitada na praia, / vejo fogos de artifício/ queimando sobre o mar”. Há uma possível alusão ao ano novo atravessado pelas imagens de desejo em “fogos de artifício” que queimam sobre o mar da memória. À luz da manhã do dia 8, no terceiro poema, a diarista toma a autonomia sobre o esquecimento, como notamos em: “decido que não te amo mais/ nunca ficam boas as fotografias do mar”. Além disso, esse último verso evidencia, em tom metalinguístico, uma tentativa de reelaboração dos poemas da “viagem pelo tempo”, tomados como: “fotografias do mar”. Na tarde seguinte, dia 9, o ensaio do olvido repete-se no último verso: “não te amo mais”. Entretanto, é pela negação que confirma-se, ao avesso, a persistência da memória do amor.

No registro do dia 10, a imagem do tempo retorna agora vinculada ao elemento da areia, como constatamos no verso final: “como são tristes estes jardinzinhos de areia”. Esse pequeno e melancólico jardim de areia é lido também como metáfora do poema: paisagem da memória ao qual a poeta dedica-se. Em dia 11, à tarde, a determinação sobre esquecimento persiste, como podemos perceber na ânsia pela casa-memória em solidão e silêncio: “espero todos irem embora para viver/ enfim/ na casa vazia”. O vazio também é construído pelo intervalo sem registro, a diarista retoma a escrita apenas na manhã do dia 13 com retratos do cotidiano da viagem. Porém, nas entrelinhas, a cena revela fingimento poético pela menção de

nomes que o texto não explicita, como as personagens “F.” e “crianças”. E também pela recorrente imagem das “fotografias do mar”, comentada antes como uma metáfora para o fazer poético: “todo mundo fica irritado quando digo/ que novamente não vou à praia. / F. em especial/ empresto a máquina para as crianças e peço/ fotografias do mar”.

No dia seguinte, manhã, o cenário do esquecimento é tomado pela figura dos cavalos que, ao ser associada à montaria e ao papel masculino, remete à sensualidade, também construída pela velocidade da cena: “vários cavalos passaram em frente à casa/ cavalos negros, sólidos, rápidos/ a eles eu perguntaria/ o que fazer do meu desejo”. Esse último verso explicita a conotação erótica da cena e revela um momento de oscilação sobre o olvido que também é manifestada na noite do dia 17: “por um momento/ recorde como era simples te amar”. Nos dias 18 e 19, podemos dizer que ocorre uma passagem de purificação construída respectivamente pelas imagens da “chuva” e “luz limpa” que queima as mãos da poeta.

De forma metalinguística, esses retratos precedentes anunciam um outro tom para a escrita, como podemos ver na manhã do dia 21: “na praia, você encontra uma estrela das redondas/ vou mostrar às crianças/ para provar que o mundo é estranho/ sentamos lado a lado e de repente/ estamos rindo entregues de novo/ ao hábito feliz das palavras”. Observamos assim o possível regresso do amado tomado como “você”, leitura que alude aos versos do retorno de Ulisses no poema “Penélope (VI)”, marcado inclusive pelo uso da mesma locução adverbial “lado a lado”, como vimos. A partir disso, a cena apresenta nuances de leveza e júbilo.

Entretanto, no último dia 21, tal cenário é desestabilizado pela constante declaração da morte do amor: “ninguém ainda reparou que eu não te amo mais”. Há a repetição da estratégia de negação do amor. Isto ratifica, pelo reverso, a existência do sentimento que também se afirma pelo sujeito “ninguém”. Apesar dessa ambiguidade, a última fotografia do diário registra o desfecho juntos: “caminhamos a tarde toda/ o grande mar desfocado por trás”. Assim, os enamorados percorrem agora um tempo de encontro, ainda que tal permanência ocorra apenas pela paisagem da memória.

2 MEMÓRIAS DAS CASAS

2.1 Casas

A poesia de Ana Martins Marques nos convida também a atravessar as paisagens das memórias das casas. Segundo Bachelard, a problemática da casa remete aos valores de intimidade e pode ser tomada como uma estrutura análoga à alma humana: “aprendemos a morar em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas” (2008, p.20). Nesse sentido de habitar, as casas poéticas revelam uma topografia íntima à luz da memória e imaginação do sujeito (BACHELARD, 2008, p.20). Além disso, para o autor, essas moradas são espaços de conforto, tranquilidade (2008, p.59) e servem “de motivação para os sonhos de abrigo” (2008, p.69).

À vista disso, nesta seção, em referência à teoria bachelardiana, será feita a leitura das casas contemporâneas construídas nos poemas “Parangolé”, alocado na seção homônima de *Da arte das armadilhas* (2011), e “A casa”, na seção “a outra noite” de *A vida submarina* (2009).

2.1.1 A casa movente

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
(2011, p.54-55)

O título “Parangolé”³⁰ evidencia o diálogo com a criação emblemática de Hélio Oiticica que, no final da década de 60, propõe uma arte brasileira para além da representação contemplativa. Para tanto, o espectador torna-se “participador”³¹ ao experimentar e ativar a obra em seu próprio corpo. Segundo Favaretto, em *A invenção de Hélio Oiticica*, os *Parangolés* são:

artefatos em que a cor se desenvolve (...) Desloca-se o pólo da experiência: do objeto ao receptor. Estandartes, tendas e capas – panejamentos coloridos, ou camadas de panos de cor que se revelam no movimento -, os *Parangolés* são abrigos que envolvem o corpo: salientam ações e gestos esplendentes de cor: carregar, andar, dançar, penetrar, percorrer, vestir, são os atos das extensões do corpo. A estrutura é o próprio ato expressivo (...) Os *Parangolés* ampliam e intensificam o tempo da participação, liberando o imaginário, com ações que não se limitam a manipulações, como nos Bólides. Nestes, podia-se flagrar um resíduo contemplativo, a ‘emoção estética’; naqueles, exaltam-se a fantasia, a visualidade espetacular, o êxtase da dança: ‘arte do corpo e do desenrolamento trans-espacial’ (2000, p. 105).

Figura 1 – Performance de populares com os Parangolés.



Fonte: Parte integrante do catálogo da exposição “Além do espaço” de Hélio Oiticica. In: TEIXEIRA, 2017, p.55.

³⁰ Nesta dissertação, utilizaremos o termo “Parangolé”, escrito entre aspas, para nos referimos ao poema de Ana Martins Marques; e *Parangolé*, grafado em itálico, para nos referirmos à obra de Hélio Oiticica.

³¹ Referência à nomenclatura dada por Hélio Oiticica, em seu livro *Aspiro ao grande labirinto*: “...numa vivência total do espectador, que chamo agora de “participador” (1986, p.71).

De forma análoga, a dinâmica “trans-espacial” do *Parangolé* aplica-se à paisagem do poema referido, estruturada como um novo Parangolé, feito, aqui, com palavras. As obras se aproximam a começar pelo teor interativo do poema que inicia-se com uma espécie de convite à participação do leitor por meio da interlocução apelativa: “Entre/a casa/ é sua”. Estes primeiros versos são tomados como um “refrão” que se repete na sexta estrofe, marcando uma cadência de ritmo. Assim, dividiremos o percurso de entrada no “poema-Parangolé” em dois momentos principais, tomando por base a presença do refrão.

Na estrofe inaugural, a imagem da casa denota, além do espaço do corpo e do mundo, a morada que é o poema. Paisagem de palavras experimentada por meio do movimento incorporador da (re)leitura. Segundo Octavio Paz, é pela participação que “o leitor revive de verdade o poema, atinge um estado que podemos chamar de poético. Tal experiência pode adquirir esta ou aquela forma, mas é sempre um ir além de si, um romper os muros temporais para ser outro” (2012, p.33).

Consoante a esse estado poético, a proposição para entrar e se apropriar da “casa-poema” pode ser comparada ao gesto de “vestir-assistir” agenciado pela dança no *Parangolé*. À vista disso, segundo Hélio Oiticica, “ao vestir uma obra vê o participante o que se desenrola em ‘outro’ que veste outra obra.” (1986, p.71). Para o autor, “o *Parangolé* não era, assim, uma coisa para ser posta no corpo, para ser exibida”. E continua: “a experiência da pessoa que veste, para a pessoa que está fora, vendo a outra se vestir ou das que vestem simultaneamente as coisas, são experiências simultâneas, são multiexperiências” (apud FAVARETTO, 2000, p.107).

Atualizado para o poema, esse movimento simultâneo pode aludir à relação de intertextualidade em que o leitor, ao “vivenciar” a paisagem de um texto, percebe, ao mesmo tempo, a “presença de um outro texto” (SAMOYAULT, 2008, p.9, grifo nosso). Assim, na estrofe seguinte, a paisagem da “casa” nos dá a ver, por exemplo, a imagem da “camisa”, costurada no poema em diálogo com as camadas de panos utilizadas na estrutura do *Parangolé*. Nessa relação de intertextualidade, sabemos que a roupa é tomada também como um “abrigo que envolve o corpo” (nos termos de Favaretto). Mas, diferente da concepção do *Parangolé*, de Oiticica, não observamos, no poema, a marcação verbal explícita da “cor”, sendo ela sugerida pela lembrança imaginativa do leitor.

Além disso, semelhante ao intertexto de Oiticica, o poema apresenta um aspecto dinâmico. A estrofe referida constrói um efeito de mobilidade, por exemplo, pela associação entre a imagem da “camisa”, tomada como metonímia do corpo, e a concepção ambígua de

“sua” que atua, ao mesmo tempo, como pronome possessivo e como verbo “suar”, em: “sua casa-/camisa” (MENECAZZO, 2013, p.8). Tal aceleração progressiva é também sugerida pelo arranjo dos versos em um dístico, estrutura menor que o terceto precedente.

Dessa forma, há um entrelaçamento entre a elaboração do efeito rítmico de movimento do *Parangolé* e a estrutura sucinta do poema. Para tanto, o poema é composto por estrofes breves com disposição variável entre cinco dísticos e três tercetos, com versos curtos de duas a três sílabas poéticas. Acrescenta-se a isso, uma sonoridade harmônica construída pelas rimas internas.

Essa movimentação do poema também remete à incorporação “corpo-obra-participador” do *Parangolé*, que ocorre, segundo Oiticica, “a medida que o espectador ‘roda’ e se envolve nessa estrutura” (1986, p.49, *grifo nosso*). Nesse sentido, ainda na segunda estrofe, as imagens figuradas da “casa” (tomada como metáfora do poema) e “camisa” (tomada como metonímia do corpo) são incorporadas uma a outra, na percepção da (re)leitura, sendo transfiguradas na paisagem simultânea proposta pelo neologismo: “casa-camisa”.

A criação deste neologismo é construída por três estratégias centrais: o *enjambement*, o uso do hífen e o jogo sonoro entre as palavras. Com isso, no poema, há uma recorrente produção de imagens inventivas e imprevisíveis que, ativadas pela ação da (re)leitura, podem ser aproximadas das imagens liberadas pelo gesto da dança no *Parangolé*,

as imagens são móveis, rápidas, inapreensíveis – são o oposto do ícone, estático e característico das artes ditas plásticas – em verdade a dança, o ritmo, são o próprio ato plástico na sua crudeza essencial – está aí apontada a direção da descoberta da imanência. Esse ato, a imersão no ritmo, é um puro ato criador, uma arte – é a criação do próprio ato, da continuidade; é também, como o são todos os atos da expressão criadora, um criador de imagens – aliás, para mim, foi como que uma nova descoberta da imagem, uma recriação da imagem... (OITICICA, 1986, p.73).

Essa “recriação da imagem” do *Parangolé*, apontada por Oiticica, entrelaça-se à percepção da dinâmica da memória. Para tanto, sabemos que o papel do corpo é central, considerado por Bergson como um instrumento de ação. Como elucidada o autor, “há um sistema de imagens que chamo minha percepção do universo, e que se conturba de alto a baixo por leves variações de uma certa imagem privilegiada, meu corpo”. E continua: “Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda como se girássemos um caleidoscópio” (2010, p.20).

Assim, o corpo atua como um intermediário na seleção das lembranças, a partir da percepção sensorial, “o papel do corpo não é armazenar as lembranças, mas simplesmente escolher” (BERGSON, 1999, p. 210). Contudo, essa escolha envolve uma dinâmica de

recriação e interpretação contínua, “já que a experiência vivida é distinta do que a consciência nos traz” (PEREIRA, 2014, p.352-353). Afinal, nós temos lembranças diversas, “capazes de se ajustarem igualmente a uma mesma situação atual” (BERGSON, 1999, p.210). Desse modo, a recriação das imagens da memória é vinculada à percepção subjetiva dos sentidos do corpo. Como explica Bergson,

distinguimos três termos, a lembrança pura, a lembrança–imagem e a percepção, dos quais nenhum se produz, na realidade, isoladamente. A percepção não é jamais um simples contato do espírito com o objeto presente; está inteiramente impregnada das lembranças-imagens que a completam, interpretando-a. A lembrança-imagem, por sua vez, participa da “lembrança pura” que ela começa a materializar e da percepção na qual tende a se encarnar: considerada desse último ponto de vista, ela poderia ser definida como uma percepção nascente. Enfim, a lembrança pura (...) não se manifesta normalmente a não ser na imagem colorida e viva que a revela (BERGSON, 2010, p. 155-156).

No *Parangolé*, de Oiticica, a atualização contínua das imagens, em permanente (re)construção, relaciona-se à percepção nascente experienciada pelo corpo na dança. Trata-se, portanto, de um “não objeto” que, como o definiu Ferreira Gullar: “não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto” (1960, p.1).

Esse “não objeto”, considerado como um experimento da arte neoconcretista, apresenta uma nova estrutura pluridimensional que expande o anterior plano da tela bidimensional e “explode” suas cores para fora da moldura. Como elucida Gullar,

romper a moldura e eliminar a base não são, de fato, questões de natureza meramente técnica ou física, trata-se de um esforço do artista para libertar-se do quadro convencional da cultura, para reencontrar aquele “deserto”, de que nos fala Malevitch, onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a de seu próprio aparecimento (1960, p.4-5).

Para tanto, os artistas neoconcretistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Ferreira Gullar e outros, tomam por base a influência da *Fenomenologia da percepção*, de Merleau-Ponty, em que “ver uma figura só pode ser possuir simultaneamente as sensações pontuais que fazem parte dela” (1999, p.36). Nesse viés, há uma valorização de uma arte com maior subjetividade e abstracionismo no uso de cores, assim como na disposição de linhas mais orgânicas, entre outros aspectos.

Nesse movimento de transgressão, a vanguarda neoconcretista intenta uma renovação da linguagem geométrica, racionalista e mecanicista que dominava a arte concreta até então” (BRITO, 1977, p.308, grifo nosso). Para isto, o *Parangolé* propõe uma outra liberdade em

criar, “dando ênfase aos aspectos experimentais da prática artística” (BRITO, 1977, p. 308), requeridos pelo papel do “participador” na interação com a obra, como comentamos.

De maneira análoga, na experiência do poema “Parangolé”, a percepção da paisagem do texto requisita a atuação subjetiva do “participador-leitor”, por meio do ato da (re)leitura. Sobre a subjetividade da percepção, Bergson elucida que “toda percepção ocupa uma certa espessura de duração, prolonga o passado no presente, e participa por isso da memória” (2010, p.285). Dessa forma, notamos que lemos os textos com “olhos diferentes”, uma vez que “cada leitor procura alguma coisa no poema. E não é nada estranho que a encontre: já a tinha dentro de si.” (PAZ, 2012, p.32).

O exercício subjetivo da leitura é atravessado pela percepção simultânea dos aspectos da palavra poética, como “ritmo, cor, significado e imagem” (PAZ, 2012, p.30, grifo nosso), construídos na materialidade da linguagem. Segundo Collot, “Merleau-Ponty não deixou de insistir nessa dimensão física da linguagem, que dá corpo ao pensamento”,

‘É como se a visibilidade que anima o mundo sensível emigrasse, não fora de todo corpo, mas em um outro corpo menos pesado, mais transparente, como se mudasse de carne, abandonando a do corpo para a da linguagem’. Se o uso conceitual da língua tende a ignorar a face sensível do signo linguístico, é próprio de seu uso literário explorá-la e cultivá-la. Tanto na literatura quanto na música, o sentido de uma frase é inseparável de seu ritmo e de sua melodia, o significado é indissociável da significância do enunciado e de sua estrutura (2013, p.46-47)

Nessa perspectiva, Collot acrescenta ainda sobre o conceito de intercorporeidade elaborada por Merleau-Ponty, cuja noção de carne “permite pensar, ao mesmo tempo, o pertencimento ao mundo, ao outro, à linguagem, não no modo da exterioridade, mas em uma relação de inclusão recíproca”,

é pelo corpo que o sujeito se comunica com a carne do mundo, que ele abrange pelo olhar e pela qual é envolvido (...) Ao mesmo tempo vendo e visível, sujeito de uma visão e sujeito à visão de outrem. Corpo próprio e, contudo, impróprio, que participa de uma intercorporeidade complexa, fundamento da intersubjetividade que se manifesta na palavra. Ora, esta é, para Merleau-Ponty, um gesto do corpo. O sujeito não pode se exprimir senão por essa carne sutil que é a linguagem, que dá corpo ao seu pensamento, mas que permanece um corpo estranho (2013, p. 223).

À vista disso, em ambos Parangolés, os papéis dos corpos nas linguagens verbais e não verbais, no poema e na dança, se aproximam pela dimensão da intercorporeidade. Tratam-se

de lugares de “percepção nascente”, associada à memória. Nessa inter-relação, a dinâmica da memória recria as imagens percebidas nos movimentos da dança e na (re)leitura do poema.

Isto posto, retornemos assim à terceira estrofe do poema, com o dístico: “suas vestes-/vestíbulos”. Nota-se, por exemplo, que é pelo modo de (re)leitura que considera o *enjambement* que, juntamente com as outras estratégias já apontadas, são (re)criadas, simultaneamente, as imagens “vestes” e “vestíbulos”, incorporadas uma a outra no retrato inesperado: “vestes-vestíbulos”. O elemento “vestíbulo”, tomado como um espaço de travessia, denota uma parte externa que conduz à entrada da casa, entre outros sentidos possíveis. Esse aspecto de mobilidade de “vestíbulo” também é agregado às “vestes” no neologismo em questão (“vestes-vestíbulos”), ratificando o dinamismo e organicidade do “poema-Parangolé”.

Em paralelo com a concepção neoconcretista, observamos que os dísticos neológicos (da segunda à quinta estrofe) instauram no poema um valor mais subjetivo e inventivo, ao construir imagens experimentais com uma disposição mais orgânica da linha do verso, com o uso do *enjambement* associado ao do hífen. Além disso, a organicidade das linhas também pode manifestar-se pelo valor semântico de movimento, como notamos nas imagens do poema como um todo.

Na quarta estrofe, há uma maior aceleração do movimento, no verso “saia-/sala”, numa construção ainda mais sucinta do dístico com apenas duas palavras, em uma economia verbal que sugere o aspecto minimalista no poema. No que se refere à primeira imagem da “saia”, por extensão metonímica, essa peça do vestuário feminino remete à figura da mulher. Nesse sentido, essa figuração pode sugerir uma representatividade da voz de autoria feminina que, neste poema, reinventa um “Parangolé de palavras”. O elemento “saia” desdobra-se, ao mesmo tempo, de substantivo ao imperativo do verbo “sair” (“você saia”), em um movimento de expansão também construído pelo *enjambement* que, junto a outros aspectos citados, cria a paisagem insólita: “saia-sala”. Este neologismo pode indicar uma leitura para o corpo feminino (sugerido em “saia”) como um possível lugar a ser habitado, tomado como uma parte da casa. Além disso, a imagem da “sala” pode insinuar um outro espaço metafórico ocupado pelas mulheres na sociedade contemporânea, numa expansão dos territórios tradicionais da casa destinados ao feminino, como “cozinha” ou “quarto”, entre outras

leituras. Nesse sentido, o uso do imperativo, torna a saída desse lugar destinado ao feminino ainda mais enfática.

Na quinta estrofe, há a repetição da mesma estrutura lacônica do dístico precedente, entrelaçando os elementos “chão” e “chapéu” no neologismo lúdico: “chão-chapéu”. Contudo, ao contrário das vestimentas mais cotidianas anteriores (“camisa”, “vestes” e “saia”), o elemento do “chapéu” sobressai por sua simbologia vinculada ao status social, ao plano alto e à esfera intelectual. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “o papel desempenhado pelo chapéu parece corresponder ao da coroa, signo do poder” e também “simboliza a cabeça e o pensamento (...) mudar de chapéu é mudar de ideias, ter uma outra visão do mundo” (2012, p.232). De certa forma oposta, encontra-se o “chão” associado ao plano baixo, a um valor de simplicidade e origem. Além disso, o “chão” pode ser considerado, assim como o “pé”, como uma estrutura de apoio do corpo para a movimentação.

Nesse sentido, há uma relação metonímica entre “chão” e “chapéu”, e as partes corporais “pé” e “cabeça”, respectivamente. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, “enquanto início do corpo, o pé se opõe, por outro lado à cabeça, que é o fim. Notando que esse início é (...) esquecido, negligenciado e mal orientado. O bambarrão ensina, entretanto, que a cabeça não pode nada sem o pé” (2012, p.695, grifo nosso). Nessa perspectiva, o termo “chão-chapéu” amalgama, de forma simbólica, as aparentes dicotomias entre o plano baixo e alto. Por conseguinte, entrelaça a esfera corporal e intelectual, os valores de simplicidade e poder, por exemplo.

Desse modo, esse neologismo remete à proposta estética do *Parangolé* com a busca de uma arte mais “chão-chapéu”, ou seja, mais “desintelectualizada”, sendo assim mais integrada ao ritmo corporal. Tal experiência artística também visa à transversalidade da estratificação social. Como expõe Hélio Oiticica:

... meu interesse pela dança, pelo ritmo, no meu caso particular o samba, me veio de uma necessidade vital de desintelectualização, de desinibição intelectual, da necessidade de uma livre expressão, já que me sentia ameaçado na minha expressão de uma excessiva intelectualização. (...) A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc., seria inevitável e essencial na realização dessa experiência vital. (...) seria a vontade de uma posição inteira, social no seu mais nobre sentido, livre e total. O que me interessa é “ato total de ser” que experimento aqui em mim – não atos parciais totais, mais um “ato total de vida (1986, p.72-74).

Na sexta estrofe, em busca desse “ato total de ser”, o ritmo do “poema-Parangolé” nos lança ao retorno do movimento dos primeiros versos, como observamos no refrão: “Entre/ a casa/ é sua”. Trata-se de uma repetição pela qual se (re)cria um outro espaço-tempo, num

jogo criativo que entrelaça-se à memória, em sua capacidade de repetir pela criatividade. Desse modo, a retomada dessa “ação” manifesta um outro compasso do ritmo poético.

Assim, na estrofe seguinte, a experiência do “Parangolé” se intensifica no dístico: “corredor/ para o corpo”. Paisagem que alude à concepção estética do *Parangolé* ao sugerir uma assimilação das vestes anteriores na imagem de um “corpo total” que surge no poema, opondo-se ao recorrente uso metonímico das roupas para figurar as partes corporais. Como afirma Oiticica em entrevista a Ivan Cardoso: “Não se trata, assim, do corpo como suporte da obra; pelo contrário, é a total ‘in(corpo)ração’. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo” (apud FAVARETTO, 2000, p.107).

Nessa incessante transfiguração, ainda sobre os mesmos versos, o elemento do “corredor” evoca um valor de passagem para o corpo que se expande a um estado de transe, fundindo-se também à paisagem da casa poética, como retrata a estrofe seguinte: “escada/para o êxtase”. A imagem da “escada” pode sugerir um valor de ascensão e verticalidade que nos abre acesso, pelo ato-total do *Parangolé*, à paisagem da transcendência (em “êxtase”).

Nessa perspectiva, a última estrofe pode ser lida como uma síntese da vivência dessa “obra-ação”, retratada no terceto: “vestido/ com vista/ para o mar”. A princípio, a imagem do “vestido” denota, como substantivo, uma vestimenta feminina de peça inteiriça que, de forma mais ampla, cobre os membros do corpo. Observamos que, em sua inter-relação com o corpo, o elemento da roupa apresenta um valor de subjetividade humana. Contudo, para nós com Collot (2013), o subjetivo aqui não se trata de uma “interioridade pura”, aquela do “espírito” ou do “coração”, mas também aquilo que projeta o sujeito para além de si mesmo. Nesse sentido, o corpo é para ambos *Parangolés*, “como para Merleau-Ponty, o suporte dessa intencionalidade que constitui o sujeito em uma relação necessária ao objeto” (apud COLLOT, 2013, p.236). Assim, “a afetividade do sujeito é inseparável dos utensílios que afetam seu corpo. Ela é ‘o resultado de uma impregnação lenta e profunda (...) pela qual o mundo exterior e o mundo interior tornaram-se indistintos’” (COLLOT, 2013, p.236).

No “espaço interior-exterior” construído no “Parangolé”, o valor semântico do “vestido” transfigura-se de vestimenta a um estado de ser “trans-vestido” pela obra. Segundo Hélio Oiticica, “o próprio ‘ato de vestir’ a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do participante” (1986, p.70, grifo nosso). Tal incorporação possibilita uma outra percepção visual do espaço-tempo, manifestada na vista para a paisagem de imensidão do “mar”. Segundo Bachelard, “parece, então, que é por sua ‘imensidão’ que os dois espaços — o espaço da intimidade e o espaço do mundo — tornam-se consoantes” (2008, p.207). Nessa

experiência poética, “as duas dimensões se tocam, se confundem” (BACHELARD, 2008, p.207, grifo nosso), principalmente pela imagem da “casa”. Sendo assim, observa-se que “o exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre prontos a inverter-se” (BACHELARD, 2008, p.221).

Nessa última estrofe do poema, há um movimento de expansão da “casa-desdobrável” à sua abertura como “casa-mundo”, ilustrada na imagem das águas do “mar”. No “cinema mental” da imaginação³², tal paisagem poética pode insinuar uma “dinâmica da cor”. Sabemos que as águas salgadas apresentam tons variáveis de acordo com o espaço ambiente (como: azul, verde, preto, marrom, vermelho, por exemplo). Dessa forma, semelhante ao *Parangolé*, a cor também se expande ao cenário do mundo, encarnado aqui em sua paisagem marítima. Essa tessitura subjetiva entre “cor” e “tempo” na figuração do “mar” alude, de certa forma, ao conceito da “cor-tempo” presente no *Parangolé*. De acordo com Hélio Oiticica:

com o sentido de cor-tempo tornou-se imprescindível a transformação da estrutura. Já não era possível a utilização do plano, antigo elemento de representação, mesmo que virtualizado, pelo seu sentido a priori, de uma superfície a ser pintada. A estrutura gira, então, no espaço, passando, ela também, a ser temporal: estrutura tempo. Aqui, a estrutura e a cor são inseparáveis, assim como o espaço e o tempo, dando-se na obra, a fusão desses quatro elementos que considero dimensões de um só fenômeno (*do Parangolé*) (1986, p.44, grifo nosso).

À vista disso, nessa experiência transcendental, observamos que há, na última estrofe do poema, mais um movimento de expansão, agora total, com a imagem do “mar”. Esta pode ser concebida como um tempo “puro” e contínuo, impulsionado por seu mobilismo heraclitiano. Como confirma Bachelard, “a água é realmente o elemento do transitório” (2002, p.7). Destaca-se, assim, a transitoriedade do tempo como valor primordial nos *Parangolés* referidos. Mas, como pontua Oiticica, “o tempo, aqui, é elemento ativo, duração” (1986, p.47).

Nessa perspectiva, as obras encontram-se, outra vez, com o fluxo do “mar da memória”. Segundo Bergson “nossa existência não é um instante que substitui outro instante, mas uma simultaneidade.” E prossegue: “A memória-consciência é essa ‘continuidade’, é o ‘fluir’, é uma ‘passagem’, mas essa transição (...) é a própria *durée*, pois o tempo é um presente que renasce sem cessar” (apud SANT’ANNA, 2008, p.242). Portanto, na dinâmica dos *Parangolés*, essa *durée* da memória se manifesta, simultaneamente, em torno da ideia de constante transformação, como observamos nas (re)criações das “imagens móveis”. Em

³² Referência ao termo “cinema mental” citado no capítulo “Visibilidade” do livro *Seis propostas para o novo milênio*, de Ítalo Calvino.

outras palavras, o que dura aqui é a repetição do movimento de transição recriando, sem cessar, nesse “eterno retorno”. Sendo assim, em sua abertura total, tal poética também transita entre a arte e a vida.

2.1.2 A casa em luto

Contudo, as imagens da casa presentes nessa poesia, além dos valores positivos de transcendência, infinitude e ludismo, também revelam uma conotação mais “perturbadora”, como veremos no poema a seguir:

A casa

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.
 (2009, p. 52)

A imagem da casa acima apresenta um jogo dialético entre o espaço exterior e o interior, sendo este último delimitado pelo uso dos parênteses. Dessa forma, neste poema, optamos por um modo de leitura não linear: de dentro para fora da “casa”. Assim, iniciaremos a leitura pelos versos entre parênteses que retratam a memória do interior da habitação: primeiro, com o drama do sujeito poético e seu par e, em seguida, com o horror das mobílias e objetos. A partir disso, investigaremos a arquitetura da casa como um todo em seu

alicerce e desejo de vazio que respondem, em algum nível, ao âmbito interior. Como elucida Bachelard, “toda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa (...) é um ‘estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade” (2008, p.84).

No primeiro parênteses, encontra-se um verso-chave para abrir essa morada: “(porque o amor acabou...”. Tal afirmação explica, de alguma forma, o tom de luto e melancolia que vivencia o insone casal amoroso, a quem somos apresentados nos versos anteriores, em: “à noite/enquanto nem eu nem você podemos dormir”.³³ Nota-se que o leitor pode ser incluído na cena com uso do pronome pessoal “você”, sendo essa uma estratégia de interlocução recorrente na poesia da autora. Quanto à dor da separação, aqui ela também é sentida fisicamente pelo transtorno do sono. Como elucida Freud, “facilmente o complexo melancólico se mostra resistente ao desejo de dormir do ego” (2013, p.35). Além disso, nesses versos, a luz noturna (em “à noite”) intensifica essa atmosfera perturbadora, pois pode ser associada a um valor de morte sugerido aqui pela finitude do amor.³⁴

Nesse sentido, segundo Freud:

O luto profundo, a reação à perda de uma pessoa amada, contém o mesmo estado de ânimo doloroso, a perda de interesse pelo mundo externo – na medida em que este não faz lembrar o morto –, a perda da capacidade de escolher um novo objeto de amor – em substituição ao pranteado – e o afastamento de toda e qualquer atividade que não tiver relação com a memória do morto (2013, p.28).

O pesar dos “enlutados” é retratado também pelo “não-dito” que, de certa forma, torna-se material e acrescenta um valor de “gravidade” aos corpos do casal, numa outra possível imagem para a morte. Como vemos nos versos seguintes: “e o excesso de palavras/ por dizer/ tornou nossos corpos pesados”. Nos versos subsequentes, o *enjambement* constrói um “confronto” comparativo entre os retratos desses corpos, em: “tão mais pesados do que eram/ naquele tempo em que ainda se visitavam”. Pela dinâmica da memória, o cotejo entre a atual finitude e anterior vitalidade desse amor nos transporta, respectivamente, do peso à leveza dos corpos, sendo este último também marcado por um teor erótico e ativo, em “(nossos corpos) ainda se visitavam”. Neste verso, o “apagamento” pelo uso do sujeito

³³ Sobre a concepção de luto e melancolia, lemos os pensares de Freud (2013): “O luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia”.

³⁴ Sobre o valor de morte associado à noite: “Para os gregos, a noite (...) engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. (...) Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz do dia.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p.639-640)

desinencial “nossos corpos” pode remeter a uma “lacuna” aberta pelo esquecimento, pressuposta pelo (des)tecer da rememoração, como já vimos.

Na sequência dos versos, o *enjambement* e o uso da conjunção “enquanto” conferem um valor semântico de simultaneidade às cenas citadas acima, em: “enquanto a sua boca falava dentro da minha/ sobre lugares que estavam à nossa espera /que envelheciam sem nós)”. Destaca-se aqui o prévio sentimento de amor do sujeito recordado pelo “eu” poético, pois é aquele que realiza a ação de “falar” sobre os planos do porvir. De forma sincrônica, do 12º ao 15º versos, percebemos uma intercorporeidade entre os corpos não-verbais e verbais do casal, sendo estas cenas vinculadas ao estado de arrebatamento do “tempo anterior”. Dessa forma, podemos dizer que, ao êxtase carnal e afetivo dessa época rememorada, acrescenta-se um valor de sintonia na comunicação dos enamorados que, posteriormente, se perdeu.

À vista disso, nesse primeiro parêntese, observamos que a estratégia de comparação contrastiva entre as temporalidades intensifica, por um tom de nostalgia, a atmosfera melancólica vigente com o fim desse amor. Nota-se que esse jogo de contraste temporal entre a “narração” e o “narrado” é construído pelo uso dos tempos verbais conjugados nessa devida ordem: no pretérito perfeito (“acabou” e “tornou”) e pretérito imperfeito (“eram”, “visitavam”, “falava”, “estavam” e “envelheciam”). Contudo, contestando essa aparente oposição entre os tempos, Deleuze nos lembra:

temos, em demasia, o hábito de pensar em termos de “presente”. Acreditamos que um presente só passa quando um outro presente o substitui. Reflitamos, porém: (...) O passado jamais se constituiria, se ele já não tivesse se constituído inicialmente, *ao mesmo tempo* em que foi presente. Há aí como que uma posição fundamental do tempo, e também o mais profundo paradoxo da memória: o passado é “contemporâneo” do presente que ele *foi*. (...) O passado jamais se constituiria se ele não coexistisse com o presente do qual ele é o passado. O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem; um, que é o presente e que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam. (...) Em outros termos, cada presente remete a si mesmo como passado (2012, p.49-50).

Nesse sentido, o trabalho da memória ressalta essa contemporaneidade do presente e do passado. Assim, no trecho em pauta, o sujeito poético (re)encena, em seu “cinema mental”, uma *durée* cujos tempos coexistem psicologicamente, na qual o presente atualiza as “lembranças-imagens” desse amor que, agora, acabou.

Nos versos do segundo parêntese, essa tonalidade afetiva da “morte” amorosa é projetada para fora dos sujeitos enlutados, no interior da casa: na imagem dos móveis, dos objetos e outros. Como vimos, a afetividade dos sujeitos é imanente aos utensílios que afetam seus corpos, num imbricamento entre o mundo interior e exterior (COLLOT, 2013, p.236).

Nesse sentido subjetivo de habitar, o cenário interno composto com as coisas da casa apresenta uma ordem para além da funcional, sobretudo, uma ordem afetiva. Como vemos em:

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)

Observa-se que o sintagma nominal “todo o horror”, de forma elíptica, vincula-se aos demais versos desses parênteses. Desse modo, esse valor horripilante estende-se pelo foro íntimo da habitação, numa analogia com o estado perturbador dos sujeitos enlutados. Segundo Julio França:

Por horror, compreende-se a sensação de medo que não pertence exclusivamente ao campo da percepção intelectual ou espiritual, mas que gera também uma reação física. O horror seria, portanto, uma sensação mista que provocaria a percepção de que algo está ‘fisicamente errado’ (cf. KING, 1983, pp. 12-15) – monstros, anormalidades, eventos sobrenaturais (2008, p.5).

Entretanto, nos versos referidos, essa “anormalidade” ocorre no mundo cotidiano, aproximando-se mais do que seria um tipo de “horror real” – “aquele relacionado às condições de existência e de sobrevivência do ser humano” (KING apud FRANÇA, 2008, p.5). Com o fim do amor, as coisas dessa casa, em sua tonalidade subjetiva, transfiguram-se como um cenário pavoroso, pois guardam a existência e sobrevivência desse sentimento. Tratam-se, assim, de: “coisas que testemunharam/ os dias felizes e os outros”. Pelo processo de personificação, tornam-se também sujeitos afetados pelos acontecimentos e, assim, tomados como testemunhas. Essa estratégia personificativa também é notada nos parênteses anteriores, em: “lugares que estavam à nossa espera, /que envelheciam sem nós”. Além disso, ela é construída, principalmente, para retratar a paisagem da casa.

Nesse sentido, nos versos fora dos parênteses, como uma espécie de reação a todo esse horror do cenário interno, a casa sonha:

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
(...)
a casa (...)
sonha tempos vazios

ainda sem nós
ou depois de nós.

Nota-se que a figura da casa, personificada como sujeito, sonha “a si mesma” e, assim, encena o desejo de sua reconstrução autônoma, em um processo ausente de habitantes humanos e, por conseguinte, silenciado de suas memórias horrendas. Paradoxalmente, é pelo imbricamento entre interior e exterior que se revela a vontade da casa poética, pois ela reflete o anseio dos sujeitos que a habitam. Nessas relações inter-sujetivas, a matéria afetiva de ambos é tramada de forma intrínseca. Assim, tal desejo de recomeço da morada pode ser concebido como parte do “combate” ao seu estado de luto interno. Como explica Freud,

em que consiste o trabalho realizado pelo luto? Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto. (...) enquanto isso a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido (...) essa operação de compromisso (...) é tão extraordinariamente dolorosa (...) Mas de fato, uma vez concluído o trabalho de luto, o ego fica novamente livre e desinibido. (...) Na melancolia se tramam portanto em torno do objeto inúmeras batalhas isoladas, nas quais ódio e amor combatem entre si: um para desligar a libido do objeto, outro para defender contra o ataque essa posição da libido (2013, p.29 e 37).

De forma análoga ao trabalho da memória do enlutado, observamos o sonhar da (re)construção da casa poética por ela mesma, num embate frente à lembrança e ao esquecimento, à vida e à morte, entre outros desdobramentos.

No primeiro verso, em resposta a “outra noite”³⁵ dessa “morte” interna, a (re)estruturação da casa sonhada inicia-se pelo desejo do renascer amoroso, como observamos no retrato do “jardim de roseiras”. Esta imagem simples pode ser lida como um símbolo da regeneração, como também do amor puro (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p.788). Como nos lembra Chevalier e Gheerbrant ao citar Dante:

o amor paradisíaco será comparado por Dante ao centro da rosa: ‘*Ao centro de ouro da rosa eterna, que se dilata, de grau em grau, e que exala um perfume de louvor ao sol sempre primaveril, Beatriz me atraiu...*’ (o Paraíso, canto XXX, 124-127 – canto XXXI, v.4-22 apud 2012, p.789).

A imagem do jardim como alegoria das vivências paradisíacas (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p.512) reafirma um sentido edênico ao valor de amor que é figurado no elemento da rosa. Contudo, no verso em pauta, esse amor associa-se a uma inusitada qualidade de desordem que seria somente factível com a ausência de cuidados humanos. Tal experiência

³⁵ Referência à seção “a outra noite” que o poema referido integra.

solitária parece pressupor “uma outra ordem” mais livre para o cultivo do campo amoroso que alude a um “amor ideal” como sendo a própria relação da casa liberta consigo mesma.

No segundo verso, a vontade da casa manifesta-se em torno da (re)estruturação dos seus alicerces sólidos que são figurados, de forma metonímica, nos materiais de construção (“madeira” e “cal”), em: “sonha a madeira a cal a sesta”. Tal dinâmica também pressupõe a sonhada “sesta”, sendo esta um tipo de repouso no início da tarde que, em geral, inclui um valor de “sono breve”. Desta forma, essa imagem de “sonolência”, ainda que suave, pode ser associada a um desejo de esquecimento que surge nesse sonho de “vazio inaugural”. Nesse sentido, a disposição deste verso assíndeto proporciona um efeito de montagem e fragmentação que remete ao “destecimento”, sendo este intrínseco ao movimento da memória.

Cabe dizer que esses efeitos apontados acima aproximam-se também da dinâmica do sonho, associada ao inconsciente. Como expõe Strumpell citado por Freud, no livro *A interpretação dos sonhos*:

Strumpell observa com razão que no sonho não ocorrem repetições de experiências. O sonho pode começá-las, mas não mostra o elemento seguinte, que aparece modificado ou é substituído por outro completamente diverso. O sonho traz apenas fragmentos de reproduções. Esta com certeza é a regra, e a tal ponto que permite um aproveitamento teórico. Entretanto, existem exceções em que o sonho repete uma experiência de maneira tão completa quanto nossa memória de vigila é capaz de fazer (2013, p.35).

A despeito disso, tomamos aqui o sonhar no sentido de desejar, pois notamos que, em consonância à insônia dos seus habitantes, a casa também parece não conseguir dormir. Essa leitura pode ser ratificada pelo sonho da morada com imagens de sono, como “sesta” e “adormecendo”. O entrelaçamento entre os estados de insônia e sonho também pode ser notado no poema “Insônia”, da mesma autora:

As noites lúcidas se passam assim
às claras (...)
e sentes o baque surdo do coração em viagem.
regressas, no entanto, para a cidade vislumbrada em
sonho
e seus brinquedos de silêncio e água.
regressas para a espera e para a escrita
como em todas as noites sem ninguém.(...)
(MARQUES, 2009, p.78)

De forma semelhante, no poema “A casa”, há uma espécie de “noite lúcida” cuja casa, pela “viagem” do sonho poético, regressa à sua própria paisagem, numa tentativa de reescrita solitária e silenciosa de si. Nesse sentido, sonho e poesia se aproximam. Para Sant’Anna, é pela poesia que podemos realizar esse “itinerário” do sonho: “rompendo os limites da lógica, a

poesia leva o sujeito ao exercício da fantasia, recolocando-a em contato com sua transcendente liberdade” (2008, p.251, grifo nosso). Desse modo, apesar da atmosfera da noite que vigora no poema em pauta, observamos um afastamento do que seria, segundo Bachelard, o “sonho noturno”, para uma maior sintonia com o sonho consciente do “devaneio”. Como expõe o autor,

tal é, para nós, a diferença radical entre sonho noturno e devaneio(...): ao passo que o sonhador de sonho noturno é uma sombra que perdeu o próprio eu, o sonhador de devaneio (...) pode, no centro do seu eu sonhador, formular um *cogito*. Noutras palavras, o devaneio é uma atividade onírica na qual subsiste uma clareza de consciência. O sonhador de devaneio está presente em seu devaneio. Mesmo quando o devaneio dá a impressão de uma fuga para fora do real, para fora do tempo e do lugar, o sonhador do devaneio sabe que é ele que se ausenta – é ele (...) que se toma um “espírito”, um fantasma do passado ou da viagem (2009, p.114).

Assim, no terceiro verso, a casa prossegue com o “sonho acordado” de sua (re)construção exordial. Para tanto, ilustra seu ensejo em imagens simples e visuais, como: “sonha o vidro e sonha pequenos animais ariscos”. Nesses retratos, nota-se um certo estranhamento para o que se esperaria de um “querer”. Mas, este verso alude outra vez ao seu desejo de liberdade e solidão, dada a falta de trato humano com a casa, agora habitada apenas por pequenos bichos não domesticados.³⁶ Em seguida, a morada quer adormecer tais criaturas, como vemos pelo encadeamento com o “singelo” verso: “adormecendo nos cantos”. Nesse sonho da casa vazia, novamente, se faz necessário esquecer. Nesse sentido, comparado à “sesta”, o “adormecer” é lido com uma imagem mais expressiva para o esquecimento que se entrelaça aos valores de silêncio e de morte. Como nos lembra Pereira,

o ser vigora na lembrança e a sua ausência anuncia-se como o silêncio da perda; esquecer é morrer. E a memória insinua-se como uma miríade de frágeis traços, em um processo contínuo e interminável de elaboração e apagamento: o que se faz torna-se real porque é lembrado, em uma dinâmica delicada e passível de ser desconstruída (2014, p. 345).

Sob esse viés, no sonho da casa, o ensaio do esquecimento revela-se como desejado, mesmo sendo doloroso, em prol do esvaziamento original. Essa cíclica dinâmica da memória torna-se uma estratégia para que a morada (re)invente uma outra possibilidade de existência sonhada.

No quinto verso, a vontade de (re)construção manifesta-se pelo sonho do porvir, como vemos em: a casa “sonha a si mesma e aos quartos que não tem”. Para tal “(re)escrita” de si, se faz necessário visitar, pela imaginação, lugares inexistentes da morada e, portanto, ainda

³⁶ Essa imagem pode ser associada ao verso “como se a casa não fosse doméstica” do seu livro, escrito em parceria com o Eduardo Jorge: *Como se fosse a casa: (uma correspondência)*, publicado em 2017.

sem memórias enlutadas. Contudo, observamos que tal paisagem da casa perpassa um tom melancólico, pois pressupõe, no cenário interno não focalizado, o horror dos seus quartos existentes.

No desfecho do poema, após os versos entre parênteses do interior da casa, observamos em “sonha tempos vazios” a última e mais pungente imagem para o querer do esquecimento. No entanto, como vimos, esse desejo da casa vazia evidencia-se paradoxal, pela inter-relação entre o interior e o exterior do espaço poético. O entrelaçamento do drama da casa ao dos seus habitantes ratifica-se, novamente, nos dois últimos versos, uma vez que esses “tempos inaugurais” seriam aqueles: “ainda sem nós/ ou depois de nós”. Contudo, tal vontade se revela viável apenas pelo sonho e pela escrita, pois, poeticamente, a casa é um lugar de memória, onde habitamos. Como confirma Ana Martins Marques: “minha casa é a memória da casa/ demolida” (2017, p.43).

2.2 Interiores

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 seu vazio.
 (MARQUES, 2009, p.35)

Atravessemos, assim, aos interiores das casas permeáveis contemporâneas por meio da figuração da “porta”. Segundo Bachelard, “uma simples porta vem proporcionar as imagens da hesitação, da tentação, do desejo (...). Narraríamos a nossa vida pelo relato das portas que já fechamos, que abrimos, das portas que gostaríamos de reabrir.” (2008, p. 226, grifo nosso). Nesse poema, a porta é tomada como espaço de travessia da nossa existência em incessante fluir. Como nos indaga Bachelard “mas aquele que abre uma porta e aquele que a fecha será o mesmo ser?” (2008, p.226). Esse lugar fronteiro nos lança aqui às possibilidades inaugurais que surgem do seu “vazio” aberto para o “fora” e para o “dentro”, sendo esses territórios porosos recorrentes na poética da autora. Esse valor de passagem evocado pela “porta”

também sugere a permeabilidade entre a realidade e o sonho, a razão e a imaginação, o consciente e o inconsciente, a lembrança e o esquecimento, entre outras aparentes dicotomias.

Além disso, a porta é análoga ao sujeito, no que se refere a um estado de ser “entreaberto”.³⁷ Nesse sentido, em nossos movimentos de fechamento e abertura (BACHELARD, 2008, p.225), somos atravessados pela dialética entre o interior e o exterior. Essa transitividade também remete, quanto à morada, a um modo de vida público e privado cada vez mais interpenetrado frente a uma nova configuração contemporânea. Nesse contexto, incorporam-se, simultaneamente, os territórios físicos (tensionados entre as casas e as ruas) e os espaços virtuais com suas novas “portas” e “janelas”, em uma outra constituição da subjetividade humana.

Nessas novas articulações móveis, na poética de Ana Martins Marques, o sentido de habitar se reconfigura, como investigaremos nas leituras a seguir. Para tanto, selecionamos os poemas “Copa”, “Cozinha”, “Sala”, “Cortina”, “Altar”, “Quarto”, alocados na seção “Arquitetura dos Interiores”, de *A vida submarina* (2009); e “Fruteira”, “Cortina” e “Relógio”, alocados na seção “Interiores”, de *Da Arte das Armadilhas* (2011).

Os retratos cotidianos desses interiores constituem uma espécie de inventário poético que reúne, em geral, cômodos e coisas. Essa paisagem material revela uma inter-relação afetiva entre o sujeito e o espaço da casa. Para tanto, Ana Martins Marques compõe poemas com uma marcada visualidade, como se fossem apreendidos por uma espécie de foco fotográfico. O leitor é conduzido a posicionar-se como espectador, como quem experiencia um quadro ou uma fotografia. A começar pelo olhar sobre a “copa”:

copa

a luz do domingo acende o espelho vazio
 flores baratas bebem da jarra
 num instante sem malícia
 enquanto na fruteira maçãs apodrecem sem gritar
 e me olham das fotografias
 os antepassados de alguém.
 (2009, p.33)

³⁷ Referência ao pensar bachelardiando: “na superfície do ser, nessa região em que o ser quer se manifestar e quer se ocultar, os movimentos de fechamento e abertura são tão numerosos, tão frequentemente invertidos, tão carregados de hesitação, que poderíamos concluir com esta fórmula: o homem é o ser entreaberto. (2008, p.225)

O poema “copa” conduz o leitor a deslocar o olhar sobre os diversos ângulos desse espaço anexo à cozinha, utilizado para realizar refeições, assim como para guardar mantimentos e utensílios. Esse ambiente se dá a ver pela “luz do domingo” que inaugura o primeiro verso cujo foco de luz alude à demarcação do tempo cíclico do calendário. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “a contemplação de um calendário evoca o perpétuo reinício. Ele é o símbolo da morte e do renascimento, assim como da ordem inteligível que preside ao escoamento do tempo; é a medida do movimento” (2012, p.168). Nesse eterno retorno, o dia de domingo destaca-se como primeiro dia da semana associado ao Sol (2012, p.813). Dessa forma, no poema, a imagem “luz do domingo” sugere uma iluminação solar que, atrelada ao ciclo da natureza, remete aqui aos valores de princípio da vida e da lembrança.

Contudo, a luminosidade vívida torna mais perceptível a imagem de morte figurada no “espelho vazio”, no mesmo verso. Nesse sentido, observamos que o elemento duplo do espelho envolve um rico simbolismo relacionado, principalmente, às questões sobre a identidade humana, como nos remete o mito clássico de Narciso. Segundo Alberto Manguel, “para conhecer objetivamente quem somos, devemos nos ver fora de nós mesmos, em algo que contém a nossa imagem, mas não é parte de nós, descobrindo o interno no externo, como fez Narciso quando se apaixonou pela sua imagem no lago” (2001, p.185). Nessa analogia entre o espelho e a água, essa superfície que reflete tensiona o interior do “eu” descoberto em uma imagem exterior, um “outro”.

Assim, o espelho, o lago, são comparados a uma espécie de máscara ambígua que revela, ao mesmo tempo, quem somos, como também algo diferente de nós (MANGUEL, 2001, p.185). Nessa perspectiva, diversas imagens virtuais de nós mesmos nos rodeiam e, por essa razão, o espelho é também um símbolo da vaidade, tomado como emblema do Conhecimento nas representações alegóricas do fim da Idade Média e da Renascença. “A face que vemos no espelho pode ser a do nosso eu, (...) e é também um retrato do eu desejoso, o duplo, o proibido, o eu desejado ou imaginado à procura de conhecer sua própria identidade” (MANGUEL, 2001, p.186).

Desse modo, ainda no primeiro verso, a figuração do “espelho vazio” remete a uma identidade fantasmagórica, não representada: uma imagem da ausência. Essa espécie de apagamento do sujeito suspende a oscilação do reflexo espectral com suas formas móveis da vida. Tal espelho nos devolve uma paisagem do esquecimento, da morte. Há, assim, uma tensão entre o valor de vida inaugural (“luz do domingo”) e de morte (“espelho vazio”) que nos revela um motivo central desse poema: a efemeridade da existência.

Essa tensão entre a morte e a vida sugere um paralelismo do poema como um quadro denominado Vanitas. Trata-se de um dos temas do gênero da natureza-morta que se evidenciou por toda Europa, entre os séculos XVI ao XVIII. Esse conceito relaciona-se, em um primeiro momento, com uma mensagem da Igreja católica sobre a insignificância da vaidade do mundo material frente à acumulação excessiva de riquezas da burguesia europeia da época (SCHNEIDER, 2009, p. 79). Nas obras de arte, essa ideia expandiu-se como uma reflexão sobre a brevidade e fragilidade da vida diante do destino da morte, problematizando as vaidades terrenas. Para tanto, essas composições apresentavam símbolos das vaidades e dos prazeres mundanos (como espelhos, adornos, moedas de ouro, itens de jogos); assim como da passagem do tempo (como ampulhetas, relógios, taças de vinho derramadas, velas apagando-se, flores murchando, frutos apodrecendo, entre outros). Em contraste, figurava como elemento central um símbolo da inevitabilidade da morte, com destaque para a caveira.

No arranjo do “poema-quadro”, entre a figuração mais durável dos objetos (espelhos, jarra e fruteira), sobressaem os elementos naturais atravessados por uma vivência efêmera, a começar pela imagem de morte presente nas flores, em: “flores baratas bebem da jarra/ num instante sem malícia”. Nesse sentido, a escolha simbólica das flores ratifica a atmosfera de efemeridade, sendo elas consideradas como um emblema do ciclo vital, do aspecto fugitivo da beleza que escoia pelo curso regular do tempo (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 437-438). Apesar do aparente estado momentâneo de juventude dessas flores, elas também se destinam à finitude, ainda que não manifestem a percepção disso, como vemos em “sem malícia”. Acrescenta-se um caráter universal expresso na decoração dessas flores não especificadas em seus tipos, apenas qualificadas pelo adjunto adnominal “baratas” que evidencia um aspecto popular dessa paisagem.

Em outro ângulo da “copa”, o odor da putrefação espalha-se pela morte silenciosa das maçãs, em: “enquanto na fruteira maçãs apodrecem sem gritar”. Em sua dimensão arquetípica, a maçã é considerada como uma “figura exemplar da fonte da vida, espécie de emblema, tomado ao mundo natural como modelo” (ARRIGUCCI, 1990, p.35). Contudo, no poema, esse sentido contrasta com o valor de apodrecimento da fruta que remete ao processo de perecimento da natureza, sendo outra imagem que tensiona a questão da efemeridade na cena.

Essa duplicidade relaciona-se à maçã identificada com o fruto da árvore do conhecimento no Gêneses que, segundo Arrigucci, revela nos primeiros textos bíblicos de Comodiano, provavelmente do século IV, o contraste entre “as maçãs que trazem a morte ao

mundo e as que trazem a vida, por conter os preceitos de Cristo” (1990, p.37). É nesse sentido que a complexidade alegórica da maçã também evoca uma conotação erótica e de desejo vinculada à fruta na mitologia grega pagã, assim como sua conversão ao símbolo do amor divino pela tradição católica. Para nós com Arrigucci,

O texto de Comodiano é um exemplo, entre outros, da transformação fundamental do motivo operado pelo Cristianismo, que injetou sangue novo numa antiga imagem da tradição clássica: a duplicidade erótica da maçã serve agora ao desígnio da verdade espiritual, sem perder seu poder de aliciamento pelos sentidos. (...)Uma oferenda do amor pagão se torna uma dádiva do amor divino (2009, p.37).

Na poética de Ana Marques, observa-se uma presença destacada da cultura clássica, como notamos na figura de Penélope, assim como em poemas com temas mitológicos (Ícaro, centauro, sereia, por exemplo). Nesse viés, o elemento da maçã aqui pode ser associado a um símbolo do desejo, sendo retomado em seu sentido pagão exposto acima. Dessa forma, em “copa”, a maçã denota também os prazeres carnis que se findam, dado ao estado de apodrecimento da fruta, numa imagem para a morte do desejo.

Ainda sobre o quarto verso, essa imagem da degradação silenciosa da maçã nos dá a ver uma provável aceitação da natureza em seu movimento da vida para a finitude, sendo esta tomada como parte intrínseca a um ciclo natural. Essa reflexão nos remete à expressão latina *memento mori* que pode ser traduzida como “lembra-te que vais morrer!”, sendo um conceito recorrente no gênero de natureza-morta. Nesta perspectiva, podemos pensar também o poema “fruteira”:

FRUTEIRA

Quem se lembrou de pôr sobre a mesa
essas doces evidências
da morte?
(2011, p.15)

Essa imagem acima nos sugere uma espécie de ampliação, pelo plano do detalhe, da cena retratada em “copa”, tomando por base o objeto da “fruteira” presente em ambos os poemas. Além disso, essa composição sintética também é associada à natureza-morta de tema Vanitas. Pelo contexto, podemos supor que sejam as frutas essas “doces evidências” que, pelo *enjambement*, se revelam como “da morte”. Esse paradoxo evidencia a tensão entre vida e morte que também atravessa a “fruteira”. Contudo, aqui sobressai um tom interrogativo que parece buscar, como também questionar, o sujeito criador desse arranjo de morte posto sobre a mesa. Esse tom de busca de esclarecimento também é insinuado pelo trocadilho com a

expressão popular “pôr as cartas sobre a mesa” que denota um sentido de abertura à verdade sobre uma situação nebulosa.³⁸

Diante dessa pergunta sem resposta, podemos apenas supor que esse sujeito desconhecido relaciona-se ao trabalho da memória (“Quem se lembrou”), no que diz respeito à persistência da lembrança da morte. Nota-se ainda que a “morte”, sendo a palavra que encerra o poema, parece sobressair como o que resta de nossa passagem no mundo. Contudo, esse sentido é relativizado por se tratar do desfecho de uma pergunta, acentuando o paradoxo da questão.

Em “copa”, há também uma relativização dessa aceitação da morte, manifestada pela tensão entre o aspecto semântico e o formal. Desse modo, no quarto verso, a imagem da muda morte (“sem gritar”) é, paradoxalmente, construída no verso mais longo do poema, com quinze sílabas poéticas. Por sua extensão, ao retratar uma ausência de voz, esse verso torna-se, ambigualmente, uma espécie de expressão de um grito frente à imagem mais pungente da morte no poema: o apodrecimento. Diante de uma vida que definha, esse possível valor de angústia pode revelar um posicionamento do olhar do sujeito implícito que retrata a cena como um observador anônimo, numa projeção para fora de si, como vimos antes.

A efemeridade é colocada em questão também pela tentativa de apreensão do instante. Para tanto, na forma estrutural, nota-se a construção de planos simultâneos pelo uso da conjunção “enquanto”, em uma justaposição de ângulos. E, no terceiro verso, evidencia-se a locução adverbial de tempo “num instante”. Isso também revela-se pelo uso do tempo do presente do indicativo que cria uma aparente mobilidade e valor de vida para as ações momentâneas da cena (em “acende”, “bebem”, “apodrecem” e “olham”) que, ao mesmo tempo, são imobilizadas, pelo poema, em um tempo perpetuamente suspenso.

Em contraste à efemeridade alegórica da natureza (em “flores” e “maçãs”), permanecem os antepassados nas fotografias, como vemos nos dois últimos versos: “e me olham das fotografias/ os antepassados de alguém”. Segundo Barthes, além dos jogos de luz e sombra, a fotografia parece se aproximar do teatro pela sua relação original com o culto dos Mortos,

os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos: caracterizar-se era designar-se como um corpo ao mesmo tempo vivo e morto (...) Ora, é essa mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um

³⁸ Na poética de Ana Martins Marques, destaca-se esse jogo com os trocadilhos das expressões populares na seção “Visitas ao lugar-comum”, de *O livro das semelhanças*.

Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos (2015, p.33-34).

Por seu vínculo inelutável com a morte, podemos aproximar os elementos das fotografias no poema às caveiras nas composições de natureza-morta Vanitas, numa espécie de atualização contemporânea. Contudo, nas fotografias, esse paradigma entre a vida e a morte se tensiona ao mesmo tempo, sendo ela “uma imagem que produz morte ao querer conservar a vida” (BARTHES, 2015, p.79). Nesse sentido, a fotografia apresenta um paradoxo, o da presença transformada em ausência (KRAUSS apud MARQUES, 2013, p.33), numa espécie de “presença-ausência” (BLANCHOT apud BARTHES, 2015, p.89). Nesse viés, em seu texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin destaca o retrato de pessoas, como tema principal das primeiras fotografias, sendo o rosto humano a “última trincheira” do “valor de culto”, uma espécie de resistência frente ao “valor de exposição” (1987, p. 174). Para o autor, “o refúgio derradeiro do valor de culto foi o da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável” (1987, p.174).

Para Barthes, as fotografias, em sua relação com a morte, apresentam sempre “um esmagamento do Tempo: isso está morto e isso vai morrer” (2015, p.81). E, ao mesmo tempo, proporcionam algo de espectral e terrível: “o retorno do morto” (2015, p.17). Segundo o autor, isso se vincula à prática do “olhar” do qual uma foto pode ser objeto, além das práticas do “fazer” e do “suportar”.³⁹ A intenção do olhar relaciona-se ao que é fotografado, tomado como “alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro”. Trata-se do que Barthes denomina como *Spectrum* da fotografia (2015, p.17), devido à relação etimológica com o “espetáculo” e o “espectro”.

Nos últimos versos, as imagens de fotografias evidenciam o aspecto ambíguo da morte, pois, ao mesmo tempo, elas sobrevivem os “antepassados de alguém”, em uma espécie de retorno dos mortos. Tal dimensão de permanência ou de “recuperação” do tempo é revelada pelo gesto do olhar que é lançado por esses sujeitos imobilizados no instante do retrato, numa inversão dos papéis entre aquele que olha e que é olhado.⁴⁰ Segundo Benjamin citando Dauthendey, as primeiras fotografias apresentavam uma nitidez das fisionomias que

³⁹ Barthes relaciona à prática do “fazer” ao fotógrafo (Operator) e do “suportar” ao espectador (Spectator). Ver: capítulo 4 “Operator, Spectrum e Spectator”, no livro *A Câmara clara*.

⁴⁰ Essa imagem das pessoas das fotografias que nos olham também manifesta-se nas fotografias de Sebald, segundo a tese de Ana Martins Marques. Ver segundo capítulo sobre “Fotografias na obra de Sebald”, seção “pessoas”, p.89-95.

assustava, “e tinha-se a impressão de que os pequenos rostos humanos que apareciam na imagem eram capazes de ver-nos” (apud MARQUES, 2013, p.89).

Atravessados pela morte, esses antepassados parecem se unir como parte da natureza-morta do “poema-quadro”, junto às “flores” e às “maçãs”. Em oposição à efemeridade da vida mortal da natureza, figuram os objetos em uma permanência mais prolongada, de certa forma intemporal, como vemos nos elementos do “espelho”, da “fruteira” e das “fotografias”. Nesse sentido, em sua tese, Ana Martins Marques destaca a fala do Sebald sobre o poder dos objetos: “como as coisas (a princípio) nos sobrevivem, elas sabem mais sobre nós do que nós sobre elas; elas trazem em si as experiências que fizeram conosco e são – efetivamente – o livro de nossa história aberto diante de nossos olhos” (apud 2013, p.86-87). Para Benjamin, “parece haver convicção de que nos objetos cotidianos, nas ruas e nas fachadas, nos rastros e ruínas da cidade podem revelar-se os vestígios, os traços da memória e da história (apud MARQUES, 2013, p.83). Por atravessarem o tempo, esses objetos da “copa”, assim como o próprio poema, podem ser tomados como lugares de memória que, em geral, perduram a nossa breve passagem no mundo.

E é nesse sentido que também figuram as “panelas” no poema “cozinha”:

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
alvorço 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.
(2009, p.34)

O sexto verso “as panelas de seu desuso observam” revela-se como central ao poema, pois evidencia os sujeitos que protagonizam o olhar para a cena: “as panelas”. E é sob o ponto de vista delas que rememoramos, de forma nostálgica, um tempo anterior “de intermináveis almoços”, anunciado no primeiro verso. Nesse sentido, “as panelas” podem ser tomadas como objetos antigos que, segundo Baudrillard, afastam-se das exigências funcionais “para responder a um propósito de outra ordem: testemunho, lembrança, nostalgia” (2015, p.81). Para o autor, esses objetos apresentam uma função mitológica na sua referência a um tempo anterior, acham-se presentes “unicamente para significar”. Dessa forma, atuam com a função de significar o tempo, ou seja, os signos, os indícios culturais do tempo, que são por eles retomados (2015, p.82). Assim, evocadas pelas “panelas”, as imagens de nossos momentos de

refeição, principalmente dos vestígios alimentares, podem recontar a memória da nossa história humana, como vemos do segundo ao quinto verso.

Nesses versos, essas imagens-lembranças sugerem um aspecto de embaralhamento temporal, no qual as coisas parecem se misturar entre elas mesmas e em um espaço suspenso, marcando uma *durée* psicológica das panelas. Esse efeito é construído, no plano formal, por meio das estratégias da enumeração e do uso de versos assíndetos que produzem uma justaposição das imagens e dos sons das palavras. Como vemos, por exemplo, em: “banha de porco alho pão açúcar sujeira”. Neste verso, os alimentos listados juntam-se entre eles e, ao final, também misturam-se à “sujeira”. O *enjambement* estende esse efeito aos três versos seguintes, numa espécie de amálgama dos tempos. Esse movimento da rememoração dos “almoços” desdobra-se a um infundável tempo ancestral, sugerido pelo caráter ritualístico e pelos elementos simbólicos da antropofagia ou do sacrifício, em: “rituais sangrentos de morte carne sangue e fogo”.

Nesse sentido, o valor de rito evidencia o aspecto sociocultural existente na alimentação que, para Carneiro, “além de uma necessidade biológica, é um complexo sistema simbólico de significados sociais, sexuais, políticos, religiosos, éticos, estéticos, etc” (2003, p.204). Carvalho, Luz e Prado, “trazem a ideia de que a culinária e as tradições também refletem a vida social, na maneira de se reunir, de repartir o alimento e os trabalhos, seguindo noções postas pela sociedade e pela cultura. O ato de comer juntos é uma maneira de manter as relações” (apud VIERO, BLUMKE, 2016, p.870). Como nos lembra Assunção, “a comida está associada aos laços afetivos e sociais, pois traz lembranças e sentimentos que nos reportam a lembranças das pessoas com quem nos relacionamos” (apud VIERO, BLUMKE, 2016, p 870). Desse modo, a sociabilidade da prática alimentar também remete ao momento de interação entre as pessoas, sendo um meio de estabelecer vínculos afetivos e, assim, nos inserimos na sociedade.

Nessa perspectiva, no poema, a nostalgia dos tempos anteriores pode abranger essa convivência humana em grupo nos rituais das refeições, como também notamos em: “alvorço de primos cozinheiras e restos aos cachorros”. A imagem do “alvorço de primos” sugere reuniões festivas realizadas por um grande grupo familiar, dada a presença dos “primos”. O uso do plural também reforça esse caráter numeroso dos participantes. E os “restos aos cachorros” marcam um valor de fartura, também observado nos versos anteriores, que reforça o indício coletivo dos encontros rememorados.

Em contraste a esse tempo, revela-se o cotidiano de solidão atual, com destaque para a figura feminina, em: “a mulher sozinha o jornal do dia o café solúvel”. Há aqui uma imagem de ruptura dos padrões alimentares em grupo, como as refeições partilhadas com a família, em um processo marcado pela individualização dessas práticas. O elemento industrial e semi-pronto do “café solúvel” é tomado como um indício da forma contemporânea de se alimentar que busca rapidez, diante da falta de tempo relacionada, principalmente, aos centros urbanos. Aqui, as mesmas estratégias da enumeração e do uso de versos assíndetos produzem um efeito de maior velocidade e fragmentação das imagens. Esse modo de vida mais acelerado se dá a ver desde os princípios da Modernidade, impulsionado pela Revolução industrial. No cenário atual, atravessamos os efeitos da revolução tecnológica no contexto da globalização, cuja “nova instantaneidade do tempo muda radicalmente a modalidade do convívio humano” (BAUMAN, 1997, p.288).

Nesse sentido, para Bauman (2004), há uma maior fragilidade dos laços afetivos humanos, num cenário marcado por um maior isolamento e solidão, como vemos na “mulher sozinha” no poema. Imagem ratificada pela ironia das “duas xícaras” que figuram no último verso, insinuando um possível rompimento de relação amorosa, no último verso: “e duas xícaras irônicas no aparador”. Nessa leitura, o móvel “aparador”, por sua etimologia latina *aparare*, nos chama atenção por ser aquele que “apara”, que “sustenta”, no caso, uma ausência afetiva retratada nas xícaras. Além disso, há um sentido de esquecimento que relaciona-se a essa mobília, como nos sugere os versos de outro poema intitulado “aparador”: “sou hoje uma chaleira, um pá, um óculos/esquecidos sobre o aparador” (MARQUES, 2015, p.99). Nesse viés, figurada nos objetos, a relação amorosa é esquecida na paisagem da casa, assim como as “xícaras”.

O pormenor da xícara reaparece em outros poemas da autora, numa reverberação entre a casa e o fim do amor, como podemos ver nesse trecho do poema “Jardim de inverno”: “Mesmo as xícaras/que você nunca lavava/agora me lembram você//o pequeno jardim de inverno/está morto/como uma estúpida metáfora”.⁴¹ A escolha do “jardim de inverno” não parece ser aleatória, pois pode remeter, pelo título homônimo, a única fotografia não reproduzida no livro de *A câmara clara*, de Barthes.⁴² Como confirma o autor, em um parêntese destinado aos leitores: “(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil

⁴¹ O poema “Jardim de inverno” integra a seção “a outra noite”, do livro *A vida submarina*.

⁴² Na tese de Ana Martins Marques, há um capítulo dedicado ao estudo da fotografia do “Jardim de Inverno”, denominado “A fotografia do Jardim de Inverno: Barthes, fotografia e biografema”.

manifestações do ‘qualquer’” (2015, p. 65). Trata-se de uma fotografia de sua mãe quando criança, ou seja, uma imagem da ausência. Esse poema de Ana Martins Marques sugere recuperá-la como uma imagem para a ausência de uma relação de amor.

Dessa maneira, a poética da autora nos convida a realizar uma espécie de montagem dos “círculos de fragmentos”⁴³, tomando por base as imagens que nela se repetem e se dispersam.

No poema “sala”, a imagem das “xícaras” também se repete como uma espécie de retomada, pelo plano do detalhe, do verso “e duas xícaras irônicas no aparador”, do poema “cozinha”. Nesse encaixe de fragmentos, além da figuração dos mesmos objetos das “xícaras”, observamos que o móvel do “aparador”, em “cozinha”, sugere um plano de fundo que nos dá a ver uma parte da “sala”, uma vez que essa mobília situa-se, em geral, no espaço das salas. Há, portanto, um jogo entre os enquadramentos de planos abertos (*long shot*) e o plano fechado (*close up*), a partir das mesmas imagens retomadas, nos poemas “cozinha” e “sala”, como também notamos em “copa” e “fruteira”, entre outros, numa aproximação do poema com a fotografia.

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

O gesto de decoração evidencia os traços de subjetividade de um espaço, sendo associado, para Baudrillard, ao “domínio da ‘personalização’, da conotação formal, que é o do inessencial” (2015, p.15). Contudo, no poema, é essa ornamentação que constrói a atmosfera indispensável para retratar o ambiente da sala. Para tanto, o efeito do adorno afasta-se do propósito esperado em tornar o local mais agradável e revela-se como paradoxal. Nesse sentido, nos três primeiros versos, observamos um arranjo melancólico entre o “imenso

⁴³ Expressão que se refere a *Roland Barthes por Roland Barthes*, um dos livros pesquisados na tese de Ana Martins Marques.

desejo” e a “noite”, pois este é associado ao valor de morte e esquecimento nessa poética, como já vimos.

Nota-se que a imensidade do desejo manifesta-se, além do plano semântico, no plano da forma no verso mais extenso do poema, estruturado com sete sílabas poéticas. Nessa espécie de morte do desejo, o sujeito poético torna-se fantasmagórico ao aparecer novamente apenas projetado para fora de si, retratado pela escrita, em sua percepção do lugar. Dessa forma, a escolha do espaço doméstico da sala, por ser usualmente destinado ao convívio social, sugere uma intensificação do valor de solidão relacionado ao vazio dessa paisagem humana.

Os últimos dois versos sintetizam essa experiência dolorosa figurada pelos utensílios “lascados” no cenário silencioso, como vemos em: “nossas xícaras/ lascadas”. Um único tipo de objeto, assim, compõe essa espécie de quadro estático em uma sintética quintilha. Por um processo de reificação, o sujeito pode ser “encarnado” nesse objeto lascado, numa imagem que denota um sentido de esfacelamento com a perda de algum “pedaço” de si. Trata-se, por exemplo, de possíveis “ranhuras” corporais ou psicológicas que também são lidas como imagens da morte e do esquecimento. Acrescenta-se a isso um possível sentido de destino interrompido, de porvir cindido que insinua a xícara, pois, em algumas culturas, esse singelo utensílio é instrumento para a leitura do destino.

Nessa perspectiva, pela temática e pelo processo de reificação nos objetos anímicos, podemos aproximar os poemas “sala”, de Ana Martins Marques, e “Cerâmica”, na coletânea *Lições de coisas*, de Carlos Drummond de Andrade:

Os cacos da vida, colados, formam uma estranha xícara.
Sem uso,
ela nos espia do aparador.
(2013, p. 105)

Segundo Maria Esther Maciel, em seu livro *A memória das coisas*, essa xícara “converte-se na própria medida desse eu que, à margem e à imagem desse objeto ao mesmo tempo humanizado e realçado em sua ‘coisidade’, também se converte em um ‘inutensílio’” (2004, p.104). Assim, ela pode ser tomada como uma “testemunha da existência dos cacos do próprio sujeito que a evoca” (2004, p.104). De forma semelhante, podemos ler a imagem das xícaras lascadas em “sala” que parece remontar os “cacos” drummondianos. Nessa inter-relação, ambas as xícaras podem também ser concebidas como um lugar de memória.

À vista disso, no quarto verso de “sala”, o uso do pronome “nossas” revela um valor de posse comum dessas xícaras, sendo um indício de elo entre os sujeitos aos quais elas

pertencem. Segundo Baudrillard, “a posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto *abstraido de sua função e relacionado ao indivíduo*” (2015, p.94). Para o autor, pela posse, os objetos são ressignificados em sua função poética e, assim, personificam as relações humanas. Sobre isso, Baudrillard afirma ainda que “seres e objetos estão ligados, extraíndo os objetos de tal conluio uma densidade, um valor afetivo que se convencionou chamar de sua “presença” (2015, p.22).

Destarte, em “sala”, a presença do objeto comum em um estado “lascado” sugere uma metáfora de uma relação afetiva “lascada”, ou seja, rompida, quebrada, de certo modo arruinada. Como a poeta expõe, ironicamente, em seu outro poema, intitulado “Reparos”⁴⁴:

Algumas coisas
quando se quebram
são fáceis de consertar:
uma xícara lascada
uma estatueta de gesso
um sapato velho
uma receita que desanda
ou uma amizade arruinada
(...)
(2009, p.29)

Nota-se que tais consertos acima são irreparáveis, uma vez que não há possibilidade de retorno autêntico ao estado antes do dano, com destaque para o objeto da “xícara lascada”, no quarto verso. A marca do corte sobreviverá no corpo da xícara, agora inutilizada, como uma espécie de cicatriz que eterniza a lembrança da dor. Portanto, no poema “sala”, o detalhe do “lascado”, manifestado em outro pormenor que é a xícara, redimensiona-se a uma condição de maior proporção: o irremediável.

Nesse sentido trágico, a “iluminação” contrastiva acrescenta um efeito dramático ao quadro da “sala”. Em meio às sombras noturnas, as “xícaras lascadas” são reveladas e sobressaem no cenário como se estivessem sob um foco de luz, ênfase também construída pela inversão sintática dos versos.⁴⁵ Dessa forma, por essa focalização, além do aspecto pictórico, observamos novamente uma possível aproximação do poema com a fotografia, comparado a um “flash” do cotidiano. Na fotografia, essa relação com a luminosidade é anunciada desde seu sentido etimológico. Segundo Barthes, “parece que em latim ‘fotografia’ se diria: *‘imago lucis opera expressa’*; ou seja: imagem revelada, ‘tirada’, ‘subida’,

⁴⁴ O poema “Reparos” integra a seção “Barcos de papel” do livro *A vida submarina*.

⁴⁵ Na ordem direta, nota-se que esse efeito de iluminação do escuro para claro (espécie de foco de luz) não se sustentaria com a mesma ênfase para revelar o objeto, em: “Nossas xícaras/lascadas/na sala decorada/ pela noite/e pelo imenso desejo”.

‘espremida’ (como o suco de um limão) por ação da luz” (2015, p.70). Assim, a fotografia é considerada como uma espécie de “escrita de luz” que, em suas origens, pressupõe a câmara escura para a manifestação das imagens.

Ademais, o jogo entre claro e escuro é análogo à dinâmica da memória, como vimos na figuração do “dia” e da “noite”, nos poemas sobre Penélope. Segundo Bergson, no trabalho da memória, a imagem pura e simples “não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la, seguindo assim o progresso contínuo que a trouxe da obscuridade à luz” (2010, p.158). Para o autor, nesse movimento constante, há uma impossibilidade de dizer com precisão onde acabam ou começam a “lembrança pura”, a “lembrança-imagem” e a percepção. E explica:

temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos recolocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente a recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção. Mas continua presa ao passado por suas raízes profundas... (2010, p.156, grifo nosso).

A elucidação de Bergson ratifica o paralelo entre o trabalho da memória e o do ato fotográfico, como podemos observar por algumas operações semelhantes. Segundo Ana Martins Marques, em sua tese, a fotografia opera com “a seleção e o arranjo (escolha do objeto, ângulo de visão, distância, enquadramento, foco, luz e outros)”, assim como com a possibilidade de edição das imagens com montagens, por exemplo (2013, p.14). E acrescenta que a fotografia é “instrumento de transposição, análise e transformação do real, e não o seu espelho”, tomando por base um ponto de vista (MARQUES, 2013, p.14). De maneira análoga, podemos dizer que ocorre na dinâmica da memória, como já comentamos. E ambas manifestam-se, sobretudo, em imagens.

Na aproximação entre a fotografia e a memória, observa-se ainda o aspecto narrativo inerente às imagens. Como confirma Alberto Manguel, “quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas, encenadas -, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa”. E prossegue: “ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável” (2001, p. 27).

Nessa perspectiva, no poema, a imagem das xícaras lascadas narra algo em seu silêncio e nos indaga sobre o estado pungente manifestado, principalmente, nas suas lascas.

Pelos detalhes dessa decoração em ruínas, em suas aproximações com a morte e o olvido, essa cena nos convida a pensar, por exemplo, sobre a efemeridade da vida, das relações humanas, sobre o que pode nos sobreviver como lembrança.

Ainda no que diz respeito à fotografia, o detalhe do “lascado” relaciona-se ao tema do *punctum* que, segundo Barthes, seria uma espécie de pontuação da foto, marcas ou feridas que são pontos sensíveis, pois “*punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. Para formar a dualidade da fotografia, o *punctum* junta-se ao *studium* que é um tema mais objetivo da foto, sendo voltado mais ao contexto cultural e técnico da imagem. O *punctum*, para o autor, vem quebrar (ou escandir) o *studium*, sendo esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)”. E continua: “com muita frequência, o *punctum* é um “detalhe”, ou seja, um objeto parcial” (2015, p.42).

Um simples detalhe, porém, que se revela essencial à “sala” do poema, transformando-se no centro de nossa atenção, no coração do retrato. De forma semelhante, podemos observar o “puído” no breve poema “cortina”:

cortina

por ela
o dia passa
puído.
(2009, p.33)

Nessa poesia visual, o “puído” atua como uma “ferida” no tecido da cortina que, revelada pelo último *enjambement*, nos sugere uma “singela” imagem da corrosão temporal. Trata-se de uma possível imagem para o esquecimento mnemônico, como vimos nos poemas sobre Penélope.

No fenômeno da memória, também destaca-se a relevância do papel dos detalhes. Como elucida Bergson, “se a imagem retida ou rememorada não chega a cobrir todos os detalhes da imagem percebida, um apelo é lançado às regiões mais profundas e afastadas da memória, até que outros detalhes conhecidos venham a se projetar sobre aqueles que se ignoram” (2010, p.115). Para tanto, torna-se elementar o labor da atenção que intensifica a percepção dos pormenores.

E é pelo trabalho atento da leitura que somos seduzidos a continuar a investigação de outras imagens de potente simplicidade que perpassam essa poética.

altar

nesta tarde não haverá mais nada
 uma vela se consome
 à toa.
 (2009, p.37)

A imagem da vela “à toa” destaca-se, pelo plano do detalhe, no espaço elevado do “altar” que, em uma certa “perturbação” poética, parece evidenciar o desencanto, a desesperança. Nessa paisagem de silêncio e solidão, a chama implícita da vela se consome até o inevitável apagamento, numa alegoria da transitoriedade da vida, da lembrança rumo à morte, ao esquecimento. Esse movimento parece manifestar-se no aspecto formal do sintético terceto cuja mancha gráfica nos sugere a ilustração de uma vela derretendo, num efeito construído por meio da métrica dos versos em uma gradação decrescente (em nove, sete e duas sílabas poéticas).

No plano semântico, essa efêmera corrosão temporal retrata o próprio sujeito reificado nesse objeto fugaz, em um estado de apagamento de si. E também remete às relações afetivas. Segundo Octavio Paz, “a chama é ‘a parte mais sutil do fogo, e se eleva em figura piramidal’. O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida” (1994, p.7). Nesse viés, essa cena é lida como uma metáfora do processo de morte de um amor, assim como da morte de um desejo aceso e consumido, inutilmente, em si mesmo.

E é nesse último sentido que também podemos pensar o poema “quarto”:

quarto

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

Segundo Bachelard, o quarto é a casa do nosso ser íntimo, um canto do mundo que medita a intimidade. Nessa inter-relação entre sujeito e espaço, “a intimidade do quarto torna-se a nossa intimidade”, pois “o quarto está em nós, já não o vemos, ele não nos limita” (2008, p.228, grifo nosso). Assim, a partir do olhar do sujeito poético, o poema acima nos dá a ver um dos espaços mais íntimos da casa que revela-se como um centro de reminiscências. Para tanto, o poema apresenta um cotejo simultâneo entre o tempo atual e o anterior manifestado a partir de um fato memorado: o ensinamento da nudez.

No que diz respeito a esse conceito, Agamben expõe uma reflexão de Benjamin sobre a beleza em oposição à nudez, tomando por base suas relações “entre véu e velado, aparência e essência”. Para Agamben, “na beleza, véu e velado, o invólucro e o seu objeto estão ligados por uma relação necessária que Benjamin define como ‘segredo’ (*Geheimnis*). Ou seja, belo é o objeto ao qual o véu é essencial”. Ao contrário da beleza, em sua busca de unidade entre véu e velado, manifesta-se a nudez, pela falta. E conclui: “na nudez sem véus, o essencialmente belo desaparece, e, no corpo nu do homem, é alcançado um ser para além de toda beleza: o sublime” (2015, p. 121-122).

Nessa perspectiva, no poema, compreendemos a nomeação da nudez como amor, pois ambos podem ser concebidos como estados sublimes. Contudo, no último verso, a idealização anterior desse amor é desconstruída, no olhar do tempo atual, como “exagero”. Essa negação do amor nos sugere uma estratégica tentativa de superação frente a um desenlace amoroso que é encenada pelo sujeito poético em um monólogo interior. Trata-se de uma maneira de lidar com as memórias de amor sobrevividas pelo quarto. Assim, o sujeito tenta afastar-se do teor de desencanto e melancolia que, como vimos, vivencia o enlutado. Esse efeito de distanciamento temporal também é marcado em “há muito tempo”. Porém, essas estratégias evidenciam-se às avessas pela persistência das lembranças amorosas. Dessa forma, essa *durée* interior nos desvela uma outra nudez: a da memória.

Esse tempo poético e subjetivo instaurado na memória se torna ainda mais evidente no poema “relógio”:

RELÓGIO

De que nos serviria
um relógio?

se lavamos as roupas brancas:
é dia

as roupas escuras:
é noite

se partes com a faca uma laranja
em duas:
dia

se abres com os dedos um figo
maduro:

noite

se derramamos água:
dia

se entornamos vinho:
noite

quando ouvimos o alarme da torradeira
ou a chaleira como um pequeno animal
que tentasse cantar:
dia

quando abrimos certos livros lentos
e os mantemos acesos
à custa de álcool, cigarros, silêncio:
noite

se adoçamos o chá:
dia

se não o adoçamos:
noite

se varremos a casa ou a enceramos:
dia

se nela passamos panos úmidos:
noite

se temos enxaquecas, eczemas, alergias:
dia

se temos febre, cólicas, inflamações:
noite

aspirinas, raio X, exame de urina:
dia

ataduras, compressas, unguentos:
noite

se esquento em banho-maria o mel que cristalizou
ou uso limões para limpar os vidros:
dia

se depois de comer maçãs
guardo por capricho o papel roxo-escuro:
noite

se bato claras em neve:
dia

se cozinho beterrabas grandes:
noite

se escrevemos a lápis em papel pautado:
dia

se dobramos as folhas ou as amassamos:

noite

(extensões e cimos:
dia

camadas e dobras:
noite)

se esqueces no forno um bolo
amarelo:
dia

se deixas a água fervendo
sozinha:
noite

se pela janela o mar está quieto
lerdo e engordurado
como uma poça de óleo:
dia

se está raivoso
espumado
como um cachorro hidrófobo:
noite

se um pinguim chega a Ipanema
e deitando-se na areia quente sente ferver
seu coração gelado:
dia

se uma baleia encalha na maré baixa
e morre pesada, escura,
como numa ópera, cantando:
noite

se desabotoas lentamente
tua camisa branca:
dia

se nos despimos com ânsia
criando em torno de nós um ardente círculo de panos:
noite

se um besouro verde brilhante bate repetidamente
contra o vidro:
dia

se uma abelha ronda a sala
desorientada pelo sexo:
noite

de que nos serviria
um relógio?
(2011, p. 23 - 27)

O relógio é um instrumento construído na tentativa humana de dominar o tempo, sendo uma das invenções mais antigas da humanidade. Ele apresenta, assim como os outros

objetos, uma relação necessária com o contexto histórico, social e cultural no qual se insere e, dessa forma, há uma diversidade de relógios, como: relógio de sol, de água (clepsidra), de areia (ampulhetas), de pêndulo, de bolso, de pulso e outros, como os últimos e mais precisos relógios digitais.

Segundo Baudrillard, o relógio de pulso, por exemplo, revela o duplo modo pelo qual vivemos os objetos. Criado no fim do século XIX, “de uma parte nos informa sobre o tempo objetivo: ora, a exatidão cronométrica é a própria dimensão das pressões de ordem prática, da exterioridade social e da morte”. E prossegue: “mas ao mesmo tempo que nos submete a uma temporalidade irreduzível, o relógio de pulso enquanto objeto nos auxilia a nos apropriarmos do tempo”. Para o autor, “o objeto-relógio devora o tempo” e, ao substantivá-lo e dividi-lo, “faz dele um objeto consumido”. Assim, ter um relógio não seria somente para saber a hora, mas para, “através de um objeto que é seu, ‘possuí-la’, tê-la continuamente registrada perante si”, fato que “tornou-se um alimento fundamental do civilizado: uma segurança” (2015, p. 102).

O nosso relógio contemporâneo, em geral digital e cronometrado no tempo acelerado do segundo, remete, em suas origens, à utilidade desse relógio moderno citado por Baudrillard. Como máquina, esse objeto alude a um modo de vida instaurado desde o advento da Modernidade, impulsionado por suas engrenagens cada vez mais rápidas de ordem prática, técnica e produtiva da lógica capitalista. Como vemos, por exemplo, na cena icônica do sujeito maquinal, no filme *Tempos Modernos*, de Chaplin. Na contemporaneidade, há a intensificação desse ritmo útil de produção e de consumo, cujo relógio torna-se uma imagem central.

Em questionamento ao relógio cronológico, o poema acima inaugura um relógio poético e mnemônico que aponta apenas para duas categorias vagas de tempo: o dia e a noite. Assim, esse poema cria, em algum nível, uma correspondência com a coerência do relógio funcional, no que diz respeito a sua aparente semelhança com os movimentos regulares, manifestados aqui nesses dois intervalos do tempo cíclico da natureza. Para simular esse mecanismo padrão, o poema apresenta uma forma simétrica com 36 estrofes, organizadas em pares de dísticos e tercetos, mas de metrficação variável. Há também uma circularidade rítmica construída pela anáfora da mesma estrofe para abrir e fechar o poema, cujo tom interrogativo sugere uma crítica à utilidade do relógio, em: “de que nos serviria/ um relógio?”. Além disso, os demais versos repetem uma mesma estrutura constituída por orações subordinadas condicionais que apresentam um valor semântico de condição ou hipótese, e

também subordinadas temporais com valor de tempo, sendo marcadas aqui pelo uso das conjunções “se” e “quando”. Como suposta (des)medida do tempo diurno e noturno, esses versos nos dão a ver, principalmente, imagens de nossos atos cotidianos que apontam ao sentido subjetivo de habitar. Desse modo, o poema pode ser concebido, do ponto de vista estrutural, como uma espécie de relógio.

Contudo, a relação entre o relógio e o tempo, afastada do pragmatismo, evidencia, em geral, detalhes de nossos gestos rotineiros que são alicerçados a um mundo substantivo, apreendido por uma percepção sensorial do corpo. Assim, observamos um tempo que marca um discurso de subjetividade de nossas práticas que, para Baudrillard, toma os objetos (ampliados a outros elementos materiais) como registros privilegiados dessa dimensão discursiva, como “suportes de uma rede de hábitos, pontos de cristalização de rotinas do comportamento. Inversamente, talvez não exista hábito que não gire ao redor de um objeto. Uns e outros envolvem-se inextricavelmente na existência cotidiana” (2015, p. 101-102, grifo nisso). A idiossincrasia de nossos costumes revela uma inviabilidade de medir ou dividir o tempo de forma racional, perturbando a ordem cartesiana que organizaria, no poema, as categorias diurnas e noturnas. Nesse sentido, a subjetividade do nosso tempo mnemônico desmonta uma proposta exata de domínio temporal, em um “relógio interior” que perpassa aqui um valor de desordem e de ilogicidade presentes tanto na poesia, como em nossa memória.

Dessa forma, esse “poema-relógio” desestrutura o rigor das classificações racionais, por uma lógica poética e desconcertante. Tal desconcerto também manifesta-se pela escolha das pequenas delicadezas cotidianas, diante de um mundo cada vez mais marcado pela brutalidade e violência. Sendo assim, o poema revela-se como um lugar de contraponto, de subversão aos sistemas classificatórios que, segundo Maciel, “desde Aristóteles, vêm sendo elaborados para organizar e hierarquizar o mundo” (2004, p.30). Nesse sentido, destacamos, por exemplo, o modelo de organização iluminista da enciclopédia, criada no século XVIII. De acordo com Umberto Eco, “o conhecimento enciclopédico seria de natureza desordenada, de formato incontrolável, e praticamente deveria fazer parte o conteúdo enciclopédico de *cão* tudo o que sabemos e poderemos saber sobre os cães, até a particularidade por que minha irmã possui uma cadela chamada Best” (apud MACIEL, 2004, p. 24).

Esse aspecto incontrolável do saber escapa a qualquer classificação racional, revelando uma desordem que desmonta, em geral, as tentativas de ordenações totalizadoras do

mundo. Como confirma Borges, “notoriamente não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural” (apud MACIEL, 2004, p.22). Para nós com Maria Esther Maciel,

...nenhuma classificação que se quer exaustiva – seja ela regida pelo movimento espontâneo da imaginação ou pelos critérios legitimados da razão – é realmente satisfatória em si mesma. Isso, por saberem, consciente ou inconscientemente, que a desordem não deixa de habitar qualquer de nossas tentativas de apreensão totalizadora do mundo, visto que o paradigma da construção e reconstrução dos mundos míticos, estéticos e até mesmo científicos, como aponta Félix Guattari, é sempre o da narrativa delirante (2004, p. 25).

À vista disso, o poema em pauta não pretende organizar uma classificação temporal, mas utiliza de uma aparente estrutura classificatória para, justamente, revelar a arbitrariedade desse sistema que espelha, em certa medida, a organização racional de nossa sociedade. Trata-se de uma escrita criativa que é impulsionada, não tanto por seu aspecto lúdico, mas, principalmente, pelo intuito de criticar a ordem burocrática tecnicista que legitima a organização social em que vivemos, representada, no poema, pelo aspecto simbólico do “relógio”. A partir desse desmonte crítico, esse “relógio” abre-se às possibilidades inaugurais de recriação de um outro mundo cotidiano.

Para tanto, o poema apresenta um jogo de (des)semelhanças que desestabiliza essa ordenação cronológica do tempo, a partir da seleção de fragmentos cotidianos que pareçam confirmar um valor de oposição sugerido, pela lógica racional, entre o dia e a noite. Nesse sentido, as estrofes iniciais apresentam um processo de associação por contraste que, em geral, pode ser organizado. Como vemos quanto ao aspecto cromático entre claro e escuro, em: “se lavamos as roupas brancas:/ é dia//as roupas escuras:/é noite” (2ª e 3ª estrofes). Observamos também a associação por similaridade em “roupas brancas” e “roupas escuras”, pois são elementos que pertencem ao mesmo grupo, no caso, de vestimentas. Há ainda a repetição da mesma ação de “lavar” em ambas as cenas. Isso constrói um efeito contrastivo mais evidente e simétrico, dada as supostas medidas equivalentes de tempo diurno e noturno.

De forma análoga, esses tipos de associações por contraste cromático (claro e escuro) e por similaridade repetem-se nos dois pares de estrofes seguintes, focalizando pequenos gestos associados às imagens de frutas (“laranja” e “figo”), em: “se partes com a faca uma laranja/em duas:/ dia// se abres com os dedos um figo/maduro:/ noite” (4ª e 5ª estrofes); assim como de bebidas líquidas (“água” e “vinho”), em: “se derramamos água:/dia// se entornamos vinho:/noite” (6ª e 7ª estrofes). Nessas estrofes, nota-se que as oposições são mais imprecisas, por exemplo, a transparência da água em relação à cor do vinho (variável em seus tipos) não nos revela uma medida equivalente de contraste como a anterior entre as roupas claras e

escuras, desse modo também podemos pensar sobre a cor dessas frutas. Além disso, os gestos comparados não são os mesmos para encenar o dia e a noite e, assim, já nos indicam pequenas dessemelhanças que escapam a categorias definidas. Isso torna-se cada vez mais notável ao longo do poema, sob o olhar atento do leitor.

Dessa maneira, na estrofe subsequente, a poeta se vale do aspecto sintático dos versos como uma armadilha de semelhança, tomando por base a medição do mesmo tempo diurno em imagens supostamente equivalentes, em: “quando ouvimos o alarme da torradeira/ou a chaleira como um pequeno animal/que tentasse cantar:/dia” (8ª estrofe). As cenas são aproximadas por uma associação sonora aguda de um “alarme”, que, de certo modo, também sugere rapidez. No plano da forma, essa afinidade estrutura-se, a partir da oração subordinada temporal (“quando ouvimos o alarme da torradeira”), pelo uso da oração coordenada alternativa (em: “ou (ouvimos) a chaleira”), sendo relacionada à oração subordinada adverbial comparativa (em: “como (faz) um pequeno animal”) que é especificada pela oração subordinada adjetiva restritiva (em: “que tentasse cantar”). Observamos que essa arquitetura formal, articulada à oração principal “(é) dia”, projeta um valor de equivalência entre essas imagens que marca aqui a medida temporal diurna. Porém, do ponto de vista subjetivo, essas cenas poéticas revelam, ao contrário, proporções incomparáveis.

Notamos que a aproximação sonora entre a “torradeira” e a “chaleira”, já não nos soa tão parecida, apesar de ambas serem associadas por similaridade ao mesmo grupo de objetos domésticos. Mas essa correspondência é ainda mais incomum ao comparar seus sons ao canto de um “pequeno animal”, evidenciando a percepção subjetiva que atravessa essa classificação de tempo. Apenas no sentido poético, as imagens dos objetos podem ser aproximadas as dos animais. Como sugere Baudrillard ao comparar a abundância dos diversos tipos de produtos inventariados por nós, “em um ritmo acelerado”, às “inúmeras espécies naturais”, constituindo uma “imensa vegetação de objetos como uma flora ou uma fauna, com suas espécies tropicais, glaciais, suas mutações bruscas, suas espécies em vias de desaparecimento” (2009, p.9).

Em uma aparente oposição a esse tempo diurno, parece ocorrer o tempo noturno, figurado pela sonoridade do silêncio, assim como por um gestual mais lento. Há um efeito de suspensão sonora que causa uma estranheza e interrompe, de certo modo, o ritmo esperado para o poema. Nesse sentido, seria um som grave que contrastaria, supostamente, com o som agudo anterior do “alarme”. A ruptura de expectativa também ocorre no tema central das cenas que focaliza agora os gestos humanos no primeiro plano, ao invés de manter imagens de objetos e

animais como medida contraposta mais exata ao tempo diurno anterior. Como vemos, em: “quando abrimos certos livros lentos/ e os mantemos acesos/ à custa de álcool, cigarros, silêncio:/noite” (9ª estrofe).

Os “livros” são incluídos, mas em uma atuação subordinada ao sujeito que os torna, metaforicamente, “acesos” pela leitura. A imagem do “livro aceso” sugere um certo paralelo com a vivacidade do mundo dos objetos da estrofe pregressa, como vimos com a “torradeira” e a “chaleira”. Com isso, o efeito poderia ser de aproximação entre as cenas, desconstruindo o valor de contraste previsto para diferenciar, objetivamente, as horas do dia e da noite. Porém, também não podemos dizer que essas imagens assemelham-se, pois essa suposição seria imprecisa e subjetiva. Desse modo, entramos num entre-lugar figurado por essa desordem classificatória que marca, sobretudo, um tempo da memória.

Diante desse evidente desconcerto da ordem, o poema propõe, em seguida, uma possibilidade de retorno à organização temporal mais precisa que é construída pela sugestão de aparente medida proporcional para contrapor o dia e a noite. Para tanto, há a repetição, nesses dois tempos, da ação de “adoçar” o mesmo elemento do “chá”. Essa estratégia contrastiva pode ser considerada como mais simétrica e remete àquela utilizada nas 2ª e 3ª estrofes. A oposição aqui é associada ao contraste gustativo, em um paladar doce versus amargo, respectivamente, em: “se adoçamos o chá:/dia//se não o adoçamos:/noite” (10ª e 11ª estrofes). A escolha das mesmas medidas citadas faz sobressair a diferença de paladar diurno e noturno mas, simultaneamente, também pode nos dá a ver algo que há em comum entre esses dois tempos, representado, nesses versos, pela imagem do “chá”. De forma paradoxal, isso une, em algum nível, essas temporalidades supostamente distintas.

De maneira semelhante, ocorre nos pares das estrofes seguintes, com imagens que tematizam o processo de limpeza da casa e podem ser associadas ao contraste do tato, em um toque seco para o dia, em oposição ao toque úmido para a noite, como vemos, em: “se varremos a casa ou a enceramos:/dia// se nela passamos panos úmidos:/noite” (12ª e 13ª estrofes). Entretanto, como nas 4ª e 5ª estrofes, nota-se que, para figurar as diferenças entre os tempos, utiliza-se medidas incompatíveis, pois, apesar da aproximação temática, os gestos contrapostos não são os mesmos, assim como são diferentes os instrumentos e seus modos de uso. Portanto, esse critério desproporcional perturba a lógica objetiva das classificações, abrindo espaço para um tempo marcado pela duração subjetiva de nossos gestos diários.

Nas estrofes subsequentes, a desordem classificatória torna-se mais perceptível em uma amálgama de imagens fragmentadas que, pela enumeração, nos dá a ver doenças, remédios,

utensílios de tratamentos e exames diagnósticos, numa possível crítica à taxonomia profusa da área médica. Em: “se temos enxaquecas, eczemas, alergias:/dia//se temos febre, cólicas, inflamações:/noite//aspirinas, raio X, exame de urina:/dia//ataduras, compressas, unguentos:/noite” (14^a a 17^a estrofes). Esse estado de enfermidade e tentativa de cura atravessa as temporalidades do dia e da noite que, em algum nível, se aproximam aqui em seus incômodos e angústias.

Em seguida, há a continuidade do desarranjo com imagens de detalhes cotidianos: “se esquento em banho-maria o mel que cristalizou/ou uso limões para limpar os vidros:/dia” (18^a estrofe). De maneira análoga a 8^a estrofe, a poeta utiliza uma estrutura sintática como uma armadilha de semelhança, em que duas imagens são comparadas como alternativas supostamente equivalentes para medir o mesmo tempo do dia. Tratam-se, ao contrário, de imagens poéticas de valor desproporcional e incomparável. Isso evidencia, novamente, o aspecto subjetivo desse relógio, cujo tempo é marcado pela memória de nossos gestos que, nesses versos, nos recorda sobre modos de preparação culinária e de limpeza da casa. O tempo noturno manifesta também esse teor poético, sendo medido pelas pequenas coisas que fazemos, em: “se depois de comer maçãs/guardo por capricho o papel roxo-escuro:/noite” (19^a estrofe).

Nessa perspectiva, o jogo dessemelhante continua em outras cenas singelas, como em: “se bato claras em neve:/dia//se cozinho beterrabas grandes:/noite” (20^a e 21^a estrofes). Há uma sugestão de oposição cromática entre claro (“claras em neve”) e escuro (“beterrabas”) que remete à organização sensorial dos momentos iniciais do “poema-relógio”, apesar dos gestos aqui serem diferentes (“bater” e “cozinhar”), como vimos em outras estrofes. Mas, para além de uma suposta classificação, essas imagens surgem para indicar, por exemplo, a relevância da apreensão dos sentidos pelo corpo na percepção de nosso tempo mnemônico.

Esse relógio também revela o tempo da escrita que é construído entre narratividade e apagamento, como vemos, respectivamente, em: “se escrevemos a lápis em papel pautado:/dia//se dobramos as folhas ou as amassamos:/noite// (extensões e cimos:/dia//camadas e dobras:/noite)” (22^a a 25^a estrofes). Para tanto, esses versos sintéticos entre parênteses focalizam imagens que apresentam um valor textual de ampliação e altura diurno, e encolhimento noturno. Tratam-se de um modo de uso das palavras no papel, estendendo-as pelo exercício vertiginoso da escrita, assim como encolhendo-as pelas dobras das folhas que descartamos. Em um trabalho análogo ao da memória entre lembrança e esquecimento, como vimos nos poemas sobre Penélope.

Em seguida, o nosso cotidiano é problematizado por um tempo de solidão encenado pelos pormenores esquecidos no espaço da cozinha: “se esqueces no forno um bolo/amarelo:/dia//se deixas a água fervendo/sozinha:/noite” (26^a e 27^a estrofes). Tais imagens também evidenciam a solidão do sujeito, reificado nesses detalhes da casa.

Nas estrofes posteriores, as fronteiras entre o dentro e o fora da casa se tornam porosas pelo olhar do sujeito poético que as atravessa pelo espaço da janela, em: “se pela janela o mar está quieto/lerdo e engordurado/como uma poça de óleo:/ dia// se está raivoso/espumando/como um cachorro hidrófobo:/noite” (28^a e 29^a estrofes). Os estados contrapostos nas imagens do mar revelam aspectos de um mundo caótico em imagens diurnas de solidão e poluição, e noturnas de violência, sendo ambos os tempos marcados por um valor de morte.

Pela janela, ainda observamos a desordem da paisagem marítima, em: “se um pinguim chega a Ipanema/ e deitando-se na areia quente sente ferver/seu coração gelado:/ dia//se uma baleia encalha na maré baixa/e morre pesada, escura, / como numa ópera, cantando:/noite” (30^a e 31^a estrofes). Esses versos nos punge pela dimensão de violência manifestada nas duas imagens de morte, figuradas aqui pelos animais marinhos “pinguim” e “baleia” que são deslocados de seus lugares íntimos, impelidos ao espaço fora d’água. Tratam-se de alegorias do brutal processo de adaptação que a sociedade nos coage, sendo retratos da nossa tentativa de sobreviver a situações extremas, áridas. Diante dessa brutalidade, há aqueles que não resistem e, melancolicamente, como esses seres da profundidade, morrem na superfície.

O foco retorna ao lado de dentro da casa, em: “se desabotoas lentamente/tua camisa branca:/dia //se nos despimos com ânsia/criando em torno de nós um ardente círculo de panos:/noite” (32^a e 33^a estrofes). Nesses versos, o tempo diurno é indicado por imagens de vagariedade e solidão para retratar um delicado gesto diário de, parcialmente, se despir. Em contraste, o noturno aponta para um tempo de desejo e desnudamento que revela-se, de modo acelerado, apenas pelo “ardente círculo de panos” em torno dos corpos implícitos na cena, marcados aqui pelo uso da primeira pessoa do plural (nós). Dessa forma, na memória do corpo, os tecidos do dia e da noite se confundem.

O relógio marca, por fim, a relação “entre a casa e o acaso”⁴⁶, em imagens de visitas inesperadas que as moradas podem receber, figuradas aqui por animais voadores, em: “se um besouro verde brilhante bate repetidamente/ contra o vidro:/ dia// se uma abelha ronda a sala/ desorientada pelo sexo:/ noite”. O “besouro verde” apresenta um modo de voo reto e padrão que provoca um certo embate com a casa, na sua tentativa disciplinada de acessá-la. Nesse sentido, a

⁴⁶ Referência aos versos do poema “entre a casa/ e o acaso”, do livro *Da arte das armadilhas*, de Ana Martins Marques.

cor verde pode ser tomada como uma ironia, pois apresenta um valor simbólico de esperança que contrapõe a essa cena. Já a “abelha” acessa à sala, em seu modo de voo não linear, em sua “ronda” em torno da casa, desorientada pelos instintos. De forma metalinguística, essas imagens são comparadas a modos de leitura que nos sugerem, para esse poema, o método do desnorteio, das rondas subjetivas.

Assim, a última estrofe retorna ao início: “de que nos serviria/ um relógio?” (36ª estrofe). E nos propõe uma espécie de convite às voltas do poema, da morada e da memória. Ao mesmo tempo, nos pergunta “um relógio?”

E retornamos também ao princípio da viagem pelos interiores da casa que nos dá a ver, por fim, um outro lugar de passagem:

CORTINA

entre o fora e o dentro
lês
o vento
(2011, p.17)

Nesse entre-lugar, vemos o tempo (“vento”) atravessar uma “cortina” e, pela paisagem do poema, a mantemos aberta às travessias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que as paisagens da memória são articulações centrais na poesia de Ana Martins Marques, a partir da leitura semântica e formal dos poemas selecionados dos seus livros *A vida submarina*, *Da arte das Armadilhas* e *O livro das semelhanças*. Tal poesia contemporânea constrói redes de relações, estratégia que pode ser considerada como uma alternativa à ruptura praticada pela tradição moderna. Nesse sentido, a paisagem da poesia de Ana Martins Marques parece reunir, de alguma maneira, esses fragmentos modernos, ao recriá-los, junto a outros fios intertextuais e demais estratégias, na composição de uma trama complexa, também aberta aos lapsos, às peças faltantes. Porém, sob a percepção atenta do leitor, tais fios podem se enredar na teia de uma textura coerente e maior, no jogo entre o visível e invisível do horizonte dessa paisagem.

No que se refere à rede de relações dessa poesia com a tradição literária e outras artes, há aqui um lugar de reconhecimento para a dimensão do feminino. Como verificamos, no primeiro capítulo, “Memórias das viagens”, a partir do diálogo da paisagem poética de Ana Martins Marques com as paisagens da tradição clássica de Penélope e contemporânea de Ana Cristina Cesar. Paisagens de viagens pela memória da literatura que se abrem como um lugar universal para o feminino, proporcionando uma releitura crítica de nossos arquivos.

Na “odisseia da espera”, a escolha da figura de Penélope é estratégica, por ser considerada como alegoria da memória e, assim, aludir ao trabalho contínuo de atualização do presente entre lembrança e esquecimento. E por ser um arquétipo do feminino, frequentemente associado à esposa “exemplar”, fiel, passiva e paciente, na cultura patriarcal. À vista disso, o recontar dessa epopeia subverte o lugar histórico repisado para a mulher, a partir do protagonismo ardiloso e ativo de Penélope. Após séculos de luta, escrita e espera, ela detém a voz e narra o seu próprio ponto de vista.

Em “Anas em cena”, vimos a presença marcante da figura de Ana Cristina Cesar na poesia de Ana Martins Marques. Apesar das particularidades de cada poeta, seus processos de composição se aproximam principalmente por tais estratégias: (I) uma escrita “gatográfica”, inscrita no espaço da biblioteca (memória da literatura), marcada pela “tradução” de tradições; (II) uma linguagem poética de aparente simplicidade que apresenta, em seus diversos níveis de leitura, uma enunciação com um forte teor metalinguístico; (III) a opção pela

desmontagem dos gêneros da intimidade como (não) diários e (não) cartas para encenar inconfissões; (IV) a presença de ironia, entre outros aspectos dessa “maldade de escrever”.

Contudo, a dimensão do feminino é uma das múltiplas referências que perpassam a intertextualidade da poesia de Ana Martins Marques. Como vimos, no segundo capítulo, pelo diálogo com poema “Cerâmica”, de Carlos Drummond de Andrade; com o neoconcretismo do *Parangolé*, de Hélio Oiticica; e com a linguagem de outras artes visuais, como a fotografia e o cinema, por exemplo. Sendo assim, sua poesia se abre a diversos entrecimentos interartísticos.

No que se refere às relações construídas pelo hibridismo textual e discursivo, há a intersecção entre enunciação lírica e narrativa, como vimos, no primeiro capítulo, nos poemas temáticos sobre Penélope que, podem ser lidos em sequência, seguindo a numeração estabelecida, apesar de serem alocados em diferentes seções do livro. Há também aqui a presença da enunciação dramática, como vimos no monólogo interior encenado pelo sujeito poético, sendo atrelado à dinâmica da memória e aos valores de solidão, em “Penélope (IV)”, por exemplo. Além disso, no mesmo capítulo, em “Anas em cena”, vimos esse hibridismo de enunciação na leitura em sequência dos poemas que compõe o “Diário (verão de 2007)”.

Ainda no que se refere à intersecção lírica e narrativa, trata-se de uma estratégia que possibilita articular os poemas e as seções temáticas da sua obra, bem como proporcionar um diálogo entre os diferentes livros da poeta, construindo fios de unidade entre eles. Como vimos, no segundo capítulo, na dialética entre o todo e suas partes nas paisagens dos interiores da casa, com o diálogo entre as seções “Arquitetura de interiores” e “Interiores”, dos livros *A vida submarina* e *Da arte das armadilhas*, respectivamente.

A partir de imagens retomadas (como a xícara, por exemplo), há um encaixe entre as cenas dos poemas, pelo jogo de enquadramento fotográfico entre o plano aberto (*long shot*) e o plano fechado (*close up*). Dessa maneira, a poética da autora proporciona ao leitor uma montagem dos “círculos dos fragmentos” das paisagens dos interiores da casa, tomando por base as imagens metonímicas que nela se repetem e se dispersam. Nesse “quebra-cabeça”, os detalhes se destacam para revelar a paisagem da casa como um todo, numa sequência tramada fio a fio. Como vimos na relação entre os poemas “Copa” e “Fruteira”, “Cozinha” e “Sala”, por exemplo.

No que se refere ao hibridismo entre os poemas e outros gêneros textuais, vimos, no primeiro capítulo, as desmontagens dos gêneros de intimidade (cartas e diários), sendo tomados como espaços de (re)construção de memórias ficcionais. Tratam-se de estratégias para ironizar o lugar previsto para a escrita de autoria feminina que, por muitos séculos, foi considerada como uma “literatura menor”. Mas, mesmo encenados, os poemas que jogam com os gêneros de intimidade nos remetem às memórias das experiências humanas comuns frente à reconstrução de nossa identidade, por exemplo, em nosso “Self Safári”, que se remonta necessariamente a partir das relações com os outros.

Além disso, em sua poesia, há o hibridismo entre o poema e a fotografia que registra a memória do cotidiano, do efêmero, como vimos, no segundo capítulo, a partir da paisagem dos interiores da casa. E há também o hibridismo entre o poema e o quadro denominado “Vanitas”, um dos temas do gênero de natureza-morta, nos poemas “copa” e “fruteira”. Fronteiras permeáveis entre as artes que evidenciam sua poesia visual entrelaçada à reflexiva, propondo, por meio desse inventário poético, um modo de investigar, de recriar, a sobrevivência de nossas memórias diante da transitoriedade da vida.

Ainda nesse capítulo, há a invenção do poema “Parangolé”. Trata-se de uma paisagem intertextual estruturada como um novo Parangolé, feito, aqui, de palavras. Em seu teor interativo, o poema nos convida a experimentar a paisagem da transcendência que é proporcionada ao leitor a partir da leitura e interpretação do texto. Para tal experiência, vimos que esse poema vale-se da correlação entre a estrutura formal e seus efeitos de sentidos. Como observamos na construção de versos orgânicos e dinâmicos a partir de três estratégias simultâneas: o *enjambement*, o uso do hífen e o jogo sonoro entre as palavras. O uso desses recursos também proporciona a criação de neologismos (“chão-/chapéu”, por exemplo) que, pelas paisagens das palavras, embaralha a ordem lógica do cotidiano.

Como vimos também no dispositivo inventivo do poema “Relógio”, construído como uma espécie de relógio, do ponto de vista formal. Contudo, vimos que esse “Relógio” vale-se da medida dos nossos gestos diários que são de proporções incomparáveis, pois apontam para o sentido subjetivo de habitar e marcam, sobretudo, um tempo da memória. A partir disso, o poema apresenta um jogo de (des)semelhanças que cria aproximações inesperadas e desestabiliza a ordenação cronológica do tempo (marcado aqui nas categorias vagas do “dia” e da “noite”). Sendo assim, o poema revela-se como um lugar de contraponto, de subversão aos sistemas classificatórios.

A criação desse gênero textual “poema-relógio” se vale também de um hibridismo entre a enunciação lírica e a classificatória. Porém, como vimos, o poema utiliza uma aparente estrutura classificatória para, justamente, revelar a arbitrariedade desse sistema que espelha, em certa medida, a organização racional de nossa sociedade. Trata-se de uma escrita criativa que é impulsionada, não tanto por seu aspecto lúdico, mas, principalmente, pelo intuito de criticar a ordem burocrática tecnicista que legitima a organização social em que vivemos, representada, no poema, pelo aspecto simbólico do “relógio”. A partir desse desmonte crítico, esse “relógio” abre-se às possibilidades inaugurais de recriação de um outro mundo cotidiano.

No que se refere as relações construídas pela polifonia, além da intertextualidade antes comentada, há o diálogo recorrente com o leitor. Aproximação construída pela remissão ao outro, a partir do uso dos pronomes “você”, “nós” e “te”, principalmente. E pelo uso de uma linguagem de aparente simplicidade, em versos quase sempre breves. Como também pelas temáticas universais às experiências humanas (o amor, a linguagem, a memória, o tempo cotidiano, como vimos) que são encarnadas em poemas com imagens simples e potentes (a casa e o mar, por exemplo). Além disso, pela escolha do ponto de vista de um sujeito poético, em geral, em exercício de alteridade, fora de si. Estratégias que tornam essa paisagem partilhável que, sendo íntima e comum, nos proporciona o sentimento de reconhecimento.

No que se refere a recorrentes recursos que relacionam o plano formal ao semântico, destacam-se estratégias que provocam um embaralhamento nos sentidos do texto, como vimos, com o uso da negação com valor de afirmação, no primeiro capítulo, no poema “Não sei fazer poemas sobre gatos”, e no “Diário (verão 2007)” (“Não te amo mais”), por exemplo. E estratégias que proporcionam um modo de leitura não linear, como o jogo com os parênteses que delimitam o interior e o exterior da casa, no poema “Casa”. Como também o uso de versos estruturados em inversão sintática, no segundo capítulo, no poema “Cozinha”, por exemplo. Como sabemos estas duas últimas táticas também atribuem valor de ênfase a determinados ângulos da paisagem.

Acrescenta-se ainda o uso de aproximações inusitadas, bem como de paradoxo e de versos interrogativos. A partir desses recursos, o poema abre-se também como um lugar para a investigação indagativa sobre a complexidade da existência, como vimos, no segundo capítulo, em “Fruteira” e “Relógio”, por exemplo. Além disso, há o uso frequente dos versos

assíndetos, ligados à estratégia de enumeração, que, como sabemos, constrói efeitos de velocidade, fragmentação, montagem, justaposição temporal (simultaneidade). Recursos que também aludem à percepção “embaralhada” do tempo simultâneo da memória.

Portanto, como vimos, a poesia de Ana Martins Marques correlaciona a reflexão crítica sobre a linguagem à expressão lírica, pelo olhar de um sujeito poético em “íntima alteridade”, deslocado para fora de si. À vista disso, sua poesia dialoga com o movimento denominado lirismo contemporâneo ou “renovação do lirismo” (nos termos de Collot). Apesar de não se limitar a ele, sendo sua poesia inaugural de uma paisagem poética única e original, podemos perceber pontos de contato. Para Collot, essa poesia lírica, notada na França a partir dos anos 80, “associa o eu, o mundo e as palavras para transformá-las em ‘matéria-emoção’ (2013, p.183). A enunciação lírica aqui “instaura entre o sujeito e o mundo uma relação que não poderia ser de fusão, visto que se passa pela linguagem e supõe, assim, uma distância mantida entre o indivíduo e o objeto, a palavra e a coisa” (COLLOT, 2013, p. 187). Para nós com Collot, “a paisagem é a manifestação exemplar de tal relação com o mundo. Embora pareça introduzir-nos na intimidade das coisas, é preciso distanciar-se um pouco para ter-se uma visão de conjunto” (2013, p.187, grifo nosso).

Na visão de conjunto que pudemos ter nesta dissertação, vimos que a paisagem poética de Ana Martins Marques reúne diversas paisagens, paisagens das viagens pelas memórias da literatura e de outras artes, paisagens substantivas das memórias das casas, paisagens da natureza das memórias dos mares, por exemplo. As paisagens são, assim, lugares de troca privilegiados na sua poesia, sendo espaços de transição entre o dentro e o fora, entre o indivíduo e o mundo. Tratam-se de paisagens porosas, permeáveis, tanto subjetivas quanto objetivas, como vimos nos seus poemas. Afinal, a paisagem “transgride a partilha simplista do campo poético entre lirismo e objetivismo e escapa tanto a uma poesia descritiva, (...) quanto a uma efusão lírica”, ela “exprime uma emoção nascida no encontro entre o eu e o mundo” (COLLOT, 2013, p.187).

Vimos que tal percepção subjetiva da paisagem é construída junto ao trabalho de recriação da memória, em sua tessitura contínua e coextensiva entre lembrança e esquecimento. De forma análoga, no primeiro capítulo, vimos o movimento da tessitura de

Penélope que reconstrói a sua identidade numa outra percepção da memória literária, tramando também um outro lugar simbólico para as mulheres, entre o tecer e o destecer. Movimento desdobrado ao entrelaçamento entre a luz (dia) e a sombra (noite), a narrativa e o silêncio, a vida e a morte, por exemplo.

A questão da memória atravessa também as paisagens das casas, sendo a casa uma estrutura análoga à alma humana, em um sentido subjetivo de habitar, como vimos em referência à teoria de Bachelard. Nessa perspectiva, no segundo capítulo, vimos as diferentes paisagens de casas nos poemas “Parangolé” e “A casa”. No primeiro poema, há uma paisagem da casa associada às imagens lúdicas, infinitas e móveis, uma espécie de “casa movente” favorável ao movimento da transcendência. No segundo poema, nos deparamos uma “casa em luto” que, ao avesso da casa anterior, apresenta imagens atravessadas pelo desabrigo, tragicidade, melancolia e desejo de vazio.

Essa última leitura, por sua conotação mais “perturbadora” relativiza a teoria de Bachelard (2008), em seu livro *A poética do Espaço*, no que diz respeito aos valores positivos atribuídos pelo autor ao espaço vivido como: proteção, aconchego e conforto. Cabe dizer que as imagens dessa “casa não familiar” retratam, em alguma medida, a construção da subjetividade contemporânea, em seus territórios movediços. Dessa forma, segundo Bauman (2004), observamos uma contínua fragilização dos laços humanos na sua relação com habitar e pertencer, pois nota-se um outro sentido para o que é sólido e durável, em um modo de vida de “uso instantâneo” cada vez mais veloz e virtual. Por outro lado, ambos os textos ilustram alguns traços mantidos da perspectiva bachelardiana sobre a casa, como um teor de intimidade (ainda que encenada), assim como o imbricamento entre o interior e o exterior.

Além disso, ainda no segundo capítulo, vimos as paisagens substantivas dos interiores da casa, problematizadas pela passagem do tempo. Tratam-se de um inventário poético marcado pela subjetividade dos nossos gestos cotidianos, sendo atravessado pelos valores de morte, solidão, tempo, identidade, por exemplo. Nessa poesia, os objetos e cômodos se afastam da lógica funcional para responder a uma ordem afetiva de testemunho, lembrança, nostalgia. Dessa forma, eles nos sobrevivem, sendo tomados como superfícies de memórias, como testemunhas que perduram nossa breve passagem no mundo. A casa revela-se como um espaço possível para o gesto de salvamento de nossas memórias sob a ameaça do esquecimento, do apagamento do sujeito frente a um “espelho vazio”. Sendo assim, nessa poesia, a casa é percebida, poeticamente, como um lugar de memória, onde habitamos.

Portanto, o tempo aqui é subjetivo, poético, uma instância fora da ordem estável e absoluta. Tempo da duração da memória (*durée*) em um indivisível presente que se estende ao passado e ao futuro, simultaneamente. Nessa tessitura complexa, sabemos que o trabalho de reconstrução da memória é coextensivo ao esquecimento, sendo pressupostos os lapsos, os enganos. Assim, a sobrevivência das imagens passadas é distendida à nossa percepção presente. E nos lembra das semelhanças que persistem entre os tempos. Como também da possibilidade de recriá-las.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. 15. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.25.

_____. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013. v.2, p.105.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. Seleção e apresentação: Eucanaã Ferraz. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. p. 365.

ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2015. (Debates, 70).

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Trad. Calos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras escolhidas. v. 1. Disponível em: <https://monoskop.org/images/3/32/Benjamin_Walter_Obras_escolhidas_1.pdf>. Acesso em 10 fev. 2018.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaios sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. (Biblioteca do Pensamento Moderno).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins e Fontes, 1999.

BRITO, Ronaldo. As ideologias construtivas no ambiente cultural brasileiro. In: AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo brasileiro na arte 1950-1962*. Rio de Janeiro: MAM; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

CALVINO, Ítalo. Visibilidade. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

CARNEIRO, Henrique. *Comida e sociedade: uma história da alimentação*. Rio de Janeiro: Campus, 2003. p. 204.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. Literatura e mulher: essa palavra de luxo. *Almanaque*, n.10, Caderno de literatura e ensaio. Ed. Brasiliense, 1979.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Trad. Vera da Costa e Silva. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

_____. O sujeito lírico fora de si. *Revista Signótica da*, v.25, n. 1, p.221-241, jan./jun. 2013. ISSN-2316-3690. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sig/issue/view/1395>>. Acesso em: 29 jun. 2018.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins; rev. de trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: *Modernidade e Modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado Letras, 1994.

FAVARETTO, Celso Fernando. *A invenção de Hélio Oiticica*. 2 ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.edusp.com.br/detlivro.asp?id=18624>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

FRANÇA, Julio. O horror na ficção literária: Reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008. *Tessituras, Interações, Convergências*. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO_FRANCA.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2018.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Trad., introd. e notas: Marilene Carone. Textos: Maria Rita Kehl, Modesto Carone e Urania Tourino Peres. 1. ed. eletr. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Disponível em: <file:///E:/1.%20Mestrado%20UERJ/2017-2/Ana%20Martins/Bibliografia%20te%C3%B3rica/luto_e_melancolia_-_sigmund_freud%20%20por%20bruno.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2018.

_____. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

FRIAS, Joana Matos. “Tudo o que em mim pensa está filmando”: pertença e repetição na poesia brasileira contemporânea. *Relâmpago, Revista de Poesia*, Lisboa, n. 38, p. 147-163, abr. 2016.

GALEANO, Eduardo. *O livro dos abraços*. Trad. Eric Nepomuceno. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 11.

GUEDES, Diogo. Ana Martins Marques fala sobre ‘O livro das semelhanças’. *Jornal do Comercio*: notícias de cultura, esporte, negócios e política. 10 de outubro de 2015. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2015/10/10/ana-martins-marques-fala-sobre-o-livro-das-semelhancas-203062.php>>. Acesso em: 03 jul. 2018.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do não-objeto*. 1960. Disponível em: <<https://notamanuscrita.files.wordpress.com/2014/03/teoria-do-nc3a3o.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

HOMERO. *Odisseia*. Trad., posfácio e notas: Trajano Vieira; texto em apêndice: Franz Kafka. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

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

MALUFE, Annita Costa. Estratégias para uma escrita do segredo. In: FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviana (Org.). *Sereia de papel*: visões de Ana Cristina Cesar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015. p.55-79.

_____. Aspectos femininos da escrita. In: _____. *Territórios dispersos*: a poética de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2006. p. 74-96.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*: uma história de amor e ódio. Trad. Rubens Figueiredo, Rousaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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.

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

_____. *Paisagem com figuras: fotografia na literatura contemporânea* (W.G. Sebald, Bernardo Carvalho, Alan Pauls, Orhan Pamuk). 2013. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/handle/1843/ECAP-97ZLNU/tese_paisagem_com_figuras_ana_martins_marques.pdf?sequence=1>. Acesso em: 17 jul. 2018.

_____. Para escalar e cair em versos montanhosos. *Suplemento Pernambuco*. 18 de agosto de 2015. Entrevista concedida a Ronaldo Bressane. Publicada em agosto de 2015. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/entrevistas/1464-entrevista-ana-martins-marques.html>>. Acesso em: 28 abr. 2018.

_____. Meu Encontro com Ana Martins Marques. *Medium*. 31 de julho 2017. Entrevista concedida a Rômulo Zanotto. Disponível em: <<https://medium.com/@romulozanotto/meu-encontro-com-ana-martins-marques-e58f60664b8f>>. Acesso em: 14 jul. 2018.

_____. A vitalidade incomum da atual poesia brasileira: entrevista com Ana Martins Marques. *Revell: Revista de Estudos Literários da UEMS*, v.3, n.14, p. 245-254, dez. 2016. ISSN: 2179-4456. Entrevista concedida a Vitor Cei Santos. Disponível em: <<http://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1487/pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2018.

MELLO, Gianni Paula de. Penélope, a odisseia da espera. *Revista Cisma*, v.3, n.5, p.43-55, jan. 2015. ISSN 2238-7013. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/cisma/article/viewFile/96554/95770>>. Acesso em: 13 maio 2018.

MENEGAZZO, Maria Adélia. Entretecimentos – literatura e artes visuais. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 10, jun. 2013. ISSN: 1983-4373. Disponível em: <[file:///C:/Users/DELL/Downloads/15481-38315-2-PB%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/DELL/Downloads/15481-38315-2-PB%20(2).pdf)>. Acesso em: 22 jun. 2018.

_____. A natureza-morta: uma reflexão poética e fotográfica. *Guavira Letras*, Três Lagoas, MS, n. 21, p.255-269, jul./dez. 2015. ISSN: 1980-1858. Disponível em: <<http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/issue/view/24>>. Acesso em: 27 jul. 2018.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Do poder da palavra: ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORICONI, Italo. *Ana Cristina Cesar, o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

MORICONI, Italo. Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa). *Gragoatá*, Niterói, RJ, n.20, p. 147-163, 1.sem. 2006. ISSN: 2358-4114. Disponível em: <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/331>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

OITICICA, Helio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

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

_____. *A dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PEDROSA, Celia. Poesia contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida (Org.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

PEREIRA, Danielle Cristina Mendes. Literatura, lugar de memória. *Soletras*, n.28, 2. sem. 2014. ISSN: 2316-8838. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.12957/soletras.2014.16314>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

PIETRANI, Anélia Montechiari. A razão ética e poética nos poemas de Ana Martins Marques. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.45, p. 301-319, jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2316-40184516>>. Acesso em: 15 maio 2018.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond: o gauche no tempo*. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SCHNEIDER, Norbert. *Natureza-morta*. Colônia: Taschen, 2009.

SELDMAYER, Sabrina. Parentescos entre a leitura e o amor: a poesia de Ana Martins Marques. *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 173 - 174, jul./dez. 2009.

SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o 'fim das vanguardas' como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

_____. A cisma da poesia brasileira. *Sibila, Revista de Poesia e Cultura*, São Paulo, ano 5, n. 8-9, p.41-60, 2005.

_____. *Ana Cristina Cesar por Marcos Siscar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011. (Coleção Ciranda da Poesia).

SIQUARA, Carlos Andrei. Entre casas e ensaios sobre morar. *Jornal virtual O Tempo*. 19 de agosto de 2017. Disponível em:

<<https://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/entre-casas-e-ensaios-sobre-o-morar-1.1510636>>. Acesso em: 17 jul. 2018.

SUSSEKIND, Flora. *Até a segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. “Um olhar sobre a poética dos Parangolés de Hélio Oiticica”. *Arteriais*: Revista do programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. n°4, julho 2017, p.55, il.color. ISS: 2446-5356 Disponível em: <[file:///C:/Users/DELL/Downloads/4863-16247-1-SM%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/DELL/Downloads/4863-16247-1-SM%20(5).pdf)>. Acesso em: 10 set. 2018.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIEGAS, Ana Cláudia Coutinho. *Bliss & blue: segredos de Ana C.* São Paulo: Annablume, 1998.

VIERO, Mariana Gaida; BLUMKE, Adriane Cervi. A sociabilidade exercida em torno do comer: um estudo entre universitários. *Demetra*, Rio de Janeiro, v.14, n.4, p.865-878, 2016. ISSN: 2238-913X. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/demetra/article/view/15726>>. Acesso em: 31 jul. 2018.

WERKEMA, Andréa Sirihal. O livro das semelhanças, de Ana Martins Marques. *Matraga*, Rio de Janeiro, v.22, n. 37, p. 150-153, jul./dez. 2015. ISSN: 2446-6905. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/19936>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Bia Nunes de Souza. Tradução dos poemas Glauco Mattoso. Rio de Janeiro: Tordesilhas, 2014.