

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**

**Centro de Letras e Comunicação**

**Programa de Pós-Graduação em Letras**



Dissertação

**Poéticas do cotidiano: uma leitura de Ana Martins Marques**

**Isadora Nuñez de Mattos**

Pelotas, 2018

**Isadora Nuñez de Mattos**

**Poéticas do cotidiano: uma leitura de Ana Martins Marques**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras – Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins

Pelotas, 2018

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação na Publicação

M435p Mattos, Isadora Nuñez de

Poéticas do cotidiano : uma leitura de Ana Martins Marques / Isadora Nuñez de Mattos ; Aulus Mandagará Martins, orientador. — Pelotas, 2018.

123 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2018.

1. Ana Martins Marques. 2. Poesia brasileira contemporânea. 3. Cotidiano. 4. Artes visuais. I. Martins, Aulus Mandagará, orient. II. Título.

CDD : 809

Elaborada por Aline Herbstrith Batista CRB: 10/1737

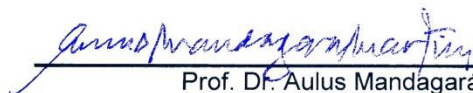
**Isadora Nuñez de Mattos**

**Poéticas do cotidiano: uma leitura de Ana Martins Marques**

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestra em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Literatura Comparada, da Universidade Federal de Pelotas.

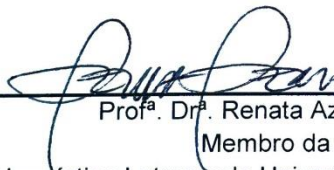
31 de agosto de 2018

Banca examinadora:



---

Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins  
Orientador/Presidente da Banca  
Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Renata Azevedo Requião  
Membro da Banca  
Doutora em Linguística Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul



---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Juliana Steil Tenfen  
Membro da Banca  
Doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina

## **Agradecimentos**

Aos meus pais, pelo incentivo e por me mostrarem o valor do estudo desde a infância.

Ao meu orientador, professor Aulus Mandagará Martins, pela sempre gentil orientação desde o curso de Graduação em Letras.

Aos meus professores do curso de Bacharelado em Artes Visuais, por facilitarem minhas incursões pelo mundo das artes e ampliarem meus horizontes.

À Vivi, à Laura, à Camila e à Loren, pela amizade construída nestes dois anos.

Aos meus colegas do curso de Bacharelado em Artes Visuais. Especialmente ao Jeff, pelas risadas e cervejas, e à Graça, pelo afeto e bom papo de sempre.

Aos meus amigos. Aos que estão longe, espalhados país afora, e mesmo assim se fazem presentes na minha vida. E aos que estão perto, principalmente à Nanda, pelo carinho e exemplo de mulher forte e à Victória, pelo incentivo, pela diversão e a música.

## Resumo

MATTOS, Isadora Nuñez de. 2018. 123f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

Este trabalho foi desenvolvido com o propósito de investigar como se estabelece a poética voltada ao cotidiano da poeta mineira Ana Martins Marques. Poética que apresenta relações constitutivas tanto com a tradição literária quanto com as artes visuais – normalmente explicitadas em epígrafes e dedicatórias – em seus exercícios de reflexão sobre a vida, o amor e a linguagem a partir de poemas que mapeiam cenas, acontecimentos e objetos cotidianos. A pesquisa foi feita levando em consideração, além do contexto em que essa poética emerge – o da poesia brasileira do presente, caracterizado por uma intensa pluralidade de formas e temáticas – o modo como a crítica se aproxima das produções desse momento atual. Após identificar os impasses entre a pluralidade das produções e parte da crítica que delas se ocupam, optou-se por utilizar a metodologia fundada no reconhecimento do anacronismo proposta por Susana Scramin (2007). Ela parte do texto na busca da identificação de uma “economia de afetos”. Estes, com o perdão da redundância, “afetam” o fazer literário através da mobilização de diferentes linhas de sentido, linguagens e estratos temporais que ampliam as expressões, conforme Florencia Garramuño (2014) propõe. Além disso, ressignificam as referências de acordo com as suas utilizações dentro das obras, seguindo a linha de pensamento de Marjorie Perloff (2013). Desse modo, para que se investigasse de que maneira os afetos da visualidade e das relações com a tradição literária constituem a poética do cotidiano de Marques, sua produção foi lida em perspectiva com outras poéticas – literárias e visuais – que também utilizaram o cotidiano como substrato poético. São elas: os *readymades* de Marcel Duchamp, as *Brillo Boxes* (1964) de Andy Warhol, a poesia modernista de Manuel Bandeira, a experiência poética de Ana Cristina Cesar, além de trabalhos de arte contemporânea como *O trabalho dos dias* (1998/2000) de Rivane Neuenschwander e a série fotográfica *The Neighbours* (2012) de Arne Svenson.

**Palavras-chave:** Ana Martins Marques; poesia brasileira contemporânea; cotidiano; artes visuais.

## Abstract

MATTOS, Isadora Nuñez de. 2018. 123f. Dissertation (Master Degree in Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

The present work was developed aiming to investigate how Ana Martins Marques's – a Brazilian poet from Minas Gerais – poetics focused on daily life is established. Her poetics presents constitutive relations both to literary tradition as well as to visual arts – normally made explicit on epigraphs and dedications – in her exercises of reflection on life, love, and language through poems that map daily scenes, happenings, and objects. The present research was done taking into account not only the context in which this poetics emerges – the context of present-day Brazilian literature which is characterized by an intense plurality of forms and themes – but also the way the criticism approaches the productions of the current moment. After identifying the impasses between the plurality of productions and part of the criticism they occupy, we chose to use a methodology funded in the recognition of anachronism, which was proposed by Susana Scramin (2007). She uses the text to identify an “economy of affections”. These, excusing the redundancy, “affect” literary writing through the mobilization of different lines of sense, languages, and temporal strata which amplify expression, according to what Florencia Garramuño (2014) proposes. Moreover, the affections resignify the references according to their uses in the works, following Marjorie Perloff's (2013) line of thought. Therefore, in order to investigate how the affections of visuality and the relations to literary tradition constitute Marques's poetics of the daily life, her production was analyzed in perspective to other poetics – literary and visual – that also use daily life as poetic substrate. They are: Marcel Duchamp's *readymades*, Andy Warhol's *Brillo Boxes* (1964), Manuel Bandeira's modernist poetry, Ana Cristina Cesar's poetic experience, as well as contemporary art works such as Rivane Neuenschwander's *O trabalho dos dias* (1998/2000) and Arne Svenson's photographic series *The Neighbours* (2012).

**Key words:** Ana Martins Marques; contemporary Brazilian poetry; daily life; visual arts.

## Sumário

1 Introdução.....	6
2 A poesia brasileira do presente e os impasses da crítica frente à produção contemporânea.....	10
2.1 A crítica e a crise (ou o descompasso entre os meios de leitura e a produção).....	10
2.2 O anacronismo e a economia dos afetos como modo de aproximação da poesia do presente.....	27
3 O cotidiano como matéria poética (ou as possibilidades poéticas do cotidiano).....	46
3.1 Deslocamentos poéticos do banal.....	46
3.2 Manuel Bandeira: “no chão do mais humilde cotidiano, o poético”....	54
3.3 A meio caminho, Ana C. ....	59
3.4 O cotidiano na contemporaneidade: questões da existência na forma dos objetos, vestígios, fragmentos e ruínas .....	66
4 Da casa e dos objetos, dos amores e das leituras, das imagens e das linguagens: a constituição da poética do cotidiano de Ana Martins Marques.....	72
4.1 Onde os afetos se cruzam .....	72
4.2 Imagens que afetam: a visualidade na poesia do cotidiano de Ana Martins Marques.....	77
4.2.1 A poesia de Ana Martins Marques e as artes visuais: uma relação ampliadora de linguagem.....	77
4.2.2 As imagens do cotidiano em Ana Martins Marques .....	94
4.3 Palavras que afetam: as relações com a literatura na poesia de Ana Martins Marques .....	102
5 Considerações finais.....	113
Referências .....	115



## 1 Introdução

A poeta mineira Ana Martins Marques (1977) é apontada como uma das principais vozes atuantes no cenário da poesia brasileira do presente. Suas obras trazem o cotidiano como principal matéria poética, que é tratada de diversas formas em poemas que se ocupam de cenas, acontecimentos e objetos cotidianos e proporcionam reflexões acerca da existência, do tempo, do amor e da linguagem. Em associação ao cotidiano como matéria poética, a obra de Marques caracteriza-se ainda por uma forte relação tanto com a tradição literária quanto com a visualidade. No primeiro grupo de relações, se destaca a referência direta a autores, textos e personagens de diversas épocas e nacionalidades, muitas vezes acompanhados da expressão francesa *d'après*. São recorrentes referências a nomes como o poeta norte-americano e.e. cummings (1894-1962), os brasileiros Manuel Bandeira (1886-1968) e Ana Cristina Cesar (1952-1983), além da figura mitológica de Penélope, que perpassa a obra de Marques. No que se refere à visualidade, Ana apresenta um modo visual de construir os poemas, que Manzoni (2009) caracteriza como “fotográfico” e que faz Siscar (2015) falar em uma “retórica da imagem” própria à obra da poeta. Além disso, podem ser identificados poemas dedicados a artistas visuais – nomes Leonilson (1957-1993) e Mira Schendel (1919-1988) – bem como poemas que fazem referência a esses artistas e suas obras – como é o caso de Cézanne (1839-1906), Hélio Oiticica (1937-1980) e Joseph Kosuth (1945) – entrelaçando o fazer poético com características das obras desses artistas.

A autora possui publicados os seguintes títulos: *A vida submarina* (2009) pela editora Scriptum, *Da arte das armadilhas* (2011) e *O livro das semelhanças* (2015), ambos pela Companhia das letras, além dos livros *Duas janelas* (2016), lançado pela Luna parque edições em parceria com Marcos Siscar e *Como se fosse a casa* (2017), lançado pela Relicário edições e em parceria com o poeta Eduardo Jorge. Para a leitura a ser desenvolvida pela dissertação, optou-se por selecionar poemas dos três primeiros livros publicados por Marques. Essa escolha se deve tanto em função de esses trabalhos possuírem maior fortuna crítica que as obras mais recentes – mesmo

que esta ainda não seja farta e constituída em sua maioria por crítica jornalística – quanto para que se analise de que maneira esta poética do cotidiano se constrói na obra exclusivamente escrita por Marques.

O trabalho tem como objetivo analisar de que maneira essa poética do cotidiano se constitui no trabalho de Ana Martins Marques, levando em consideração as relações que os poemas apresentam tanto com a tradição literária quanto com a visualidade e o campo das artes visuais. Para o desenvolvimento de tal análise, buscou-se caracterizar no capítulo inicial o contexto onde a obra de Marques emerge: o da poesia brasileira do presente que, nos últimos anos, e mais especificamente desde o final da década de 80, vem experimentando uma intensa vitalidade, proporcionada pela variedade de poéticas que compõem um cenário bastante plural. Essa variedade pode ser constatada em diversas frentes, tais como: a convivência de temáticas diversas, os meios de circulação de poesia a partir do acesso à internet, as relações com outras linguagens artísticas, as relações que se estabelecem com a tradição e, conseqüentemente, a variedade formal. Além destas, aparecem outras características tais como a discussão do lugar da literatura dentro da cultura, do próprio fazer literário e da linguagem frente ao mundo, cada vez mais dominado pelas tecnologias e pelo entretenimento por elas proporcionado. Tal configuração plural, marcada por poéticas bastante singulares, acaba produzindo um efeito no campo da poesia brasileira atual que Marcos Siscar, em texto de 2005, denominará de “ausência de linhas de força mestras”, o que quer dizer, como se pode supor, que as produções não seguem tendências demarcadas nem se aproximam através de grupos definidos.

A constatação desse efeito desperta a atenção especial da crítica literária do país, o que não quer dizer que as relações entre crítica e produção se dêem de maneira pacífica e sem impasses. Pelo contrário, o que se constata no cenário crítico é uma “diversidade polêmica” (PEDROSA, 2001, p.7) provocada pelos critérios de análise utilizados por parte daqueles que se ocupam da recepção dessa produção, questão que é analisada em detalhe no primeiro subcapítulo do capítulo inicial deste trabalho. Nesse sentido, é possível encontrar discursos que colocam a produção em um “estado de crise” – no matiz negativo que a palavra pode apresentar – a partir do momento em

que não é possível identificar características caras ao pensamento das vanguardas tais como: unidade temático-formal, tendências agrupadoras, projetos estéticos político-coletivos, bem como certa “combatividade” na produção. Esses discursos apontam ainda para o fato de que nas produções atuais, “a lógica das influências no trabalho de um autor torna-se caótica, fractal” (HOLLANDA, 1998, s/p). Entretanto, também é possível encontrar discursos críticos que partem do contato com o texto, fazendo com que suas potencialidades sejam postas em questão a partir daquilo que as conforma. O que confirma a visão de Pedrosa (2001) quando aponta que é impossível apreender os sentidos desta produção atual através de “uma única visada totalizante”.

Assim, o segundo subcapítulo deste capítulo inicial concentra-se em propor uma metodologia que dê conta da poética de Marques – marcada pela visualidade e pelas relações com a tradição – retirando a poesia de certo estatuto autonômico. O que consiste não mais em tentar definir essa poética a partir de critérios externos à produção e de formas fechadas, mais sim em apontar questões que a constituem através dos textos. Essa metodologia é exposta ao longo do segundo subcapítulo que compõe o capítulo inicial deste trabalho e parte daquilo que é proposto por Scramin (2007). O pensamento consiste basicamente na aceitação do anacronismo como traço fundamental de uma literatura do presente, na qual uma rede de afetos se forma por meio de uma espécie de “economia”, conformando as produções. Afetos que, como a própria denominação indica, influenciam o fazer poético, mas de maneira não impositiva. Isso proporciona tanto a expansão dos sentidos dos afetos e da produção que é por eles tocada, conforme aponta Garramuño (2014), bem como a resignificação de referências a partir do momento em que são levadas para dentro da poesia, de acordo com aquilo que Perloff (2013) propõe.

Desse modo, para instrumentalizar a análise dos poemas de Marques e perceber possíveis fluxos de sentido e estratos temporais que podem estar contidos no modo como os afetos da visualidade e das relações com a tradição literária conformam sua poética do cotidiano, o capítulo seguinte consiste na análise de poéticas visuais e literárias que já operaram com tal matéria artística. São elas: os *readymades* de Marcel Duchamp, as *Brillo Boxes* (1964), de Andy Warhol, a poesia modernista de Manuel Bandeira, a experiência

poética de Ana Cristina Cesar, além de trabalhos de arte contemporânea como *O trabalho dos dias* (1998/2000), de Rivane Neuenschwander e a série fotográfica *The Neighbours* (2012), de Arne Svenson. Alguns destes trabalhos não possuem necessariamente uma ligação direta com os poemas de Marques ou entre si. Entretanto, suas constituições e seus impactos no campo da cultura são de grande valia para que haja a viabilidade de se identificar os modos como esses afetos e estratos temporais podem ser mobilizados para configurar uma poética do cotidiano no cenário da poesia brasileira do presente.

Por fim, o terceiro capítulo consiste das análises dos modos como o cotidiano se constitui como substrato para a construção dos poemas de Ana Martins Marques. Inicialmente é feita uma caracterização geral dos modos como esse cotidiano aparece nos poemas de Marques. Logo a seguir, são investigadas as relações que a poética de Marques estabelece com as artes visuais e o modo como a visualidade constitui seus poemas que partem dos ambientes da casa, dos objetos e situações cotidianas para se ampliar na reflexão de questões referentes à existência, o tempo, o amor e à linguagem. Já na última parte deste terceiro capítulo, são investigadas as relações que a poesia de Marques estabelece com referências da tradição literária e os modos como essas referências afetam essa poética singular voltada ao cotidiano dentro do cenário da poesia brasileira atual.

Dessa maneira, pretende-se que o trabalho possa contribuir tanto para o desenvolvimento da fortuna crítica dos poemas de Ana Martins Marques, bem como a ajudar a compreender, ainda que de maneira modesta, um pouco dos sentidos dessa produção de poesia brasileira do presente.

## **2 A poesia brasileira do presente e os impasses da crítica frente à produção contemporânea**

### **2.1 A crítica e a crise (ou o descompasso entre os meios de leitura e a produção)**

É possível identificar nos últimos anos uma crescente produção e publicação de poesia no Brasil. Com essa proficuidade, se estabelece a necessidade de analisar os sentidos que tal poesia propõe, fazendo com que ela se torne objeto de interesse e atenção da crítica literária do país. Neste sentido, para Celia Pedrosa:

a vitalidade da questão poética pode ser atestada não só pela já tantas vezes repisada constatação da pluralidade de dicções líricas que vêm encontrando espaço para publicação e circulação midiática e acadêmica. Mas ainda, e principalmente, pela diversidade polêmica da recepção crítica que essas dicções têm gerado (PEDROSA, 2001, p.7)

A constatação da pluralidade de poéticas que acompanha o crescimento das publicações e da circulação de poesia no Brasil, colocada por Pedrosa como uma questão exaustivamente pontuada pela crítica, contribui para que se configure uma questão complexa em torno da produção atual. Complexidade que passa, como a autora indica, pelas diferentes – e muitas vezes polêmicas – posturas críticas frente a essas produções.

No que diz respeito à configuração da variedade de poéticas circulantes no país, podemos identificá-la em diversas frentes. Há uma marcada diversidade de temáticas na produção de poesia brasileira atual, que vai desde poéticas de cunho marcadamente social, até poéticas que se concentram no mais prosaico cotidiano, como é o caso de certa dicção adotada por Ana Martins Marques, autora a ser estudada neste trabalho.

Também encontramos a pluralidade nos modos como essa poesia volta-se para a tradição poética e com ela se relaciona, o que inevitavelmente acaba implicando diversidade de formas. Neste sentido, percebemos uma forte relação da poesia do presente com o verso, seja ele o verso livre de herança moderna ou em formas fixas. Entretanto, por outro lado, também é possível

que se identifique alguns exercícios que acabam por ressignificar certos usos gráficos da poesia concreta.

Ainda no espectro desta pluralidade, estão as relações que frequentemente são estabelecidas por algumas poéticas com outras linguagens, como a música, a fotografia, as artes visuais, a performance e o cinema.

Um bom exemplo desta diversidade temática, formal e de linguagens dentro da produção, pode ser encontrado no poema “rondó da ronda noturna” (Figura 1), publicado no livro *Trívio* (2001), do poeta e artista multilinguagens Ricardo Aleixo (1960)<sup>1</sup>.

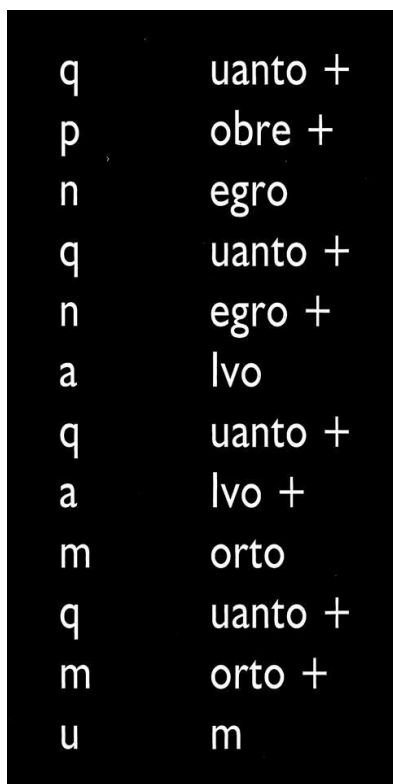


Figura 1 – Ricardo Aleixo – *Rondó da ronda noturna* (2001). Poema visual.

<sup>1</sup> No verbete dedicado ao seu nome na enciclopédia virtual *Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, Ricardo Aleixo é descrito como “poeta, músico, produtor cultural, artista plástico e editor. Autodidata, atua em diversas áreas, sobretudo nas poéticas experimentais com a voz. (...) Junta-se a isso seu trabalho de agitador cultural que leva a poesia à integração com outras formas de arte como o teatro, a música e a dança.”

Ao lermos o conteúdo do poema de Aleixo, logo identificamos que se trata de um poema sobre o genocídio da população negra em nosso país, fato que não é desconhecido em nossa realidade e que perdura ao longo dos séculos, desde a escravidão. A temática por si só já é bastante forte, entretanto, o modo como o poeta mobiliza certas características formais do poema, potencializam ainda mais tanto sua mensagem, quanto a discussão sobre o fazer poético e artístico no país.

Começemos pelo título do poema, que faz referência ao rondó, uma forma fixa tradicional de poesia, que em sua origem francesa apresentava-se em quinze versos distribuídos em três estrofes, com variações estruturais do número de estrofes nas produções em língua portuguesa. Ela também é encontrada no campo da música, onde normalmente era utilizada no último movimento de sonatas e sinfonias, principalmente no período compreendido como Classicismo. A menção a tal forma aparece no poema de Aleixo com mordaz matiz irônico. Ao fazer referência ao rondó e tratar das mortes da população negra na esfera do conteúdo do poema, o poeta evidencia o quão “tradicionais” e “clássicas” são as mortes dessa população no país, sejam elas em decorrência da flagrante desigualdade ou, conforme o próprio título do poema sugere através da expressão adjetiva “da ronda noturna”, pela violência institucional mesclada ao racismo estrutural característico do Brasil. Violência que pode ser vista ela também como clássica, já que a escolha pelo momento da “ronda noturna” pode remeter o leitor atento à famosa pintura *Ronda Noturna* (1642) do pintor holandês Rembrandt (1606-1669), que retrata a milícia comandada pelo capitão Frans Banning Cocq, responsável pela vigilância da ordem em Amsterdã (Figura 2).



Figura 2 – Rembrandt – Ronda Noturna (1642). Pintura (óleo s/tela). Dimensões: 3,63 m x 4,37 m

O aspecto visual do poema também é bastante importante. Destoando da tendência geral de recuperação do uso do verso, o poeta nos oferece um poema em duas colunas de letras brancas sobre fundo preto, em que as palavras ganham sentido a partir do percurso de leitura organizado pelo sinal gráfico de “+”, como se fosse uma equação. Em tal estrutura, que talvez faça referência ao tratamento frequentemente “estatístico” que é dado pela sociedade às mortes da população negra, o poeta aproxima-se bastante de estruturas próprias da poesia concreta brasileira. Entretanto, a visualidade do poema guarda uma diferença fundamental com a poesia concreta. E não seria exagero dizer que tal diferença recai em uma ressignificação da forma visual da poesia concreta. Isso porque a utilização da tipografia branca sobreposta ao fundo negro não é gratuita, mas sim guarda profunda relação com o título e o conteúdo do poema – o branco que se sobrepõe ao negro, o negro que lembra a noite, a noite que proporciona o cenário para a violência sobre o negro – articulando assim, o dado estético-visual, próprio ao concreto, e uma discussão de cunho social, própria a algumas expressões contemporâneas.

A natureza da pluralidade na produção também é influenciada pela diversificação dos meios de publicação e circulação, a partir do momento em que a internet passa a dar espaço para a veiculação de blogs e revistas literárias *online*. Exemplo bastante claro pode ser encontrado na recém extinta



*Modo de Usar &Co*<sup>2</sup>, que durante dez anos (2007-2017) sob a edição dos poetas Angélica Freitas, Marília Garcia, Ricardo Domeneck e Fabiano Calixto, trazia a público uma seleção de poemas, trabalhos de artes visuais, traduções, ensaios e críticas, centrando-se principalmente em trabalhos produzidos e publicados no Brasil, mas não se limitando a eles. Neste contexto das revistas, não podemos esquecer-nos da publicação *Inimigo Rumor*, provável fonte inspiradora da publicação anteriormente citada e que de 1997 a 2007, ao longo de seus 20 números, constituiu-se como uma das principais, senão a principal revista literária brasileira voltada à poesia dos últimos anos. Contando com um conselho editorial composto por poetas como Carlito Azevedo, Aníbal Cristobo e Marília Garcia, a publicação fez circular ao longo de seus dez anos – assim como a *Modo de usar* – poemas, ensaios, obras de arte, entrevistas, críticas de autores e artistas visuais modernos e contemporâneos, trazendo grandes ganhos para a discussão da questão poética no país.

Essa produção atual, “fluída e vária”, como afirma Susanna Busato (2015) apresenta como é de se supor, “marcas da ausência de linhas de força mestras”, como caracteriza Marcos Siscar em texto de 2005. Afirmar isto representa identificar uma espécie de diluição, pulverização e/ou dispersão dos modos organizacionais e de agrupamentos de projetos estéticos próprios às vanguardas – que buscavam certa “coerência” de discurso artístico<sup>3</sup>– fazendo com que poéticas bastante singulares convivam não somente no “mercado” de poesia brasileira atual como também nas páginas das revistas literárias. O desdobramento que essa coexistência diversa acarreta no terreno da crítica literária acaba produzindo certa polêmica, conforme pontuou Pedrosa (2001). Polêmica que é expressa em alguns posicionamentos de parte da crítica em relação a essa produção contemporânea.

Grande parte desta polêmica reside no fato de que uma parcela significativa da crítica se apoia na denúncia de um possível (e, em certa

---

<sup>2</sup> A revista encerrou suas atividades no dia 29 de novembro de 2017, mas ainda pode ser acessada através do seguinte endereço eletrônico: <<http://revistamododeusar.blogspot.com.br/>>.

<sup>3</sup> Recorde-se a antológica e polêmica discussão, que perpassou décadas entre os poetas Ferreira Gullar e Augusto de Campos a respeito da natureza da poesia a partir da visão da poesia concreta e que ainda no ano de 2016 apresentou reverberações de cunho pessoal, como pode ser constatado no seguinte artigo escrito por Campos para o jornal Folha de São Paulo: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/06/1781738-um-memorioso-formigueiro-mental.shtml>>.

medida paradoxal, vide a crescente publicação e circulação de poesia no cenário brasileiro) “estado de crise” no qual a poesia brasileira contemporânea estaria mergulhada. Crise que residiria tanto na questão mercadológica – evidente através dos insignificantes índices de vendas de livros de poesia – que vem sendo apontada há mais de século, quanto em outras frentes, como, por exemplo, na questão ideológico-formal no que diz respeito às relações que a poesia brasileira do presente estabelece com a tradição. Ponto delicado, apontar para um estado de crise confere à questão da lírica algumas facetas que merecem ser expostas e analisadas.

Para início de análise, é necessário que se esclareça que o discurso da crise em relação ao campo artístico da literatura e, mais especificamente ao da poesia, não é novidade. E como veremos, nem sempre possui uma carga estritamente negativa de sentido. É sobre esta questão que se debruça Siscar (2010) ao tentar estabelecer uma “historicidade do discurso literário como discurso da crise” (SISCAR, 2010, p.175). O autor destaca que

É importante lembrar que a extensão da questão [do discurso] da *crise* não é apenas da ordem dos acontecimentos presentes, não é apenas um “estado” de coisas, mas inclui também um percurso histórico e um sentido cultural a serem levados em consideração (SISCAR, 2010, p.18, grifo do autor).

Percurso que tem seu ponto de partida com o estabelecimento da modernidade industrial, que se desenvolve na Europa entre o final do século XVIII e o decorrer do século XIX, constituindo-se em um processo que provoca profundas mudanças nas sociedades e em seu modo de estar no mundo. Neste contexto, massas de trabalhadores migram do campo para trabalhar nas indústrias, que se firmavam em grandes capitais como Londres e Paris e a economia passa a ser controlada pelo regime do capital, transformando, conseqüentemente, a força de trabalho em mercadoria. As jornadas de trabalho passam a ser cada vez mais longas. As formas de entretenimento em massa ganham espaço, suprimindo o gosto da população, cada vez mais sem tempo para a contemplação das artes. A literatura (e principalmente a poesia) passa a não ter o mesmo prestígio de antes. Ela deixa, inclusive, de ser a expressão responsável por pensar grandes temas da humanidade, que a partir

desse momento deslocam-se para os campos autônomos das ciências que começam a se firmar na segunda metade do século XIX.

Walter Benjamin detecta essa perda de prestígio da lírica em seu ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. Nele, o autor articula análises dos poemas de *As flores do mal* publicado pelo poeta francês em 1857, ao contexto de produção da obra, explorando temas como a aproximação da prosa, a figura do *flanêur*, as multidões, a melancolia que toma conta da sociedade e o próprio desprestígio da lírica. Sobre este cenário em que surge a lírica de Baudelaire, Benjamin elenca três principais sintomas desse desprestígio da poesia e que podem ser encaradas como razões para que a obra do poeta somente encontre êxito a partir do momento em que Baudelaire faz seu eu lírico “perder a auréola” e identificar-se com seu “hipócrita leitor”, seu “irmão”, como fica explícito no último verso do poema que abre *As flores do mal*: “— Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (BAUDELAIRE, 2015). Desse modo, Benjamin descreve a situação inaugurada pela poesia de Baudelaire:

Primeiro, porque o poeta lírico deixou de ser visto como o Poeta por excelência. Já não é o “bardo”, como Lamartine ainda o fora; inseriu-se no âmbito de um gênero (Verlaine torna visível essa especialização; Rimbaud já era esotérico e mantém o público *ex officio* afastado da sua obra). Um segundo fato: depois de Baudelaire nunca mais um livro de poesia foi um êxito de massas (a poesia de Hugo encontrou ainda, ao ser publicada, uma grandiosa ressonância. Na Alemanha, é o *Buch der Lieder* [Livro das Canções] que traça essa linha divisória). Uma terceira circunstância, a ser acrescentada às outras duas, é a seguinte: o público tornou-se mais renitente também em relação à poesia que lhe vinha do passado (BENJAMIN, 2015, p.105-106)

Com a experiência de Baudelaire, podemos ver que a poesia, a partir da modernidade, perde seu local de prestígio dentro do cenário cultural. Entretanto, contrariando uma lógica de silenciamento que esta perda de prestígio poderia trazer, a poesia nunca deixou de ser exercitada ou produzir sentido. Pelo contrário, ao deixar de ser um gênero de grande alcance mercadológico e popular ela ganha em potência de liberdade como terreno de resistência para que a própria linguagem, servindo-se dessa “situação de crise”, repense e reinvente seu papel dentro da cultura (SISCAR, 2010, p.175), critique seu próprio fazer ao longo do tempo e, desse modo, se perpetue. Segundo Busato (2015),

é esse movimento de busca pela linguagem poética que revela no poeta sua eternidade e humanidade, ao constatar no eterno de tudo sua falência. A contradição sempre presente é o viés reflexivo que nutre a poesia contemporânea (BUSATO, 2015, p.12).

Assim, podemos pensar na palavra “crise” relacionada à poesia não como algo de sentido estritamente negativo, quer dizer, entendida como propulsora de uma produção insipiente, mas como possibilidade de tensão da linguagem e renovação da expressão. Ao tomarmos este sentido, estamos nos aproximando daquilo que propõe o poeta francês Stéphane Mallarmé com sua “*crise de vers*” ou “crise de versos”, como traduz Siscar (2008)<sup>4</sup> ao colocar o verso como um “interregno” onde as formas e a tradição entram em tensão na busca de uma “dicção” própria ao poético<sup>5</sup>.

Vimos, por meio desta exposição, o modo como o discurso da crise se constitui como um discurso próprio ao campo da poesia, construindo assim a historicidade referida por Siscar (2010). Entretanto, é necessário deixar claro que a historicidade deste discurso da literatura como um discurso da crise

não invalida nem diminui a necessidade de um diagnóstico sobre a situação específica do contemporâneo. Pelo contrário, de certo modo ela confirma e solicita esse diagnóstico (SISCAR, 2010, p.175).

Para chegarmos ao ponto de atender tal solicitação da análise do momento atual, procederemos à análise do discurso da crise propagado por parcela da crítica de poesia brasileira do presente em alguns de seus variados

---

<sup>4</sup> No artigo “Poetas à beira de uma crise de versos” (2008) Siscar problematiza a tradução do título do texto de Mallarmé “*Crise de Vers*” (1945). Normalmente traduzido como “Crise do verso”, o título ganha a tradução de “Crise de versos” pela mão do crítico para que fique coerente com o posicionamento do próprio Mallarmé, que coloca o verso, e mais especificamente o verso livre, como lugar de crítica e tensão da forma com a tradição e não, como seria possível depreender pela tradução corrente, de uma forma condenada à falência.

<sup>5</sup> Importante levar em conta que apesar da contribuição de Mallarmé para que se veja o verso (e a poesia como um todo) como um local de tensão onde a poesia se faz através de encontros, conflitos e crises entre formas e tradição ainda seja pertinente, se faz necessário relevar a ideia modernista de se encontrar uma “dicção própria ao poético”. Isto porque, ainda que haja, como já foi dito, uma revalorização do verso dentro do campo da poesia contemporânea, vivemos em um mundo onde as expressões artísticas encontram-se cada vez mais fluidas e com fronteiras interpenetráveis, fazendo com que seja possível encontrar títulos como o livro *Frutos Estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014) da crítica e teórica argentina Florencia Garramuño, que será utilizado como um dos suportes teóricos ao processo de análise dos poemas selecionados por esta dissertação.

contornos, através tanto de posições polêmicas quanto de posturas que partem de uma visão distinta em direção à produção e que podem auxiliar na descoberta de um modo mais condizente de dar conta das produções.

O discurso da crise dentro da recepção crítica da poesia brasileira atual, em seu caráter mais “polêmico”, aparece sob a forma de “acusações” de falta de rumos, empobrecimento, regressão e estagnação com a retração dos projetos político-coletivos das vanguardas. Além disso, também é apontado certo anacronismo em seu sentido mais negativo de “consumo” das referências do passado. Nesta direção, vale colocar em questão algumas destas posições críticas.

No que diz respeito à questão mercadológica, não é necessário ser um especialista para que se perceba que mais do que nunca as formas de entretenimento de massas – e de entretenimento imediato como os *video games* ou os serviços de *streaming* de filmes e séries, por exemplo – ganham espaço na sociedade. O que torna a leitura de poesia uma alternativa pouco provável, uma vez que esta exige um tempo maior de reflexão para a compreensão e apreensão de sentido, quase em lógica “ruminante” dos dados estéticos<sup>6</sup>. A partir desta constatação, surge o questionamento: como é possível então que se fale em crescente (e crescente caracterizada pela diversidade) da produção de poesia no Brasil? Neste sentido, vale lembrar que grande parte das produções circula através de publicações independentes e/ou em baixo número de exemplares por pequenas editoras. Isso faz com que esta produção, ainda que crescente e pautada em uma pluralidade de dicções, seja lida em âmbitos relativamente restritos, como o próprio meio dos escritores, do jornalismo e da crítica universitária especializada. E é este modo de circulação que nos traz o primeiro ponto sensível dentro do discurso de crise na poesia brasileira contemporânea por certa parte da crítica.

---

<sup>6</sup> Sobre esta necessidade de tempo e concentração, é interessante ver o depoimento do poeta, crítico e professor Ítalo Moriconi: “A leitura de poesia moderna é o hábito ascético permitido apenas quando todas as virtudes da ação e todos os vícios do corpo foram postos a descansar ou passear. Só posso ler poesia fora do enquadramento profissional (por ex., a enésima aula de graduação sobre Drummond) quando estou *fora do tempo e do espaço*, recluso, flutuando vagabundo entre as prateleiras sobrecarregadas e a pureza das páginas tipograficamente tatuadas. Me alieno da internet, sou marinheiro arcaico, sou Penélope e Ulisses, pastoreio letras, sem grande continuidade. (...) Reabre-se o jardim, apartado e ruminoso, da intensa experiência, leitura/escrita, que só a poesia literária pode oferecer.” (MORICONI, 1999, p. 78).

Como já exposto anteriormente, ao estabelecer-se longe do alcance das leis do grande mercado, a poesia ganharia em liberdade para tentar repensar e redefinir seu papel dentro da cultura, tornando-se então, cada vez mais diversa e cheia de individualidades que emergem. Entretanto, dado o fato de que a circulação dessa poesia se dá em circuito mais restrito, essa mesma produção recebe a desconfiança de parte da crítica que a acusa de “moldar-se” para que seja bem aceita pelos discursos críticos que dela se ocupam. Como já foi postulado, uma questão complexa e polêmica. Vejamos um exemplo deste posicionamento.

Para a professora e crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda, a poesia brasileira publicada a partir do final dos anos 80 e início dos 90 teria se estagnado – ficado “apática”, para usar os termos da autora – com o final da utopia com que vinham carregados os projetos político-coletivos das vanguardas. Na introdução à antologia *Esses poetas – uma antologia dos anos 90*, de sua organização e publicada em 1998, a autora denuncia “um neoconformismo político-literário, uma inédita reverência em relação ao *establishment* crítico.” (HOLLANDA, 1998, s/p).<sup>7</sup> Reverência que levaria, inclusive, alguns poetas a serem “acusados de escreverem *para* os críticos com grande prejuízo de uma até então valiosa independência criativa” (HOLLANDA, 1998, s/p). Heloísa propõe ainda, em tom de pesar, que este *ethos* pós-utópico desgastou a “tensão constitutiva das forças e oposições a partir das quais um projeto criador surge e se legitima” (HOLLANDA, 1998, s/p) em benefício de uma circulação sem conflitos dos poetas pelos meios institucionais e midiáticos.

Outro ponto bastante sensível da relação entre a crítica de poesia brasileira e a produção atual, como já apontado, situa-se nas relações que esta produção estabelece com a tradição e de que modo trabalha com suas heranças literárias. Neste sentido, Heloísa afirma que “a lógica das influências no trabalho de um autor torna-se caótica, fractal” (HOLLANDA, 1998, s/p), podendo chegar, inclusive, à “clonagem” de procedimentos. Posicionamento não muito distante daquele expresso pelo crítico e poeta Edgell Rickword

---

<sup>7</sup>A referência apresenta-se sem o número de página em razão de o texto integral da apresentação da antologia ter sido acessado no site da autora, disponível através do link <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/esses-poetas-anos-90/>>.

acerca da abundância de citações em *Terra devastada* (1922) de T.S. Eliot nos anos 20 e que é retomado por Marjorie Perloff em seu livro *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século* (2013). Neste livro, a autora explora majoritariamente novas tendências da poesia americana, dentre elas, poéticas que lidam com a citação e apropriação de textos e materiais artísticos e documentais<sup>8</sup>. Sobre o posicionamento de Rickword, diz a autora:

A acusação básica de Rickword é bastante clara: a *citação*, em especial a citação que deriva de outros autores, mina e destrói a própria essência da poesia, que é (ou deveria ser) a expressão da emoção pessoal – a emoção expressa, é claro, nas *próprias palavras* do poeta, inventadas para esse exato propósito. O “zigue-zague das alusões”, portanto, é um mau sinal; o “espetáculo de lanterna mágica” – um termo que Rickword, sem dúvidas, derivou de Proust – não deveria consistir de “slides feitos pelos outros”. Um poema como um “conjunto de notas”, a maior parte delas “emprestadas” de outros textos: como “mera anotação” só pode ser “o resultado de uma indolência do poder imaginativo (PERLOFF, 2013, p. 25, grifos da autora).

Não nos esqueçamos que o posicionamento destacado pela autora no exemplo foi formulado nos anos 20 do século XX e que “a linguagem da citação – [que] Compagnon<sup>9</sup> [...] chama, apropriadamente de *réécriture*, reescritura– encontrou uma nova concessão para existir em nossa própria era da informação” (PERLOFF, 2013, p. 27), ponto a ser mais bem esclarecido no decorrer deste texto. Mas a notação vale para que percebamos o quanto ainda se busca, dentro da literatura e principalmente dentro da poesia, a expressão de “uma voz original”, para utilizar termos da autora americana, ainda que haja uma percepção maior de que estamos em um momento em que

a *inventio* está cedendo lugar para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da

---

<sup>8</sup> No livro, são analisadas pela autora obras que se apresentam e se reivindicam portadoras de certa recusa à originalidade, de certo caráter de expressão de uma “voz não original” e de produção de poesia através de outros meios, como a tecnologia, o pastiche, a poesia concreta, algumas restrições que recordam os métodos oulipianos, multilinguismos, além da apropriação de textos e imagens. Alguns exemplos destes textos podem ser encontrados na poesia conceitual de Kenneth Goldsmith, que retira seu material poético de gravações de rádio de trânsito como em *Traffic* (1997); no libreto da ópera *Shadowtime* (2005), escrito pelo poeta da *language poetry* Charles Bernstein “através” da vida e obra de Walter Benjamin; no livro *The Midnight* (2003) de Susan Howe, onde documentos, fotografias e textos criam uma rede juntamente com memórias familiares da autora, entre outras.

<sup>9</sup> Antoine Compagnon, autor do importante estudo acerca da citação intitulado *Le second main: ou, Le travail de la citation* (1979), publicado no Brasil em edição resumida sob o título de *O trabalho da citação*.

intertextualidade<sup>10</sup> [...] que permitam ao poeta participar de um discurso maior e mais público (PERLOFF, 2013, p. 41).

Em tom aproximado ao de Hollanda, mas colocando em jogo o elemento social, Iumna Simon (1998) coloca as relações que a poesia brasileira contemporânea estabelece com o passado como esteticismo decadente, indicativo de uma poesia que se rendeu ao mercado e não soube reinventar-se para dar conta da experiência proveniente das relações entre dado estético e crítica da sociedade. A autora aponta que “como não há mais nacionalismo nem utopias à vista, o princípio de atualização artística chega ao fim e com isto se esvai a potência do novo” (SIMON, 1998, p.34). Com este esgotamento da potência do novo, segundo a autora,

a poesia contemporânea se cristalizou de tal maneira que quase todos os seus procedimentos e técnicas se tornaram anacronismos, isto é, recursos poéticos que prescindem da experiência e da própria poesia, reduzidos ao culto de gêneros, referências e alusões a si mesmos [...] nesta atitude de aceitação consumista de todo o legado da tradição [moderna e antiga] (SIMON, 1998, p.35).

O poeta visual Luis Dolhnikoff (2006), por sua vez, aponta que a poesia contemporânea teria abandonado a tendência “visualista” da poesia em detrimento de uma “verbalista”:

Há sites exclusivos de poesia visual, há algumas revistas literárias que sempre publicam alguma coisa de poesia visual, mas nenhum dos muitos nomes mais conhecidos da poesia contemporânea é um poeta visual. Dolhnikoff (2006 apud SISCAR, 2008, p.209).

Levando-se em consideração que o ideal concretista considerava o verso como algo superado, o poeta considera que “a poesia brasileira teria dado um passo para trás, de certo modo, retornando ao verso ‘por inércia’” Dolhnikoff (2006 apud SISCAR, 2008, p. 209). Com tal posição, Dolhnikoff dá, segundo Siscar, “sua versão, levemente irônica, para a ‘ausência de grandes

---

<sup>10</sup> O termo “dependência”, neste contexto, não deve ser tomado em um sentido taxativo de influências intertextuais em toda a produção de poesia contemporânea (bem como em toda produção de poesia brasileira do presente), mas sim levando em consideração alguns exemplos da poesia americana contemporânea que se constituem quase que exclusivamente a partir da apropriação de materiais artísticos e textos literários como no caso do já citado *The midnight* (2003) de Susan Howe.



questões poéticas” Dolhnikoff (2006 apud SISCAR, 2008, p.209) sob a qual estaria submergida a poesia brasileira contemporânea.

Italo Moriconi (1999), a seu turno, confessa uma atitude vacilante entre a valorização de uma literatura produzida nos anos 80 e 90 que traria uma “restauração literária” apoiada em valores do alto modernismo tais como certa “valorização do difícil”, a capacidade de discernimento entre o esteticamente bom e ruim, a manutenção do sujeito crítico universal, e as possibilidades agregadoras e democratizantes que os discursos descentralizadores que a pós-modernidade traria. O autor inicia seu texto enfatizando que fala a partir de uma posição complexa, de “um *double bind* radical, o do lugar que é entre - lugar” onde as funções de crítico, escritor profissional, poeta e professor se manifestam (MORICONI, 1999, p.76). Um lugar “de paradoxo, oscilação, ambiguidade” (MORICONI, 199, p.76). Lugar que se apresenta como espaço de

uma insatisfação dividida, mesclada a satisfação [...] [em relação à] volta do literário, ou, em outros termos, a nova tendência à sofisticação literária na poesia brasileira dos anos 80 e 90. Uma nova tendência que, de dentro do pós-modernismo enquanto conceito de periodização reage à pós-modernidade cultural e cria lugares de resistência (MORICONI, 1999, p.76).

Resistência àquilo que chama de “barbárie pós-moderna”, ou seja, a proliferação massiva e potencialmente problemática por certo caráter politicamente correto de aceitação de discursos descentralizadores superficiais e vagos.

Entretanto, fazendo jus à declaração de seu pensamento oscilante, Moriconi pontua que “a restauração literária só pode oferecer o consolo de uma solidão crítica radical como compensação passageira” (MORICONI, 1999, p.79), visto que “o alto modernismo é a literatura do sujeito moderno [e do sujeito crítico universal por consequência] em crise terminal imanente, ou seja, a crise é intrínseca e se produz como cisão internalizada” (MORICONI, 1999, p.82). Sujeito que passa agora a ser atingido, a partir do espaço aberto por essa crise, segundo o autor, pelos processos plurais de subjetivação dos discursos descentralizadores, nos quais

o que os sujeitos plurais proliferantes da pós-modernidade fazem não é propriamente criticar o espaço do sujeito universal e sim superpor-lhe novos espaços. É uma lógica da agregação mais do que da negação (MORICONI, 1999, p.82).

Além disto, o crítico ressalta que algumas

modalidades de texto pós-modernista [...] também exigem bom olho para sutilezas, só que de outro tipo, incorporando ou não o jogo remissivo e autorreflexivo dos significantes que tipifica o modelo de alfabetização *high modernist* (MORICONI, 1999, p.83).

E que esses textos, caracteristicamente não centralizadores, apresentam dificuldades para a crítica tais como “as questões do hipertexto, da poliglossia, dos bilingüismos e multilinguismos [...]” (MORICONI, 1999, p.83), dos quais a lógica de leitura de parte da crítica não consegue se ocupar a não ser utilizando-se dos “critérios de leitura do alto modernismo (cristalizados em todas as teorias da literatura do século)” (MORICONI, 1999, p.83). O que inevitavelmente continua constituindo um impasse com a proliferação de discursos diversos e plurais, inclusive e principalmente dentro das instituições que fazem circular o saber.

Por outro lado, o autor destaca que o caráter “alternativo - agregativo [destes discursos] tanto pode, como também pode *não* emergir enquanto conjunto heteróclito de forças de transformação e inversão social” (MORICONI, 1999, p.86). E que no caso do Brasil, no contexto das instituições, a tendência é realmente a um conservadorismo cultural, o que se por um lado nos deixa parcialmente longe de uma “irrupção bárbara e rude de múltiplas leituras alternativas que podem emergir no processo de massificação das instituições e dos discursos do saber” (MORICONI, 1999, p.86), também nos deixa afastados de “forças às vezes caóticas, às vezes ingênuas, mas que são forças de transformação” (MORICONI, 1999, p.86).

Posição bastante destoante das outras apresentadas até agora é a de Flora Süssekind em texto de 1998 dedicado à obra do poeta carioca Carlito Azevedo. Nele, Flora destaca a habilidade de Carlito em ressignificar conteúdos como, por exemplo, a utilização “do discurso artístico de referência para seu método poético” (SÜSSEKIND, 1998, p.177). Discurso que já fora utilizado por outros poetas brasileiros como Manuel Bandeira, entre outros,

mas de maneiras distintas à de Azevedo, como Flora bem esclarece. Em sua análise, a autora aponta que fortes referências à ideia de série artística podem ser percebidas na obra do autor na relação que se estabelece entre as séries de retratos de banhistas do pintor francês Paul Cézanne (1839-1906) – produzidos, sobretudo, a partir de 1875 –, a série de gravuras *Pequenas Banhistas* (1893) de Félix Vallotton (1865-1925) e os poemas do livro *As Banhistas* (1993). Referências a estas obras não somente em seu caráter figural, como no caso de poemas como “A Morte do Mandarin”, no qual a autora destaca a aproximação de Carlito de um “*punctum temporis*”<sup>11</sup>, procedimento também perseguido por Cézanne nas suas buscas por sínteses na pintura:

#### **A Morte do Mandarin**

[...] Não passe o tempo, não  
corra o rio, não cintilem  
novos atritos, apenas  
o repouso dessa moça  
e o jogar do damasqueiro  
tornando-se um em veludo  
e alvor, apenas isso  
deve existir, e *existe* (AZEVEDO, 2001, p. 27)

Mas também à ideia de série em sentido mais amplo, pois para a autora nas séries de poemas de Carlito

há como que uma imposição rítmico-reflexiva de outro quadro temporal [...] [na qual] se o tempo escoar, contínuo, é a sucessão descontínua da série, de uma forma de expressão baseada na repetição, nas variações sobre um mesmo motivo, na múltipla observação de cada versão em função das que a antecederam e sucedem, que impõe, em *As Banhistas*, uma imagem poético-temporal singular (SÜSSEKIND, 1998, p.178).

---

<sup>11</sup> Matéria de considerável discussão no campo da pintura e das artes visuais representacionais, o *punctum temporis* seria a apreensão exata do momento a ser representado estaticamente no espaço, de modo que sintetizasse tudo o que precedeu à ação representada e, antecipasse, de certa forma, o que a sucederá. Explicação mais completa acerca do tema pode ser encontrada no tratado *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766) que Lessing produz acerca do grupo escultórico de Laocoonte em sua busca por traçar os limites que diferenciam a arte estática da pintura (compreendida também nesta classificação a escultura) da arte poética, da ação.

Uma imagem onde os procedimentos artísticos aparecem ressignificados e mobilizados de maneira dinâmica, dentro do fazer poético. Dinamismo que aproximaria a obra do poeta

de um esforço marcado, como se viu, de redimensionamento temporal na literatura brasileira contemporânea. O que sugere um ensaio, por meio desses exercícios com um tempo épico, narrativo, em território lírico, de definição do próprio tempo, da própria hora histórica (SÜSSEKIND, 1998, p.178).

Frente a esta divergência de tratamentos críticos da produção, fica evidente “que o tempo presente, o nosso tempo [e a nossa poesia], está longe de poder ser apreendido por uma única visada totalizante” (PEDROSA, 2001, p.10). Discursos de autoras como Heloisa Buarque de Hollanda e Iumna Simon são baseados na ideia de que a poesia brasileira teria esgotado sua potência de embate e combate, bem como o impulso de renovação estética com o fim da orientação de projetos político-coletivos. Nota-se que em discursos como esses, os critérios de avaliação estão voltados para a tentativa de estabelecer sentido para a produção pensando a poesia “em relação a uma utopia, à formulação explícita de um projeto cultural” (SISCAR, 2010, p.172), critérios que tiveram seu ápice no desenvolvimento das vanguardas, como bem pontua o crítico.

Acompanhando este contexto da crítica de poesia brasileira e pensando principalmente na linha crítica de Hollanda e Simon, retomamos a pergunta de Siscar:

é esta a única maneira que a poesia tem de colocar em evidência suas inquietações com seu lugar de origem (com a ideia de homem, de comunidade, de relação com o sensível, etc) [...] A poesia deve dizer a que vem? Deve formular um universo de coerência, uma pedagogia, uma estratégia de ação? (SISCAR, 2010, p.172).

O autor já insistia no questionamento desse modo de produção de sentido em texto de 2005, no qual propõe que

a suposta ‘retração das questões poético - políticas coletivas não resulta necessariamente em um empobrecimento da poesia. Mais particularmente, é menos exato dizer que a poesia brasileira *perdeu* alguma coisa – formulação que diz respeito muito mais a um julgamento de valor que a uma proposta analítica – do que dizer que

ela se *tomou* outra coisa, tomando sentido específico em um momento histórico (SISCAR, 2005, p.43).

A partir daí, podemos pensar que a crise em seu sentido de indicar problemas residiria, na verdade, mais no terreno do discurso crítico do que no da poesia propriamente dita. Tal constatação provém tanto do fato de que a poesia, historicamente, toma a crise não como diagnóstico de finitude – mas como um impulso para seguir se renovando e renovando seu papel dentro da cultura, como vimos em Siscar (2010) e Busato (2015) – quanto pelo fato de que ao propor uma crise a partir do abandono do projeto centralizador de sentido das vanguardas e de que as relações com a tradição se fazem com base de um “consumismo” de referências e culto a gêneros vazios, a crítica está muito mais concentrada na

relação dos poetas com a tradição, com as instituições, com outros poetas, enfim, na postura pública dos produtores de poesia, e *menos frequentemente na esfera do poema* (SISCAR, 2010, p.180, grifo nosso).

Posturas críticas como a de Sússekind em relação à obra de Carlito Azevedo de certa maneira confirmam esta afirmação de Siscar. Isto porque, ao partir do exemplo concreto da produção do poeta, a crítica fornece informações importantes para que se compreenda de que maneira se dão as relações que o poeta estabelece com toda uma tradição poética e visual para então construir uma produção que faça sentido contemporaneamente, mobilizando as potencialidades e possibilidades da linguagem poética.

A partir da constatação da situação diversa, plural e complexa do contexto onde a obra de Ana Martins Marques surge, emerge o questionamento: como estudar a obra voltada ao cotidiano de Ana Martins Marques sendo ela uma voz ativa dentro deste cenário plural da poesia brasileira atual? De que modo seria possível contemplar as relações que a poeta estabelece em seus textos com a visualidade e com outras referências artístico-literárias, tão explicitamente expressas pelas inscrições “d’ après”, “com...” e “para...”? De que maneira é possível analisar a reflexão que a autora produz, em seus poemas, das possibilidades do poema e da linguagem poética? A próxima seção deste capítulo concentra-se na busca de expor uma

alternativa crítica que forneça instrumentos para que se desenvolva uma aproximação da obra mais condizente com ela mesma e com a situação atual da poesia brasileira.

## **2.2 O anacronismo e a economia dos afetos como modo de aproximação da poesia do presente**

Encontrar maneiras que possam dar conta da poesia brasileira do presente é tarefa complexa, como vimos na exposição de parte do discurso crítico que vem se desenvolvendo ao longo dos últimos anos. Paulo Franchetti discute, em texto de 2013, acerca das situações específicas da poesia, da crítica de poesia e das articulações entre as duas instâncias no Brasil atual.

Retomando algumas das posturas apresentadas na seção anterior, o autor sugere que no momento em que vivemos, a produção encontra-se “sobre dois trilhos em que anda o comboio poético nacional” (FRANCHETTI, 2013, p. 108). São eles, por um lado,

as linhas evolutivas traçadas, por um lado, pelo conservadorismo modernista que promove a poesia como intervenção política ou reflexão sobre os destinos da nação, e, por outro, pela evolução formal que permitiria a sobreposição produtiva do mais erudito com o mais atual, em termos de técnica de elaboração de produtos de linguagem (FRANCHETTI, 2013, p. 108).

O autor propõe também que a ocorrência e permanência destas duas tendências – utilizadas como critério de valorização da produção por parcela da crítica, como visto na seção anterior – se justificam, em grande parte, porque “a universidade é não só o público desejado, mas também a crítica prevista pela produção contemporânea” (FRANCHETTI, 2013, p. 108). O que inevitavelmente acaba por fazer com que alguns autores de fato escrevam para se adequar “ao método de análise e aos pressupostos de grupos universitários mais influentes” (FRANCHETTI, 2013, p. 108), de certa maneira confirmando o que Hollanda (1998) propõe ao falar de reverência ao *establishment* crítico. Isso, segundo autor, faz com que parte da poesia contemporânea se produza na forma de uma

mimese ingênua dos procedimentos consagrados na história – o que às vezes nos faz pensar que na poesia brasileira contemporânea se produz uma dobra histórica e o Modernismo de 22, velho já de quase 100 anos, e a Poesia Concreta, de quase 60 anos de idade, acabam de ocorrer (FRANCHETTI, 2013, p.109).

Ideia que retoma o pensamento de Simon (1998) exposto há algumas páginas quando fala acerca de certo “consumismo das referências”.

Franchetti diz ainda que dentro deste contexto, a “hiperconsciência histórica”<sup>12</sup> institucionalizou um espaço ampliado para contraposições e rupturas que marcaram grande parte dos discursos do século XX, o que faz com que seja difícil encontrar

um texto que seja tão liberto quanto possível da tentativa de prever e preparar a reação dos públicos especializados ou de trazer como uma bandeira erguida (em procedimentos poéticos ostensivos, declarações, notas e demais aparato paratextual) as reivindicações de inserção nesta ou naquela tradição que se reputa válida (FRANCHETTI, 2013, p.109).

Se por um lado vimos que em alguma medida a poesia se propõe a moldar-se a certas tradições de pensamento para adequar-se ao meio da crítica universitária especializada, Franchetti nos diz que esta

redução da crítica ao ambiente da universidade [...] acaba por criar os próprios filtros do método: os objetos contemporâneos mais interessantes [para esta crítica] são os que oferecem menor resistência ao método de análise ou às proposições gerais do discurso teórico dominante no ambiente acadêmico do crítico (FRANCHETTI, 2013, p. 110).

O autor indica que este procedimento acaba fazendo com que o “nervo da crítica”, ou do discurso crítico para ser mais específico, não mais seja a questão do valor, mas sim a

---

<sup>12</sup> Esta “hiperconsciência histórica” a que o autor se refere passa por dois pontos chave. O primeiro deles é a abertura dos espaços acadêmicos e institucionais para uma revisão dos cânones, ou, em suas palavras, para uma “aguda historicização do cânone” (FRANCHETTI, 2013, p.97), onde, para um discurso poético ganhar sentido, deve ser inserido em certa narrativa que lhe dê densidade de sentido. O segundo, consequência do primeiro, é de que esta hiperconsciência histórica, como é de se esperar, promove uma multiplicidade de discursos que emergem, nas formas da ruptura e da contraposição, fazendo com que o gesto de ruptura modernista com toda uma tradição formal que culmina na “reivindicação de pertencimento à categoria do literário” (FRANCHETTI, 2013, p.104) produza ainda hoje a necessidade de identificação a algum destes discursos, já tradicionais porque institucionalizados, da contraposição para encontrar seu espaço no meio crítico desejado.

atitude descritiva, o mostrar como o objeto se articula e funciona. Ou, no outro extremo, tomando o texto como pretexto para uma discussão teórica na qual ele funciona como exemplo ou confirmação – ou seja, reduzindo-o a campo de prova [dos discursos poéticos e críticos aos quais a poesia reivindica pertencimento (FRANCHETTI, 2013, p.110).

O que, de modo algum, deixa a questão do valor de fora desta equação das escolhas críticas. Na verdade, para Franchetti, ela encontra-se deslocada. Isto porque, em suas palavras,

a questão espinhosa do valor está implicada já na eleição do objeto, que é a determinação do seu sentido histórico – por um lado – ou o seu interesse como lugar de pleno exercício do método [fazendo assim com que] a renúncia à questão do valor [...] [não seja] uma possibilidade para a crítica digna desse nome (FRANCHETTI, 2013, p. 110).

O autor pontua ainda, dentro deste contexto complexo entre crítica e valor, a tendência contemporânea de condenar a crítica dita “impressionista”<sup>13</sup>. Isso acaba, em sua lógica de influência da crítica sobre a poesia, fazendo com que a produção apresente “resistência à valorização da voz individual e da situação histórica em que o texto é produzido – aquilo que se batizou de confessionalismo ou subjetivismo” (FRANCHETTI, 2013, p.110-111).

Por último, Franchetti aponta, acompanhando a questão anterior, para a impressão de que há uma elisão da “emoção estética [...] no discurso crítico atual sobre poesia” (FRANCHETTI, 2013, p. 111). Ao explicar no que consiste esta emoção estética, o autor esclarece:

Não me refiro à expressão da emoção da leitura, à exposição do sentimento do crítico na crítica (embora também sinta falta disto, de forma mediada ou imediata), mas ao lugar que a emoção produzida pelo texto no leitor, a emoção como objetivo do texto, ocupa na consideração da obra literária. Ou ainda indagar-se se a descrição da técnica e a inserção histórica dos objetos poéticos são postas e avaliadas em função da sua capacidade de produzir emoção no leitor (em qual tipo de leitor?) [...]. (FRANCHETTI, 2013, p.111).

Tendo em vista este cenário descrito por Franchetti, ressurgem a questão: de que maneira é possível desenvolver um estudo que dê conta da obra de

---

<sup>13</sup> Estilo de crítica com enfoque voltado mais para as emoções e impressões subjetivas que a leitura proporciona e menos na direção de um rigor formal de método, como pode ser lido no verbete correspondente à Crítica Impressionista no E-Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/critica-impressionista/>>



Ana Martins Marques em toda sua complexidade de relações com a tradição e com outras linguagens? Questão que, após o diagnóstico do autor, ressurgem com certa carga extra de complexidade e nos faz perguntar: de que maneira é possível fazer com que se compreenda o modo como a poética de Marques se constitui sem cair em exercícios de método e, ademais disso, explicitar o valor da obra da poeta enquanto poética singular no meio de tantas outras que emergem no cenário atual da poesia brasileira?

A resposta pode estar nas próprias palavras de Franchetti ao descrever um dos dois campos<sup>14</sup> em que a prática de crítica de poesia se apóia atualmente. O autor diz que

[...] por conta da própria natureza da atividade, não basta à crítica glosar as pretensões do texto ou mapeá-lo no espectro de possibilidades e práticas existentes: ela precisa compreendê-lo, e só pode compreendê-lo como literatura, historicizando-o – isto é, situando-o como parte de uma narrativa que lhe permita dar conta positiva ou negativa da demanda de sentido, pertencimento e valor que o texto lhe apresenta (FRANCHETTI, 2013, p.109).

Neste caso, “historizar” a obra de Marques não significa encaixá-la dentro de certa tradição, dentro de determinada narrativa de *tradição* histórico-crítica. Até mesmo porque a obra da poeta extrapola qualquer tentativa de encaixá-la em *uma* tradição específica, podendo ser encontradas relações que se estabelecem com narrativas mitológicas, poetas modernos ou artistas visuais contemporâneos, como veremos mais atentamente no decorrer do desenvolvimento da dissertação. Mas sim significa colocá-la como parte de uma narrativa que a considera literatura do presente. O que quer dizer que é partir da experiência com o texto poético como produto de uma literatura do tempo presente é que se dará a aproximação da obra de Marques.

Para compreendermos melhor as configurações deste tempo presente e principalmente deste tempo presente em que a literatura aqui analisada se constitui, utilizaremos como aporte principal a introdução que Susana Scramin escreve a seu livro *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*

---

<sup>14</sup> O outro campo refere-se aos exercícios de confirmação de método e elisão do valor dentro do discurso crítico frente à descrição, já explicitados no corpo do texto.

(2007). Não por acaso, a introdução do livro está intitulada como “Abertura: historiar o presente – um problema metodológico”.

Na primeira parte do texto Scramin se questiona e nos propõe a pergunta: “o que é o presente?” e logo nos alerta que “não podemos acercar-nos da ideia de presente sem que entremos na discussão sobre uma concepção de tempo” (SCRAMIN, 2007, p.11). Para introduzir-nos a essa discussão acerca do tempo, a autora traz à memória o pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben em seu livro *Infância e História* e nos diz que “uma experiência com o tempo acompanha cada concepção de história; e que numa concepção de história reside uma experiência com o tempo que inclusive a condiciona” (SCRAMIN, 2007, p.11). Isso, na lógica da autora, acaba acarretando no fato de que “não se produz uma nova cultura, que é resultado de uma experiência com o tempo, se não se muda nossa relação com o tempo e não se altera nossa percepção da história” (SCRAMIN, 2007, p.11). Ou seja, em nosso caso, não se produzirá uma nova cultura crítica, não se desenvolverão novos modos de aproximação da poesia brasileira do presente que sejam mais condizentes com a produção se não questionarmos e reavaliarmos os modos como lidamos com a história e nossa concepção do que ela seja. Neste sentido, a autora sublinha que no estágio em que nos encontramos, já ficou claro que a história não “se resume a uma sucessão de fatos no tempo cronológico” (SCRAMIN, 2007, p.11), fazendo com que seja necessário destacar que “o tempo não se opõe à história, e não podemos ignorar a historicidade dos atos criativos pelos estratos de tempo que neles encontramos” (SCRAMIN, 2007, p.11).

Entretanto, a autora sublinha, trazendo para a discussão o pensamento de Georges Didi-Huberman em *Diante do tempo* o fato de que “o princípio de síntese é ilusório tanto na disciplina da história da arte como na história da literatura” (SCRAMIN, 2007, p.12). Isto porque o próprio fazer histórico constrói-se em cima de um paradoxo, o qual o autor explicita no livro citado:

Tal é, portanto, o paradoxo: dizem que fazer história é não fazer anacronismo; mas dizem também que somente é possível voltar ao passado pelo presente de nossos atos de conhecimento. (HUBERMAN, 2017, p.36).

## Com isto, segundo o filósofo francês

Estamos na dobra exata da relação entre tempo e história. Logo, não seria à própria disciplina histórica que se deve perguntar o que fazer dessa dobra? Ocultar o anacronismo que dela emerge e, com isso, esmagar surdamente o tempo sob a história – ou então abrir a dobra e deixar florescer o paradoxo? (HUBERMAN, 2017, p. 32-33)<sup>15</sup>.

Ao deixarmos que o paradoxo floresça, estaremos, segundo Scramin, dando atenção a um

aspecto fundamental para refletir sobre a categoria do presente, isto é, a densidade de tempo histórico que “pervive” nas obras, a absorção das “afecções” que as obras produzem, isto é, o seu “efeito”, sua “duração”. (SCRAMIN, 2007, p.12)<sup>16</sup>.

Esta noção relaciona-se, como o decorrer do texto de Scramin mostra, com a noção trazida por Raúl Antelo, retomando também a reflexão de Giorgio Agamben, de que o anacronismo, ponto nevrálgico de uma noção de história mais condizente com sua própria constituição, seria uma “con-temporização” e que

esse *tempo-com* defende a noção de que a essência do tempo é uma *co-essência*, ativada no presente de uma leitura, de tal sorte que o anacronismo crítico não pode ser definido como um amálgama aleatório ou impróprio de tempos quaisquer [...] [portanto], não é o tempo natural o que interessa ao comparatista e ao historiador

---

<sup>15</sup> A citação no texto de Scramin é apresentada a partir da tradução argentina do texto de Huberman, realizada por Oscar Funes, publicada pela editora Adriana Hidalgo em 2006 e intitulada *Ante el tiempo – Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Entretanto, optamos por utilizar a tradução brasileira de Vera Casa Nova e Márcia Arbex em edição publicada em 2017 pela editora da UFMG.

<sup>16</sup> Em nota de rodapé a autora faz referência a Walter Benjamin e seu conceito de *pervivência* (Fortleben), que segundo a autora com base em sua leitura do filósofo alemão, seria “como algo que faz com que alguns elementos ou mesmo as obras de arte sobrevivam para além da época que os viu nascer” (SCRAMIN, 2007, p. 12). Também em nota de rodapé, a autora faz referência ao estudo procedido por Guilles Deleuze acerca do trabalho de Spinoza no que diz respeito ao fato de que “a característica do signo [...] era a de sempre ser um efeito” (SCRAMIN, 2007, p. 12). E de que “o efeito em um primeiro momento é um vestígio de um corpo sobre outro, é o estado de um corpo que sofreu a ação de outro corpo” (SCRAMIN, 2007, p. 12). Sendo assim, “segundo Deleuze, em Spinoza é o efeito de uma “affectio”, ou afecção. (SCRAMIN, 2007, p. 12). A autora complementa dizendo que “as afecções são conhecidas pelas ideias que temos, pelas sensações ou percepções [...] [mas que elas] não são efeitos instantâneos de um corpo sobre outro, mas são, especialmente, efeitos sobre a própria duração” (SCRAMIN, 2007, p. 12) e que, desse modo, segundo Deleuze, “esses efeitos pensados enquanto duração, não podem mais ser chamados de afecções, mas antes devem ser pensados como “affectos” propriamente ditos, pois indicam que as durações constituem ‘passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro’ (Spinoza, 1997, 2002)” (SCRAMIN, 2007, p. 12).

cultural. Aquilo que define a temporalidade de uma cultura (lida com outras culturas) é, pelo contrário, a sua sintaxe ou composição, seu uso, sua política, e não uma fórmula autonômica e racional. Antelo (2007)apud SCRAMIN, 2007, p. 13).

Desse modo, para a autora,

a discussão do tempo presente na literatura não se resume a um 'agora' das obras baseado em uma causa que provoca uma alteração ou uma mudança a qual fornece um caráter único e irreversível aos acontecimentos e às obras. O tempo presente é um 'agora' das obras nos efeitos que produz nos tempos do 'agora' de outras, bem como da 'duração' e da absorção desses efeitos, isto é, a absorção dos 'affectos' que essa obra produz, o que de toda maneira cria as condições de sua sobrevivência como forma primordial. No entanto, essa sobrevivência atesta que as formas primordiais elas mesmas são, ainda segundo Didi-Huberman, configurações de uma mesma complexidade temporal, outras montagens de tempos heterogêneos que permanecem emergindo. (SCRAMIM, 2007, p. 13).

Ou seja, olhar para as obras do presente não significa olhar para o que nelas possa haver de “novo”, de “inovador”, ou para as relações com outros tempos de forma desconfiada e negativa, mas sim observar aquilo que a autora vai chamar de “economia das paixões e dos *affectos* dos corpos que se manifestam nos valores de uma determinada época” (SCRAMIM, 2007, p.13-14, grifo da autora) e que é formada por essa “montagem de tempos heterogêneos” à qual Huberman se refere. Economia que vai se manifestar para além da repetição das formas ou dos conteúdos, pois as

homologias morfológicas indicam apenas alterações de caráter cíclico e repetitivo e não satisfazem a necessidade de compreensão dos estratos de tempo que sobrevivem nas obras (SCRAMIM, 2007, p. 13).

É necessário dizer ainda que nesta economia, como bem explica a autora, as “*affectios*” mobilizam formas cujos modelos apresentam-se como “ruínas” depositadas “nas camadas de tempo das obras criativas daquilo que chamamos história” (SCRAMIN, 2007, p. 14). Mas que esses modelos, “mediante as '*affectios*' de uma época são carregados de novos sentidos, polarizando-se muitas vezes com o seu sentido original” (SCRAMIN, 2007, p.14). Na ressignificação desses modelos,

mais do que uma atualização de uma forma, o que se opera é uma apropriação crítica do meio, descobrindo não somente os estratos de tempo ali presentes, mas despertando a sua temporalidade, isto é, sua capacidade de intervir, sua potência crítica” (SCRAMIN, 2007, p. 14).

Algo parecido com o pensamento que Perloff desenvolve a partir da já citada noção de *réécriture*, aproveitada de Compagnon, para dar conta da “citacionalidade” aliada à influência da tecnologia da produção de poesia americana do presente:

De fato, a *réécriture*, como chama Antoine Compagnon, é a forma lógica da “escrita” numa era em que o texto é literalmente móvel ou transferível – texto que pode ser prontamente deslocado de um local digital para outro ou impresso a partir do monitor, que pode ser apropriado, transformado ou ocultado por todos os tipos de método e para todos os tipos de propósitos. Não se trata do “Renovar!” de Pound, mas do “Pegue um objeto. Faça alguma coisa com ele. Faça alguma outra coisa ainda com ele” de Jasper Johns (PERLOFF, 2013, p. 48).

Assim, para Scramin, formula-se uma resposta ao seu questionamento inicial acerca da categoria de tempo do presente e das obras por ele caracterizadas:

As obras que consideraremos portadoras desses estratos do tempo “presente” serão aquelas que logram selecionar os valores que se encontram formalizados numa economia dos afetos, que não precisamente são uma forma, mas antes maneiras de combinar os efeitos do processo de “vir - a - ser” e extinguir-se das obras. Daí que o presente seja uma categoria que não esteja na obra senão como traço de sua vida, aquilo que Walter Benjamin denominou como vida natural da obra. Vida natural das obras, isto é, o seu processo de “vir - a - ser” de seu declinar (SCRAMIN, 2007, p.14).

Seguindo esta lógica da apropriação crítica do meio, posições críticas como as de Dolhnikoff (2006) de que uma “volta ao verso” seria sinal de empobrecimento retrógrado da produção do presente e a de Simon (1998) de que há, nesta mesma produção, um “consumismo” vazio de referências do passado começam a ser altamente questionáveis, uma vez que

os jogos intertextuais são abandonados em suas funções anteriores e usados nessa concepção anacrônica do tempo como procedimentos

que permitem o tomar posse do tempo histórico (SCRAMIN, 2007, p.19-20).

Essa tomada de posse não se apresenta na forma de uma influência taxativa, pelo contrário, ela ativa a capacidade crítica de uma literatura do presente em pensar de que modo essas referências podem lhe servir, principalmente no caso da poesia, para que se siga produzindo. Isso porque, nas palavras de Perloff ao analisar os processos que Walter Benjamin empregou em seu trabalho não terminado das *Passagens*<sup>17</sup>, “[...] o contexto sempre transforma o conteúdo” (PERLOFF, 2013, p. 92). A estudiosa americana recupera palavras do filósofo alemão em seu ensaio autobiográfico, *Rua de mão única*, publicado 1928:

O poder de uma estrada no interior é diferente quando se está andando ao seu lado, em comparação com a experiência de sobrevoá-la. Do mesmo modo, o poder que um texto tem é diferente ao ser lido em comparação com quando ele é copiado [...] Benjamin (1979 apud PERLOFF, 2013, p. 92).

Perloff o faz para dizer-nos que as palavras de Benjamin

antecipam, de uma maneira perturbadora, o caminho que a literatura tomaria no século 21, agora que a internet fez com que todos nós nos tornássemos copistas, recicladores, transcritores, colagistas e recontextualizadores (PERLOFF, 2013, p. 92-93).

Tal tratamento das referências certamente será de grande valia para que se estude de que maneira elas atuam em certos poemas de Ana Martins Marques, podendo trazer, em alguma medida, explicações de como a poeta toma posse de seu tempo histórico de produção.

Ainda nessa apropriação crítica do meio da literatura, o que se produz no presente é uma “noção compartilhada do fazer literário” (SCRAMIM, 2007, p. 15) que não possui a intenção de agrupar escritores, mas sim de “criar uma

---

<sup>17</sup> Trabalho iniciado por Benjamin em 1927 e que ainda estava em execução em 1940, ano em que o filósofo morre. Tal trabalho pretendia inicialmente ser substrato para um livro que falasse do papel de Paris como “capital do século XIX”, mas acabou tornando-se uma coletânea de recortes de textos, fotografias, propagandas, projetos, entre outros materiais unidos de uma forma que o autor classificava como “montagem literária”. Sobre o trabalho, temos as preocupadas palavras de Theodor Adorno, filósofo e amigo de Benjamin, em carta para Gershom Scholem: “o mais significativo é a extraordinária restrição na formulação de pensamentos teóricos em comparação com o imenso tesouro de excertos. Isso se explica em parte pela ideia (já problemática, para mim), formulada de modo explícito em certo lugar, da obra como “montagem”, isto é, criada a partir de uma justaposição de citações, de modo que a teoria salte dela sem precisar ser inserida como interpretação” Buck-Morrs (1989 apud PERLOFF, 2013, p. 61).

comunidade sem laços, uma comunidade de singularidades movidas por um desejo de arte e não propriamente por um fazer artístico” (SCRAMIN, 2007, p.15). Singularidades que vão, é certo, confirmar a pluralidade já constatada no cenário brasileiro atual, e que atuam na contramão de critérios como o desejo de um “projeto nacional” ou de organização em grupos ou tendências relativamente coesos, caros ao pensamento das vanguardas e que ainda podem ser encontrados em certos discursos críticos no Brasil. Critérios que foram moldados pela modernidade e seu esforço em promover uma autonomização de campos como a arte e a ciência a partir de definições excludentes, ou seja, definindo-os especificamente pela diferença em relação a outros campos e que colocava, segundo Siscar, a

poesia como expressão “autônoma”, isto é, aquela que procura um lugar de exceção e, aproveitando-se do privilégio de sua condição, mistifica o espaço da linguagem, virando as costas para a experiência comum, para o real, para a sociedade (SISCAR, 2015, p.35).

A essa comunidade sem laços e feita de singularidades, como é de se pensar, é própria uma quebra dos critérios autonomistas, o que faz com que

a arte do presente, ou ainda a literatura do presente [seja] ficção no mesmo momento em que é ensaio ou crítica, no entanto, sendo ao mesmo tempo todas essas modalidades discursivas, não é nenhuma delas autonomamente (SCRAMIM, 2007, p.16).

Pensamento semelhante ao de Scramin – nesse sentido de quebra de critérios de definição autônoma, excludente e de mistificação dos discursos artísticos – e que se aproxima ao de Perloff – que, como vimos anteriormente, analisa questões de “originalidade” e de meios na poesia americana contemporânea – possui a teórica argentina Florencia Garramuño em seu livro *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* (2014). A partir de noções como “impertinência”, “inespecificidade”, “expansão” (inspirada no conceito de “campo expandido” que Rosalind Krauss propõe para a linguagem da escultura nos anos 60) e/ou “quebra de limites”, a autora estuda as produções de arte e literatura contemporâneas nos entrecruzamentos de diferentes meios, suportes, linguagens e discursos que essas produções podem apresentar.

Para definir os trabalhos que são portadores desta inespecificidade e dar título a seu livro, Garramuño toma emprestado o título de uma instalação do (multi) artista visual contemporâneo brasileiro Nuno Ramos (1960) – a saber, *Fruto estranho* (Figura 3), obra de 2010 que ficou em exposição no mezanino do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro durante 33 dias. Composta de duas grandes árvores desfolhadas que possuem um avião monomotor em cada copa, a instalação é coberta de uma camada de sabão. Nos extremos, sob as asas dos monomotores, repousam no chão dois contrabaixos sobre os quais cai soda cáustica, que pinga das asas – uma referência, segundo o artista, a um conto de Pushkin sobre uma árvore que pinga veneno. De frente para este conjunto, uma tela reproduz uma sequência do filme *A fonte da donzela* (1960) dirigido por Ingmar Bergman na qual uma árvore é derrubada. Soma-se à instalação, por fim, a canção americana sobre a situação dos negros no sul dos EUA *Strangefruit* (1936) de autoria de Abel Meeropol na interpretação de Billie Holliday.



Figura 3 – Nuno Ramos – *Fruto estranho* (2010). Instalação, dimensões variáveis.

Desse modo, levando em consideração o trabalho de Ramos, para autora, os trabalhos que lidam com a heterogeneidade de linguagens e exploram os limites das mesmas e dos meios pelos quais se propagam, podem ser entendidos como

frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos e fragmentos soltos,



marcas e desenquadramentos de origem, gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. (GARRAMUÑO, 2014, p. 11-12).

Garramuño destaca que esses “frutos estranhos” não se encontram “nem num local, nem noutra, nem de um ou de outro lugar, nem numa disciplina nem noutra, trata-se de obras que não são necessariamente semelhantes em termos exclusivamente formais” (GARRAMUÑO, 2014, p.12). E propõe ainda que

algumas destas obras se equilibram num suporte efêmero ou precário; outras exibem uma exploração da vulnerabilidade de consequências radicais; em outras ainda o nomadismo intenso e o movimento constante de espaços, lugares, subjetividades, afetos e emoções tornam-se operações que se repetem vezes seguidas. Mas todas elas revelam, em seu conjunto – para além das diferenças formais entre elas –, um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos (GARRAMUÑO, 2014, p.12).

Após nos apresentar esta primeira definição, a autora concentra-se em explicar que

como em *Fruto estranho*, de Nuno Ramos, em muitas dessas práticas trata-se, também, de *questionar a especificidade de um meio* ao utilizar vários meios ou suportes diferentes em que se entrecruzam música, filme, literatura, arte, cinema, fotografia e poesia (GARRAMUÑO, 2014, p.14, grifo nosso).

Garramuño dá alguns exemplos práticos desse questionamento da especificidade citando práticas que

incluem e trabalham com fotografias (*Nove Noites*, de Bernardo Carvalho; *El infarto del alma*, de Diamela Eltit), desenhos (*Bénédicte vê o mar*, de Laura Erber), ou constroem seus discursos com referências explícitas a outros dispositivos ou meios (“*Margens / Márgenes*”, de Carlito Azevedo, e suas referências à arte de Rachel Whiteread ou ao filme *Shoah*, de Claude Lanzmann) (GARRAMUÑO, 2014, p. 15).

Com a exposição dos exemplos práticos, principalmente o caso da obra de Carlito Azevedo, a autora nos aponta que a problemática da inespecificidade pode ser posta em trabalho não somente na esfera formal mais visível, ainda que também o possa ser. Garramuño chama nossa atenção para o fato de que

essa aposta no inespecífico se aninha também no interior do que poderíamos considerar uma mesma linguagem, desnudando-a em sua radicalidade mais extrema. Porque é na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante dessa aposta no inespecífico, explicando, aliás, a proliferação cada vez mais insistente desses entrecruzamentos de suportes e materiais como uma condição de possibilidade – dir-se-ia de horizonte – da produção de práticas artísticas contemporâneas. Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem do comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica (GARRAMUÑO, 2014, 15-16).

Essa aposta na inespecificidade chega à poesia – forma que por muito tempo foi proposta como espaço de mistificação da linguagem, como bem nos apontou Siscar (2015) anteriormente – de algumas maneiras que merecem ser descritas aqui. Garramuño nos aponta para

livros de poesia que incluem referências a fragmentos de filmes ou de instalações, textos que passam do verso à prosa e que, em movimentos quase obscenos elaboram a dor de uma perda familiar (*El eco de mi madre*, de Tamara Kamenszain, ou *Monodrama*, de Carlito Azevedo) são outros exemplos que, ao mesclar a voz lírica a uma trama de textos e referências diversas, e colocar em tensão o verso com a prosa, propiciam modos de organização do sensível que colocam em questão ideias de pertencimento, especificidade e autonomia (GARRAMUÑO, 2014, 17-18).

Entretanto, é necessário pontuar que para a autora,

algo diferente do hibridismo formal, da mistura de linguagens ou da colagem parece implicado nesses textos. Esses fragmentos e essa mescla não perseguem a criação de uma identidade estável, ainda que híbrida (GARRAMUÑO, 2014, p. 23).

E tampouco o podem, uma vez que, ao não se fecharem em uma forma específica, ao não pertencerem de todo a uma forma específica e lidarem com diferentes entrecruzamentos, essas obras acabam por turvar os limites entre a realidade e a ficção (GARRAMUÑO, 2014, p. 21). Conseqüentemente, isso

lança a especificidade da literatura para uma zona em que as elucubrações sobre ela valem mais pelo que dizem com respeito a questões existenciais ou conflitos sociais que habitam esse outro espaço, com o qual se elabora essa contigüidade, do que por aquilo que elas podem dizer a respeito do texto, do texto enquanto tal, em sua especificidade. (GARRAMUÑO, 2014, p. 21-22).

Garramuño alerta, porém, que “realidade e ficção não são indistintas” (GARRAMUÑO, 2014, p. 22). E que “são os textos que, ao se instalarem na tensão de uma indefinição entre realidade e ficção, perfazem uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem” (GARRAMUÑO, 2014, p. 22).

Essas maneiras nos fazem pensar automaticamente naquilo que Scramin propôs como “apropriação crítica do meio”. Ideia que é corroborada e ampliada pela autora argentina, uma vez que, em seu pensamento, é

nessa mistura ou não pertencimento [que] residiria o potencial crítico da arte, já que na desconstrução das hierarquias entre autor e espectador, entre ação e contemplação, esse tipo de arte estaria propiciando um novo “cenário de igualdade” (GARRAMUÑO, 2014, p. 26-27).

Igualdade que faz a autora pensar mais além, no sentido de uma organização de comunidades:

O que me parece mais importante, e que aparece nessa implosão do específico no interior de uma mesma linguagem estética, é o modo como esses entrecruzamentos de fronteiras e essa aposta no inespecífico podem ser pensados como práticas do não pertencimento que propiciam imagens de comunidades expandidas (GARRAMUÑO, 2014, p.27).

Essas comunidades possuem seu sentido de “comum” baseado naquilo que é impróprio, que não se define, ainda que possa ser bastante íntimo e singular, como nos explica a autora:

Para além de um questionamento do “meio específico”, essas práticas questionam a especificidade do sujeito, do lugar, da nação e até da língua, e a arte inespecífica explora modos de fazer valer com um sentido comum – comum, porque é impróprio, no sentido que Roberto Esposito<sup>18</sup> dá a essa palavra – uma situação, um afeto ou um momento que, ainda quando possa ser muito pessoal, nunca acaba

---

<sup>18</sup> Sobre o sentido de impróprio formulado pelo filósofo italiano, a autora cita: Não é o próprio, mas o impróprio – ou, mais drasticamente, o outro – o que caracteriza o comum. Um esvaziamento parcial ou integral da propriedade em seu contrário. Uma desapropriação que investe e descentra o sujeito proprietário, e o impede a sair a si mesmo. A se alterar. Na comunidade, os sujeitos não acham um princípio de identificação, nem um recinto asséptico no interior do qual se estabelece uma comunicação transparente ou quando menos o conteúdo a comunicar. Não encontra senão esse vazio, essa distância, esse estranhamento que os faz ausentes de si mesmos. [...] um circuito de doação recíproca cuja peculiaridade reside justamente na sua obliquidade a respeito da relação sujeito-objeto, e por comparação com a plenitude ontológica da pessoa. Esposito (2003, apud GARRAMUÑO, 2014, p.29)

por definir-se através de individualização de uma marca de pertencimento. (GARRAMUÑO, 2014, p. 28).

Essa quebra de critérios – que confere à literatura maior diversidade e potencial crítico – e a “atitude afirmativa frente ao ‘ser’ arte que se manifesta apenas em ‘querer ser arte’” (SCRAMIN, 2007, p.16) das comunidades sem laços (ou das comunidades expandidas, nas palavras de Garramuño) produzem, segundo a autora, uma espécie de “movimento” em direção ao desconhecido que não se caracteriza como ruptura e tampouco como continuidade, mas que sim, “pertence a uma deriva moderna” (SCRAMIN, 2007, p.16). E deriva em seu sentido mais forte de abandono, uma vez que, em suas palavras, “a modernidade com sua tradição caracterizada pela ruptura revelou-se incapaz de elaborar um pensamento para o tempo presente, bem como para [uma] literatura do presente” (SCRAMIN, 2007, p.16). Desse modo, uma literatura do presente que, na visão de Scramin, ultrapasse a noção de contemporâneo – ou seja, a noção de produzida no “agora” cronológico – será aquela se põe na arriscada posição de estar

num lugar de passagem entre os discursos, entre os lugares originários da poesia, e que não devem ser confundidos com o espaço, com a circunscrição de um território para a literatura (SCRAMIN, 2007, p.16).

Um lugar de indefinição e inespecificidade, conforme nos propôs Garramuño.

Entretanto, esse “risco” ao qual a literatura do presente se submete no momento em que se coloca como discurso aberto faz com que coincidam duas coisas que, segundo a autora, a modernidade esgotou: “a possibilidade do conhecimento e da experiência” (SCRAMIN, 2007, p.16). A autora começa sua explicação da afirmação a partir da postulação indireta de uma questão que surge imediatamente: “o problema é como fazer experiência poética e ao mesmo tempo produzir conhecimento se nosso presente está saturado de memória<sup>19</sup>” (SCRAMIN, 2007, p.16). Como produzir conhecimento e experiência se tudo já parece ter sido feito e estar esgotado?

---

<sup>19</sup> A autora evoca o filósofo Friedrich Nietzsche em *Considerações extemporâneas* para ilustrar o quão e há quanto tempo o presente está saturado de memória. Saturação que

Scramin parte primeiramente em direção ao fator da equação que compreende a experiência perguntando-se: “como recuperar a faculdade de ter e fazer experiência? Será que precisamos suspender o conhecimento, a tradição?” (SCRAMIN, 2007, p.17). A resposta parte, mais uma vez, da recuperação do pensamento do filósofo italiano Giorgio Agamben em *Infância e História*, obra em que são comentadas, segundo informação da autora, as possibilidades da experiência na filosofia e na arte. Para ela, ao comentar “o problema da experiência nas ‘quêtes’ medievais<sup>20</sup>, [o filósofo] nos oferece uma reflexão interessante para pensar a literatura do presente” (SCRAMIN, 2007, p.17). Isto porque, conforme o texto vai nos informar, “a instância que marcava a produção do conhecimento na Idade Média demonstra que o sujeito do conhecimento somente poderia conhecer o bem *‘per scietiam’*” (SCRAMIN, 2007, p. 17), ou seja, através do caminho seguro dos métodos do conhecimento. Assim, “na ‘quête’ residiria essa impossibilidade de unir conhecimento e experiência em um único sujeito” (SCRAMIN, 2007, p. 17). Isso implica, como Scramin bem nos informa no “reconhecimento de que [na quête], a ausência de caminho, isto é, a ‘aporia’ [...] é a única experiência possível” (SCRAMIN, 2007, p. 17). Desse modo, a quête caracteriza-se como “o reconhecimento do não-saber, da não-arte e a aceitação de um apenas ‘querer fazer’” (SCRAMIN, 2007, p. 17), o que a aproxima de forma decisiva do “desejo de arte” da comunidade de individualidades que se configura no presente.

Entretanto, o fato de que o conhecimento – em seu caráter de caminho seguro a ser percorrido para um fim – não possa existir concomitantemente à experiência no sujeito da “quête”, não quer dizer que ele seja excluído e tampouco que a tradição não possua seu papel dentro desta experiência. Scramin deixa isto claro quando traz à luz em seu texto a recuperação que Agamben faz da figura de Dom Quixote, caracterizado como

o velho sujeito do conhecimento, com toda sua memória da tradição, que foi enfeitado, e só pode fazer a experiência sem nunca possuí-

---

segundo a autora, “paralisa a ação, elimina o futuro e promove a melancolia” (SCRAMIN, 2007, p.16).

<sup>20</sup> Termo tradicionalmente utilizado para designar a jornada ou peregrinação, através de caminhos paralelos de certo personagem, normalmente o herói, das histórias literárias medievais.

la [...] [ele] é o sujeito marcado pelo procedimento da “quête”, isto é, vive o cotidiano e familiar como extraordinário e exótico, porém, [adverte a autora] esse tipo de “Unheimlich” pré-freudiana às avessas é somente a cifra da “aporia” essencial de toda a experiência (SCRAMIN, 2007, p. 17).

Logo após fornecer parcialmente a experiência de Dom Quixote a partir da “quête”, a autora diz que a esta configuração de experiência, Agamben opõe a aventura, que “pressupõe que exista um caminho até a experiência e que esse caminho passe pelo extraordinário e pelo exótico como instâncias a serem conquistadas e dominadas ao final do processo do conhecimento”. (SCRAMIN, 2007, p.17).

Assim, Scramin aponta que ao viver sob o mesmo procedimento que os heróis dos livros de cavalaria em cujas histórias estava constantemente imerso,

Dom Quixote faz experiência com a tradição e não a propõe como uma aventura. Não se relaciona com a tradição para nela encontrar valores e critérios, nunca toma posse da sua experiência e tampouco a reproduz com base num cânone, portanto, não produz o conhecimento mediante a construção de um caminho certo, de um “méthodos”, ou seja, de um ABC da literatura em direção ao valor máximo de construção lingüístico-discursiva (SCRAMIN, 2007, p. 17-18).

Procedimento que, nas palavras da autora, “fundamenta a única experiência possível para uma literatura do presente” (SCRAMIN, 2007, p.18). Isto porque, ao utilizar-se do procedimento da aventura, ou seja, da busca pelo conhecimento através da experiência sob a influência estrita de um método, de um projeto, (SCRAMIN, 2007, p.18), a modernidade acaba conduzindo “toda a experiência artística [...] ao cansaço” (SCRAMIN, 2007, p.18). Cansaço que deriva da necessidade de ruptura e inovação, baseadas nos passos seguros de um projeto, em relação a uma tradição já saturada de memória.

Ao aceitar a forma da experiência no esquema da “quête” e assumir o complexo jogo da economia dos afetos em sua constituição, a literatura acaba por abandonar qualquer pretensão de “finalidade [...] [e de ser] produtora de experiência e de conhecimento baseados num caminho seguro, numa tradição” (SCRAMIN, 2007, p. 20-21). Desse modo, ela abre-se e caracteriza-se como “ordinária, isto é, de todas as ordens, envolve todos os tempos, pois é anacrônica já que trata o extraordinário como ordinário e vice-versa” (SCRAMIN, 2007, p.22). Portanto, para a autora,

considerar a literatura fora de seu estatuto de autonomia é uma opção que alcança uma refinada sintonia com a temporalidade de um agônico presente, caracterizado pelo trânsito entre fronteiras antes muito rigidamente separadas, trânsito de informações e de modos de existência que modificam as antigas configurações (SCRAMIN, 2007, p. 25).

Considerar a literatura fora de um estatuto de autonomia é aceitá-la em toda “estranheza” dos entrecruzamentos e trânsitos que seus frutos apresentam, para pensar com Garramuño. É considerar uma

metodologia [crítica] do anacronismo [...] [que é] inclusiva sem ser excludente, portanto, não pode obedecer a critérios de se ter uma língua, de se ter uma identidade lingüística, de se pertencer a um gênero textual ou de se vincular a um campo específico ou não. Tampouco ela poderá apregoar uma tipologia textual ideal ou apontar novas escolas literárias ou estilos artísticos a serem valorizados. (SCRAMIN, 2007, p. 31).

Dessa maneira, a literatura é compreendida, segundo a autora, como

um problema do pensamento [...] [e que, portanto] não há processo algum de aquisição de conhecimento antes do ato de colocar-se numa posição de não saber, posição de risco total. Portanto, a experiência e a aquisição de conhecimento ocorrem após o fato, *posfactum* (SCRAMIN, 2007, p. 31).

Ou seja, a experiência e o conhecimento vão se dar somente a partir do contato com o texto, do contato com os afetos e estratos temporais presentes nas obras, a partir dos procedimentos de “identificar e reconstruir a vida interior ou natural, como prefere Benjamin, ‘das’ obras em vez de reconstruir ‘as’ obras e ‘as’ criaturas” (SCRAMIN, 2007, p.33). Ou, nos termos de Garramuño, através de uma metodologia que busque “transitar seus fluxos [das obras], percorrer seus contatos e, sobretudo, propor conexões conceituais entre elas” (GARRAMUÑO, 2014, p.44).

Tendo esta metodologia em vista, aproximar-se da obra de Ana Martins Marques, que é marcadamente voltada para o cotidiano, passa – no processo de reconstituição e produção de sentido de sua vida natural – pela aproximação e leitura em perspectiva de outras poéticas que lidaram com o tema, tais como os *readymades* de Marcel Duchamp e a poesia de Manuel Bandeira. Estas poéticas – que não possuem necessariamente uma ligação

direta com os poemas de Marques ou entre si – são de grande valia para que haja a viabilidade de se identificar possíveis afetos e estratos temporais que uma poética do cotidiano do presente como a da poeta mineira pode mobilizar para tratar do tema nos dias atuais.



### 3 O cotidiano como matéria poética (ou as potencialidades poéticas do cotidiano)

#### 3.1 Deslocamentos poéticos do banal

Já sabemos que o cotidiano é a principal linha que costura a obra de Marques. E também que é em torno dele que se formam redes onde afetos como o campo das artes visuais e das leituras explicitadas pela autora em epígrafes e dedicatórias se inter-relacionam. Portanto, para que possamos analisar de que maneira estes conteúdos são trabalhados e que efeitos de sentido produzem na obra da autora, se faz necessário que sejam postos em questão e sob análise alguns trabalhos que já lidaram com o cotidiano em seu desenvolvimento.

Naturalmente, devido a fatores como a diversidade de linguagens e a época em que os trabalhos foram desenvolvidos, eles apresentarão diferentes maneiras de mobilizar o cotidiano enquanto substrato poético, bem como diferentes impactos no campo artístico e cultural. Tal diversificação, entretanto, não invalida a análise, uma vez que são próprios a uma literatura do presente, como ficou claro no capítulo anterior, a aproximação de diversas linguagens e a convergência e convivência com distintos estratos temporais.

As primeiras poéticas a serem analisadas no trabalho podem ser, de certa forma, verificadas em seu procedimento de “deslocar” o cotidiano, “mobilizar” o banal para dentro da esfera artística. Passemos à análise da primeira poética, a dos *readymades* do artista francês Marcel Duchamp.

O trabalho *A fonte* (1917) (Figura 4), de Marcel Duchamp, é presença recorrente nas discussões sobre arte moderna e contemporânea. Rejeitado pelo Salão dos Independentes<sup>21</sup> no ano de sua datação, 1917, o mictório em cerâmica, desconectado de sua função usual e com a inscrição “R. Mutt” – o que pode ser considerado um dos múltiplos nomes que o artista utilizava para assinar suas obras<sup>22</sup> – grafada em preto sobre a superfície branca é uma figura

---

<sup>21</sup> Evento organizado anualmente em Paris, a partir de 1886, pela Sociedade dos Artistas Independentes, fundada em 1884, que consistia em uma reunião de obras produzidas pelos artistas para serem expostas sem o sistema de premiações.

<sup>22</sup> Destacando-se dentre estes nomes a personalidade de Madame Rrose Sélavy, cujo nome pode ser interpretado como um trocadilho sonoro com a expressão “feliz é a vida” em francês e na qual Duchamp se traveste em famoso retrato realizado por Man Ray em 1921.

emblemática no mundo da arte e levanta questões importantes para que se pense a natureza da arte até os dias atuais.

A peça original acabou se perdendo, sendo seu único registro a fotografia tirada pelo fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz (Figura 4). Anos mais tarde, a peça em cerâmica produzida pela tradicional empresa americana de artigos para banheiros Mott Works foi repostada pelo artista em um total de oito exemplares para ser exposta em diversas galerias ao redor do mundo.



Figura 4 – Marcel Duchamp - *A fonte* (1917).  
*Readymade* (mictório em cerâmica).  
Dimensões: 61x 36x 48cm.

Há, dentre as inúmeras interpretações da obra, aquelas que enxergam no objeto – que como se pode constatar na fotografia aqui apresentada encontra-se exposto em sentido inverso ao usual – semelhanças com as formas da anatomia íntima feminina. O que seria uma alusão ao mesmo tempo erótica<sup>23</sup> e portadora de uma ironia mordaz, residindo no fato de um objeto no qual os homens depositam sua urina estar exposto de modo a aludir às formas femininas. Entretanto, a despeito das interpretações temáticas e simbólicas que a obra possa gerar, seu valor reside na implantação de uma das mais sérias questões no campo da arte a partir da modernidade e que se encontra especificamente naquilo que define a arte enquanto tal.

Como já ficou explícito anteriormente, o mictório que compõe a obra é uma peça do mercado industrial, presente na vida cotidiana, e não uma peça

---

<sup>23</sup>Rosalind Krauss discorre sobre a questão em seu livro *Caminhos da Escultura Moderna*, publicado no Brasil pela editora Martins Fontes.

forjada pelo artista através de processos escultóricos como a modelagem, a fundição ou a escavação e retirada de material. A partir deste esclarecimento, surge a questão: o que então diferencia *A fonte* dos outros mictórios existentes no mundo, dos outros mictórios produzidos pela Mott Works ou, ainda, dos outros mictórios produzidos pela empresa no mesmo modelo? O que a faz ser um objeto de arte?

A resposta para tal questão não se encontra em nenhuma característica específica do objeto em si. Nem mesmo na inscrição “R.Mutt, 1917” sobre a louça branca, mas sim no sentido desta inscrição e no ato levar este objeto para dentro do espaço expositivo. Nesta esteira de pensamento, as reflexões do filósofo americano Arthur C. Danto em seu livro *O descredenciamento filosófico da arte* (2014) – reunião de ensaios publicados pelo autor ao longo de décadas – fornecem uma explanação bastante útil à compreensão do procedimento de Duchamp.

Podemos pensar na *Fonte* (1917) e em outros trabalhos do artista francês tais como *Em antecipação ao braço quebrado* (1915) (Figura 5) – que consiste na exposição de uma pá de neve –, ou ainda no trabalho *O pente* (1916) (Figura 6) – um pente de metal para cachorros com a frase “3 ou 4 gotas de altura não tem nada a ver com selvageria” inscrita – a partir da categoria dos *readymades*. Nesta lógica, o artista se apropria destes objetos de origem industrial sem qualquer intenção estética aparente. Pelo contrário, sua escolha baseia-se, segundo Danto, exatamente no fato de que esses objetos seriam “esteticamente indiferentes” (DANTO, 2014, p.69). Esta seria, no pensamento do artista francês, a verdadeira característica do *readymade*, como fica explícito na citação de texto do artista ao referir-se à obra *Pente* (1916)

Durante os 48 anos desde que foi escolhido como um *readymade*, esse pequeno pente de ferro manteve as características do verdadeiro *readymade*: nenhuma beleza, nenhuma feiúra, nada particularmente estético a respeito dele [...] Ele nem sequer foi roubado em todos esses 48 anos! Duchamp (s/d apud DANTO, 2014, p.69)



Figura 5 – Marcel Duchamp – *Em antecipação ao braço quebrado* (1915). *Readymade* (pá de neve em madeira e ferro galvanizado).  
Dimensões: 121,3 cm (altura).



Figura 6 - Marcel Duchamp – *O pente* (1916).  
*Readymade* (pente de cachorro em metal).

Assim, se os *readymades* são “esteticamente insignificantes”, o que faz com que se tornem objetos do âmbito artístico é um componente que provém da esfera intelectual/conceitual:

A criação atribuída ao “Sr. Mutt” é a de um *novo* pensamento para *aquele* objeto: assim, a obra deve ser pensada *com* o objeto, tomada conjuntamente, e o objeto, como consequência, é somente *parte* da obra (DANTO, 2014, p.70, grifos do autor).

Ao dizer que o objeto é somente parte da obra, Danto nos indica que há algo mais na composição da obra: a interpretação deste objeto enquanto obra de arte e que o incorpora no âmbito artístico. Para o filósofo, “as interpretações [são] como funções [construtivas] que transformam objetos materiais em obras de arte” (DANTO, 2014, p.74).

Segundo Danto, é esta interpretação o que faz com que Duchamp levante a questão sobre o que é arte (e talvez principalmente sobre o que não o é quando um objeto considerado “não-arte” passa a sê-lo) a partir do estabelecimento de tensões filosóficas dentro do próprio campo da arte e que demonstrariam a natureza filosófica desta:

A estupenda visão filosófica hegeliana da história consegue, ou quase consegue, uma surpreendente confirmação na obra de Duchamp, que levanta a questão da natureza filosófica *dentro* da própria arte, implicando que a arte já é filosofia numa forma vívida e se desincumbiu agora de sua missão histórica ao revelar a essência filosófica em seu cerne (DANTO, 2014, p.40).

Esta “visão hegeliana da história” a que se refere o autor e na qual se apóia para dar sentido ao procedimento de Duchamp é, segundo as palavras do filósofo, a noção de que “o mundo em sua dimensão histórica é a revelação dialética da consciência para si mesma” (DANTO, 2014, p.49). E que

no seu [de Hegel] curioso modo de dizer, o fim da história chega quando o Espírito adquire a consciência de sua identidade enquanto Espírito, não, por assim dizer, alienado de si mesmo por ignorância de sua própria natureza, mas unido a *si mesmo por meio* de si mesmo – pelo reconhecimento de que é, nesse caso específico da mesma substância que seu objeto, uma vez que a consciência da consciência é consciência. (DANTO, 2014, p.49).

O filósofo “aproveita” essa noção de “fim da história” através da consciência proposta por Hegel em direção ao âmbito da história da arte a partir da prática poética de Duchamp. Para ele, o procedimento do artista de levar – por meio da interpretação – objetos produzidos industrialmente e de uso do contexto cotidiano para dentro do âmbito da arte significa que houve uma “tomada de consciência” da arte em relação a si mesma (e a sua natureza filosófica):

Quando a arte interioriza sua própria história, quando ela se torna autoconsciente de sua história, tal como aconteceu em nosso tempo, de modo que sua consciência de sua história faça parte de sua

natureza, talvez seja inevitável que ela deva se tornar finalmente filosofia. E quando ela faz isso, bem, num sentido importante, a arte chega a um fim. (DANTO, 2014, p.50).

Este “fim” a que Danto se refere e que é desencadeado por Duchamp pode ser ilustrado em trabalhos como as *Brillo boxes* (1964) de Andy Warhol (Figura 7). Logicamente, não é o fim da produção de obras de arte, como podemos constatar na permanência de instituições do sistema das artes como os museus, as galerias, os artistas e as próprias obras em circulação nos dias atuais. As efígies, ou *fac-símiles*, como propõe Danto (2006), que Warhol produz ao reproduzir as caixas de sabão em pó Brillo em compensado pintando seus rótulos em silkscreen e torná-las objetos de arte, dizem respeito ao fim da arte como uma “disciplina progressiva” (DANTO, 2014, p.135) tal como a via a história da arte.



Figura 7 – Andy Warhol – *Brillo Boxes* (1964). Tinta silkscreen sobre madeira. Dimensões: 43.3 x 43.2 x 36.5 cm.

O também filósofo Jonathan Gilmore comenta do “aproveitamento” da lição hegeliana do fim da história por Danto no prefácio de *O descredenciamento filosófico da arte* (2014):

O enfoque de Danto à história é explicitamente hegeliano. Mas, diferentemente da visão metafísica de Hegel, a tese de Danto é empírica. Ou seja, sua tese não repousa numa visão daquilo em que a história – consequentemente a história da arte – resulta, mas na atribuição de certos projetos a artistas no passado que permitiriam o desenvolvimento progressivo a uma meta comum. Ele descreveu

recentemente sua visão ao proclamar “que um certo tipo de fechamento havia ocorrido no desenvolvimento histórico da arte, que era de uma assombrosa criatividade, durando talvez seis séculos no Ocidente, tinha chegado ao fim” (DANTO, 1997, p.21) (GILMORE, 2014, p. 14).

Essa história, como bem aponta Guilmore, compreende em seu percurso, dois episódios centrais até que se chegue ao “fim” na Pop art dos anos 50 e 60 que é desencadeado por Duchamp<sup>24</sup>. Um deles compreende o progresso da representação realista de modelo renascentista, ao qual Danto associa a Giorgio Vasari, e o outro, lida com o esforço de autorreflexão do *médium* própria à lógica modernista no modelo proposto por Clement Greenberg. Sobre esta divisão em dois episódios, Gilmore cita Danto:

Vasari, construindo a arte como representacional, a vê ficando cada vez melhor ao longo do tempo, na “conquista da aparência visual”. Essa narrativa terminou para a pintura quando o cinema se demonstrou muito mais capacitado para reproduzir a realidade do que a pintura podia fazer. O Modernismo começou perguntando: o que a pintura poderia fazer à luz disso? E ele começou a ensaiar sua própria identidade. Greenberg definiu uma nova narrativa em termos de uma ascensão às condições identificadoras da arte. E ele encontrou-as nas condições materiais do *médium*. A narrativa de Greenberg [...] chega ao fim com o Pop [...] Ela chega ao fim quando a arte chegou ao fim, quando a arte, por assim dizer, reconheceu que a obra de arte não tinha nenhum modo específico de existência. Danto (1997 apud GILMORE, 2014, p.15, grifos do autor).

Ficando claro o fato de que a arte não possui um modo específico de existência, pode-se compreender então que ela,

depois desse término, já não desempenha um papel na geração de sua própria definição. Pode haver desenvolvimento da arte depois do fim da arte, mas nenhum desenvolvimento *essencial*, isto é, não mais progresso na procura da arte por uma autodefinição adequada (GILMORE, 2014, p.16).

Assim, o que vai fazer com que um objeto como as caixas de Brillo de Warhol sejam distintas daquelas que eram vendidas nas prateleiras dos supermercados é, a despeito da fatura artesanal do artista, a interpretação, que Danto chama de “agência” do “processo de transfiguração, esse processo por

---

<sup>24</sup> Não por acaso, alguns teóricos associam a Pop Art como herdeira do “Neo-Dada”, tendência de nome cunhado pela historiadora e crítica de arte Barbara Rose para designar trabalhos como os de Claes Oldenburg e Robert Rauschenberg, que reaproveitavam lições advindas do Dadaísmo – vanguarda à qual o nome de Duchamp é frequentemente relacionado – tais como a ironia e o uso de objetos ordinários e cotidianos.

meio do qual objetos totalmente do lugar-comum são alçados ao nível da arte” (DANTO, 2014, p.114). Essa interpretação é baseada em uma “teoria” que mobilizaria conhecimentos prévios do espectador provenientes da relação deste com aquilo que o filósofo chama de “o mundo da arte”.

Especificamente sobre o trabalho de Warhol (e seu pertencimento ao mundo da arte) o autor discorre em artigo intitulado justamente “O mundo da arte” publicado originalmente em 1964, ano do qual as *Brillo Boxes* datam:

O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (num sentido de é diferente do da identificação artística). É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja isso como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim como uma quantia considerável da história da recente pintura nova-iorquina (DANTO, 2006, p.22).

O autor reforça, ainda, a necessidade de se levar em consideração as teorias prévias em relação à arte para que se possa compreender de fato o trabalho de Warhol como arte:

Isso poderia não ter sido arte cinquenta anos atrás. Mas, então, não poderia ter havido, se tudo permanece igual, seguro de vãos na Idade Média ou borrachas para máquinas de escrever etruscas. O mundo tem que estar pronto para certas coisas – o mundo da arte não menos do que o real. *É o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tomar o mundo da arte e a própria arte possíveis.* Nunca ocorreria, devo pensar, aos pintores de Lascaux que eles estavam produzindo *arte* naquelas paredes. Assim como não havia estetas no Neolítico (DANTO, 2006, p.22, grifo nosso).

Após investigação sob o apoio teórico de Danto, vimos que a partir da Pop art é impossível que se encontre uma autodefinição ou o reconhecimento de um modo específico de existência para a arte. Vimos também que o deslocamento do banal, através da figura das caixas de Brillo, para a esfera artística que Warhol produz através do processo de transfiguração/ interpretação desse objeto exige a formulação de uma teoria que mobilize conhecimentos já existentes de arte, mas que passam também “pela posição do artista no mundo, pelo momento e pelo lugar em que viveu, por quais experiências ele poderia ter vivido” (DANTO, 2014, p. 80).



A partir destes dados, podemos perceber que o cotidiano, utilizado como matéria poética dentro da esfera das artes visuais a partir de deslocamentos do banal para dentro desta esfera acaba por operar e deixar evidente uma mudança no modo como se percebe a arte enquanto produto cultural. A arte “se liberta” do “fardo de ser o modo de organização do princípio de autoconsciência do espírito” (GILMORE, 2014, p.14), o que faz com que tenhamos cada vez mais pluralidade de expressões e linguagens – como a performance e a *bodyart*, que se desenvolvem a partir dos anos 60 – além de poéticas específicas, individuais, que exigem a mobilização de conhecimentos prévios do mundo da arte nos esforços de identificação e reconstrução da vida interior das obras como propõe Benjamin, exposto no primeiro capítulo através do pensamento de Susana Scramin.

### **3.2 Manuel Bandeira: “no chão do mais humilde cotidiano, o poético”**

Quando falamos em poesia brasileira modernista, o nome de Manuel Bandeira (1886-1968) sobressai como um dos maiores poetas de sua geração e da poesia brasileira como um todo. Em seus poemas, ao lado de temáticas como a lembrança da infância e história pessoal, o cotidiano aparece como o substrato onde o poético pode ser encontrado e trazido à tona. Isso faz com que autores como Davi Arrigucci Jr. em seu livro *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira* (1990) caracterizem Bandeira como um poeta para quem

*o alubrimento, revelação simbólica da poesia, pode dar-se no chão do mais ‘humilde cotidiano’, de onde o poético pode ser desentranhado, à força da depuração e condensação da linguagem, na forma simples e natural do poema (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 15, grifos do autor).*

Para tentar desentranhar do cotidiano aquilo que há de poético, o poeta mobilizava recursos tais como a aproximação da prosa através do verso livre, a utilização de uma linguagem mais “coloquial” e aproximações da linguagem pictórica. O uso desses procedimentos na busca do poético escondido no cotidiano fica evidente na análise que Arrigucci Jr. faz de dois poemas de

Bandeira nos dois primeiros capítulos da primeira parte de seu livro, intitulada “A fonte escondida (a humildade)”. São eles: “Maçã”, de 1938 e “Poema só para Jaime Ovalle”, publicados respectivamente nos livros *Lira dos cinquent’anos* (1940) e *Belo Belo* em sua segunda edição, que data de 1951.

Começamos pela exposição da análise que o crítico faz do poema “Maçã”, talvez um dos poemas mais conhecidos de Bandeira ao lado de “Vou-me embora pra Pasárgada”:

### **Maçã**

Por um lado te vejo como um seio murcho  
Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão  
placentário

És vermelha como o amor divino

Dentro de ti em pequenas pevides  
Palpita a vida prodigiosa  
Infinitamente

E quedas tão simples  
Ao lado de um talher  
Num quarto pobre de hotel.

Petrópolis, 25/2/1938

(BANDEIRA, 1986, p. 142).

No capítulo que corresponde à análise deste poema, “Ensaio sobre ‘Maçã’ (Do sublime oculto)”, Arrigucci analisa de que modo Bandeira extrai o aspecto do sublime poético a partir da simples imagem de uma maçã sobre onde supõe-se que seja a mesa de um quarto de hotel. Para isso, o crítico aproxima o poema de Bandeira do gênero de pintura natureza morta, mais especificamente daquelas produzidas pelo pintor francês Paul Cézanne, demonstrando o forte aspecto visual que o poema apresenta. Para o crítico,

a figura da maçã se impõe ao leitor desde o princípio, como um objeto para o olhar. Ela é visada diversas vezes, por partes, no todo e por dentro, até ser situada no espaço, perto de outras coisas. Assim é vista por fora, mediante comparações em que se distinguem, antes, suas formas por lados opostos; em seguida, a plenitude de sua cor. Depois, é vista por dentro, até a intimidade das sementes e a latência de vida em seu interior. Por fim, se integra com perfeita harmonia plástica, numa visão de conjunto do ambiente. Sempre como algo que se dá a ver. O efeito geral é o de um quadro estático, onde apenas se desloca o olhar e palpita a vida latente – espécie de natureza morta (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 21).

Arrigucci coloca o poema como um “*hieróglifo*, cujo significado se imprime de algum modo na expressão, em sua forma visual e sonora, diagrama de seu conteúdo” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 22, grifo do autor). E destaca que da forma como é construído o poema, a partir de diferentes olhares, que se projetam a diferentes ângulos e profundidades em direção à maçã até chegar ao quadro final, o “discurso não progride em sucessão” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 22). Mas sim a partir de cortes bruscos com enfoques de observação distintos, fazendo com que a leitura se dê por captura visual. Estes cortes produzem imagens comparativas da maçã, que ora aparece como “um seio murcho”, ora como “um ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário”, ora portadora do vermelho próprio do “amor divino”, ora como uma espécie de guardiã das “pequenas pevides” onde “palpita a vida prodigiosa / infinitamente”, até seu enquadramento final no quarto pobre de hotel. Imagens que podem ser vistas como opostas – como no caso do “seio murcho”, indicativo de envelhecimento e proximidade da morte e o “ventre de cujo umbigo pende ainda o cordão placentário”, imagem mais próxima do começo da vida logo depois do nascimento. Mas que ao mostrarem corte a corte visões da maçã também como portadora de um vermelho representativo do “amor divino” e objeto que abriga a vida palpitante dentro de si, deixam clara a capacidade e as possibilidades poéticas que um simples objeto cotidiano em um simples quarto de hotel guardam em si. Possibilidades que devem ser desentranhas do banal, ainda que a cortes bruscos como no poema, para que o sublime poético venha à tona.

Mostrado como limite e quadro final, o cenário do interior do quarto é colocado por Arrigucci como um recurso utilizado por Bandeira como

reduo da interioridade do sujeito [e] espaço lírico por excelência, onde se recolhem as impressões da realidade e se gera a poesia; lugar principal da experiência, de onde o poeta olha o mundo e se debruça sobre a vida (ARRIGUCCI JR., 1990, p.23).

O poema, assim constituído, se aproxima de forma decisiva às naturezas mortas de Cézanne. O autor desenvolve uma exposição da complexidade que as formas aparentemente simples das maçãs de Cézanne

abrigam após a síntese que o pintor procede com seu trabalho e conclui seu pensamento da seguinte maneira:

Do êxtase à forma pacata; da turbulência do espírito à solidão serena; da mais profunda natureza ao conhecimento; do apelo erótico ao místico; da pulsão latente à cor chamejante, as simples maçãs de Cézanne mantêm a força do sentido pelo fascínio (ARRIGUCCI JR., 1990, p.28).

Arrigucci aponta que em procedimento análogo, Bandeira constrói seu método poético, que

implica um acentuado trabalho pessoal do poeta, sua longa aprendizagem das palavras e das relações de sua poesia com outras artes e esferas da realidade, contendo, a uma só vez, o mais íntimo de sua experiência poética e o mais aberto para diversas saídas da arte moderna [...] como quem tira ouro da ganga, a golpes de bateia (ARRIGUCCI JR., 1990, p.29).

Trabalho que em seu “desentranhar” o poético do cotidiano acaba por conduzir “a uma concepção de poesia como forma de conhecimento” (ARRIGUCCI JR., 1990, p.30). Desentranhar que “dá a ver: ao mesmo tempo e sob a mesma luz [...] unidos os interiores da maçã, do quarto e da consciência, num único instante lúcido e fixo – alumbramento” (ARRIGUCCI JR., 1990, p.24).

Na análise do “Poema só para Jaime Ovalle” Arrigucci Jr. destaca outra característica fundamental da poesia de Bandeira em seu processo de “desentranhar” o poético do cotidiano: o uso do verso livre, que

parece formar-se de uma correlação contraditória e tensa entre a poesia e a prosa, sem que se conheça o exato meio-termo entre o princípio de ordem do verso e a dissolução prosaica (ARRIGUCCI JR., 1990, p.55).

Esse uso, segundo o crítico, é resultado de “um processo longo e complexo de condensação e depuração, até uma forma acabada e inteiramente dominada pelo poeta artesão” (ARRIGUCCI JR., 1990, p. 54), tornando o verso “um instrumento afinado pela tensão harmônica entre os extremos da expansão libertária e da contenção organizada” (ARRIGUCCI JR., 1990, p.59). Tensão que, em termos “mallarmaicos” é própria à poesia moderna em sua tentativa de instituir-se como linguagem específica através da

reivindicação de pertencimento, como foi visto na exposição do conceito de “*crise de vers*” no primeiro capítulo.

As ações descritas no poema, fundadas no mais prosaico cotidiano, como beber o café que o eu lírico mesmo preparou, fazem com que o leitor pense, à primeira leitura, que “se encontra realmente diante do mero registro de um momento banal” (ARRIGUCCI JR., 1990, p.47).

#### Poema só para Jaime Ovalle

Quando hoje acordei, ainda fazia escuro  
 (Embora a manhã já estivesse avançada).  
 Chovia.  
 Chovia uma triste chuva de resignação  
 Como contraste e consolo ao calor tempestuoso da noite.  
 Então me levantei,  
 Bebi o café que eu mesmo preparei,  
 Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei  
 [pensando...  
 – Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei.  
 (BANDEIRA, 1986, p.166).

Entretanto, o uso do verso livre para a construção do poema guarda complexidades que fazem com que o alubrimento poético se dê de forma cifrada, porém perceptível aos olhos que se propõem a uma leitura mais detida.

A primeira dessas complexidades, não tão cifrada aos olhos, é que a “estrutura mesclada onde se misturam poesia e prosa, o verso abrindo-se para o prosaico, a prosa mudando-se em poesia” (ARRIGUCCI JR., 1990, p.55) acaba fazendo com que “em profundidade, o meio [o verso livre] [...] [componha] com a matéria também misturada do prosaísmo cotidiano, onde de repente [...] [se descobre] a poesia mais alta” (ARRIGUCCI JR., 1990, p.55).

Outra característica é o fato de que “*o verso livre se revela como um meio interno onde se produz a osmose dos espaços, abrindo-se para recolher o que está fora, mas pode valer dentro*” (ARRIGUCCI JR., 1990, p.60, grifos do autor). Desta forma, aparece nos poemas

uma tendência bem marcada para a objetivação de fatos de ordem íntima, constantemente confrontados com a perspectiva dos outros, ao mesmo tempo que fatos da experiência alheia podem ganhar com facilidade a dimensão da intimidade solitária (ARRIGUCCI JR., 1990, p.60-61).

Assim, a figura de Jaime Ovalle aparece no título em osmose com os espaços interiores colocados pelo eu lírico no corpo do poema: o espaço do quarto e da rua chuvosa. Jaime Ovalle aparece como “o receptor ideal ou exclusivo para o que se vai dizer” (ARRIGUCCI JR., p. 71). Ovalle, amigo de Bandeira e figura “exemplar” da boêmia carioca seria capaz de entender, com sua sensibilidade, o estado anímico do eu lírico e o que há de poético dentro desta cena prosaica que evoca, ela mesma, reflexão sobre a vida e seu prosaísmo nos versos: “Depois me deitei novamente, acendi um cigarro e fiquei pensando... / – Humildemente pensando na vida e nas mulheres que amei” Bandeira (1986 apud ARRIGUCCI JR., 1990, p.47).

Deste modo, Arrigucci encontra no recurso à visualidade e ao uso do verso livre, amplamente trabalhados pelo poeta em busca de sua melhor e mais simples forma, duas estratégias de Bandeira para lidar com o cotidiano enquanto portador do substrato poético. É com estas ferramentas – operadas ao gosto modernista da tensão do verso livre e da busca de síntese, condensação e simultaneidade da arte, próprias principalmente à pintura modernista como, por exemplo, nas expressões de Cézanne e os cubistas – que Bandeira parte para o cotidiano. Parte para nele encontrar, “desentranhar” e tornar visível ao leitor, em alguma medida, aquilo que há de sublime e lírico contido no território do corriqueiro e banal.

### **3.3 A meio caminho, Ana C.**

Ainda no contexto da poesia brasileira do século XX, é necessário destacar outro momento no qual o cotidiano aparece como matéria poética: aquele em que se desenvolvem as poéticas daquela que ficou conhecida como “geração marginal”. Suas produções possuem a característica de serem quase “caseiras”, visto que o poeta pode (e na maioria das vezes acaba por) exercer as funções da escrita, editoração, impressão<sup>25</sup> e venda, aproximando assim a poesia da vida em praticamente todos os processos de sua “vinda ao público”. Desse modo, essa geração toma a poesia para si e subverte as normas de circulação do mercado editorial de uma época marcada pela censura da crítica,

---

<sup>25</sup> Não por acaso a geração marginal também é conhecida pela alcunha de “geração mimeógrafo”, denominação que faz alusão ao instrumento amplamente utilizado pelos poetas para a obtenção de cópias baratas e de fácil reprodução de seus textos.

do mercado e de um regime para se fazer ouvir, ou, no caso, se fazer ler. Nas “elocuições” dessa voz, podemos identificar características como “o tom coloquial, a experiência imediata e cotidiana captada através de uma escrita sem aura, instantânea, longe das dicções solenes, sisudas e premeditadas da literatura em geral e das vanguardas estabelecidas e dogmáticas” (FREITAS FILHO, 2013, p.466). O que faz com que as produções marginais se difiram em alguma medida das produções da geração concretista – de forte apelo visual e sonoro – em prol de uma poesia na qual “a prioridade volta a ser pelo semântico” (FREITAS FILHO, 2013, p.466).

Heloísa Buarque de Hollanda discorre sobre as características desta produção no prefácio à antologia *26 poetas hoje* (1975), por ela organizada e onde são apresentados nomes como Chico Alvim, Chacal, Cacaso e Ana Cristina Cesar:

No plano específico da linguagem, a subversão dos padrões literários atualmente dominantes é evidente: faz - se clara a recusa tanto da literatura classicizante quanto das correntes experimentais de vanguarda que, ortodoxamente, se impuseram de forma controladora e repressiva no nosso panorama literário. Num recuo estratégico, os novos poetas voltam-se agora para o modernismo de 22, cujo desdobramento efetivo ainda não fora suficientemente perseguido. Nesse sentido, merece atenção a retomada da contribuição mais rica do modernismo brasileiro, ou seja, a incorporação poética do coloquial como fator de inovação e ruptura com o discurso nobre acadêmico. Se em 22 o coloquial foi radicalizado na forma do poema-piada de efeito satírico, hoje se mostra irônico, ambíguo e com um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido. O *flash* cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência direta ou da transcrição de sentimentos comuns freqüentemente traduz um dramático sentimento do mundo. Do mesmo modo, a poetização do relato, das técnicas cinematográficas e jornalísticas resulta em expressiva singularização crítica do real. Se agora a poesia se confunde com a vida, as possibilidades de sua linguagem naturalmente se desdobram e se diversificam na psicografia do absurdo cotidiano, na fragmentação de instantes aparentemente banais, passando pela anotação do momento político (HOLLANDA, 2007, p.10-11).

Neste cenário artístico, surge a poética de Ana Cristina Cesar (1952-1983). Frequentemente associada à geração marginal, a poética de Ana sobressai. Isso faz com que a crítica a isole do resto de seus companheiros de

geração e atribua denominações à poeta tais como “astro trágico<sup>26</sup> excepcional da sua geração [...] marginal entre os marginais, como o solitário saturno afastado dos outros planetas” (FRIAS, 2013, p.486).

Isso não quer dizer que a obra de Ana não traga poemas nos quais o cotidiano “irrompe” quase em estado bruto, como característico de sua geração. Pelo contrário, poemas como “Conversa de senhoras” do livro *A teus pés* (1982) são exemplares disto:

### **Conversa de senhoras**

Não preciso nem casar  
 Tiro dele tudo que preciso  
 Não saio mais daqui  
 Duvido muito  
 Esse assunto de mulher já terminou  
 O gato comeu e regalou-se  
 Ele dança que nem um realejo  
 Escritor não existe mais  
 Mas também não precisa virar deus  
 Tem alguém na casa  
 Você acha que ele agüenta?  
 Sr. ternura está batendo  
 Eu não estava nem aí  
 Conchavando: eu faço a tréplica  
 Armadilha: louca pra saber  
 Ela é esquisita  
 Também você mente demais  
 Ele está me patrulhando  
 Pra quem você vendeu seu tempo?  
 Não sei dizer: fiquei com o gauche  
 Não tem a menor lógica  
 Mas e o trampo?  
 Ele está bonzinho  
 Acho que é mentira  
 Não começa (CESAR, 2013, p. 89).

O que acontece, é que a obra de Ana extrapola as principais características da geração, tornando complexas características como o próprio “irromper” do cotidiano no poema. O que, segundo Joana Matos Frias no prefácio à antologia poética de Ana publicada em Portugal pela Quasi Edições sob o título de *Um beijo que tivesse um blue* (2005) é resultado das

leituras insaciáveis da adolescência e juventude, orientadas fundamentalmente para os escritores de expressão inglesa, [que]

---

<sup>26</sup> Fazendo referência à morte precoce da poeta aos 31 anos por suicídio em 1983.



foram deixando marcas-d'água que ajudaram a construir a invulgaridade da sua dicção poética, que por tão invulgar dificilmente se tem prestado a epigonismos (FRIAS, 2013, P.486).

Essa “invulgaridade” que provém das leituras da poeta aparece, ainda segundo Frias, no impulso intertextual da poeta, o que a própria Ana chamava de “vampirismo” ou “ladronagem” (FRIAS, 2013, p.486). Impulso que, através da convivência com as obras de autores como

Emily Dickinson, Sylvia Plath e Clarice Lispector determinou de forma decisiva aquele que viria a tornar-se um dos traços mais específicos da sua poesia – um intimismo tenso e intenso, de onde emana uma revelação não raro despuorada do Eu, e que está na base das suas preferências genológicas por registros do tipo diarístico e epistolar (FRIAS, 2013, p.487).

De fato, os gêneros do diário e das cartas, próprios à esfera do registro cotidiano da intimidade são figuras centrais e recorrentes nos exercícios poéticos da autora, vide o fato de o segundo livro de Ana C. ser composto de uma carta e intitulado *Correspondência Completa* (1979). Nestes exercícios de dicção construída, Ana vai mostrando o quão complexas podem ser estas expressões, principalmente no sentido de fazer vir à tona aquilo que Clara de Andrade Alvim chama de

o caminho que a levava a seu objeto – a literatura: o exercício de dizer o inconfessável, ou o inconfessável na ginástica de se dizer [...] o esforço para não dizer dizendo, o ciframento de todo dia, sobretudo nas mulheres – como a forma literária (ALVIM, 2013, p.473-474).

A série de poemas “Jornal Íntimo” que aparece primeiramente no livro *Cenas de Abril* ilustra com bastante clareza essa relação complexa entre o dizer e o não dizer dentro da esfera íntima do diário. Os “poemas-registro” do diário, que se passam entre os dias 25 e 30 de junho e são intitulados pela marcação temporal, aparecem em ordem distinta daquela progressiva que se esperaria de um diário convencional. Podemos lê-los na seguinte ordem: 30 de junho, 29 de junho, 27 de junho, 27 de junho, 26 de junho, 25 de junho, 27 de junho, 28 de junho, 30 de junho.

Inicialmente, destacamos aqui respectivamente o primeiro e o último registro, ambos datados de 30 de junho e que poderiam ser, em sua aparente

incompletude (principalmente do último) fragmentos de uma complementaridade cifrada, que se esconde sob as indicações temporais dos registros:

### **30 de junho**

Acho uma citação que me preocupa: “Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las”. De leve recito o poema até sabê-lo de cor. Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável (CESAR, 2013, p.39).

### **30 de junho**

Célia desceu as escadas de quatro. Insisti no despropósito do ato. Comemos outra vez aquela ave no almoço. Fungo e suspiro antes de deitar. Voltei ao (CESAR, 2013, p.40).

Destaca-se ainda o terceiro registro, o primeiro registrado sob a marca temporal de 27 de junho:

### **27 de junho**

Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes. Passei a tarde toda obnublada. Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas suaves. Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam. Tomo banho de lua (CESAR, 2013, p.39).

Neste registro, percebemos uma amostra do que poderia ser aquilo que Alvim chama de “confessar o inconfessável na ginástica do dizer”. O eu lírico traz a figura de Binder – que se supõe ser seu amante, conforme indica a próxima entrada de registro, também de 27 de junho – como portador e enunciador do discurso de que o uso do diário é um artifício, e que este eu lírico na verdade desejaria secretamente que o que ali está escrito fosse lido. Logo a seguir, o eu lírico desvia o assunto para um fato banal, o banho de lua, o que dá margem para se pensar que, na verdade, a figura de Binder como portador do discurso seja ela mesma um artifício para “disfarçar” e dar a ver o desejo secreto de ser lido que o eu lírico quer expressar.

A carta que compõe o livro *Correspondência Completa* (1979), por sua vez, traz à tona outra importante característica da obra de Ana Cristina Cesar:

a de implicar um interlocutor para as formulações de seu eu lírico. Por vezes esse interlocutor está implícito, outras é uma pessoa anônima e/ou indeterminada (como o(a) “My dear” a(o) qual a carta de *Correspondência Completa* está endereçada), ou anônima, como o leitor. Efeito de estilo interessante é o fato de que essa implicação provavelmente (para não dizer sempre) passará pela aproximação do leitor de maneira decisiva ao texto na busca por decifrar no intimismo expresso na forma do “inconfessável na ginástica do dizer” do(s) eu(s) lírico(s) de Ana. Isto por que, segundo Silviano Santiago, em seu conhecido ensaio “Singular e anônimo”, dedicado à obra de Ana C., “a linguagem poética nunca exclui o leitor” (SANTIAGO, 2013, p. 454).

Ainda nesse ensaio, Santiago discorre justamente sobre essa implicação do leitor a partir da indefinição da figura a que se destina o texto (no caso da citação, o próprio texto de *Correspondência Completa*):

O leitor, quando nomeado poeticamente, é anônimo, é aquele a quem realmente foi endereçado o poema: “My dear” – hipócrita, semelhante e irmão. No poema citado, o leitor não tem e não pode ter nome próprio. O leitor se dá nome, isto é, personaliza a relação poema-leitor, quando ele próprio, leitor, se alça ao nível da produção pública (papo, artigo, livro, sala de aula, conferência etc.), nomeando a si como tal, assinando, responsabilizando-se (SANTIAGO, 2013, p.456).

Quando nomeia leitores dentro da carta-poema, Ana os coloca como duas figuras dissonantes entre si:

Fica difícil fazer literatura tendo Gil como leitor. Ele lê para desvendar mistérios e faz perguntas capciosas, pensando que cada verso oculta sintomas, segredos biográficos. Não perdoa o hermetismo. Não se confessa os próprios sentimentos. Já Mary, me lê toda como literatura pura, e não entende as referências diretas (CESAR, 2013, p. 50).

Figuras que defendem posições firmes, mas que, no entanto, demonstram sua fragilidade enquanto leitores e o quão complexa é a criação da poesia (neste caso específico, a poesia marginal e ainda mais especificamente a poesia de Ana) que congrega e articula, em diferentes medidas, combinações e dissimulações, estratos poéticos pessoais provenientes da vida e dados estéticos. Sobre estas posições, Santiago discorre a respeito de Gil:

Gil não “se confessa os próprios sentimentos”, eis a razão do problema. Incógnita para si, busca mascarar o receio e a vergonha que tem de si com a coragem maldosa de interpelar o outro sobre a intimidade dele, com a curiosidade que escarafuncha os sintomas e a biografia do outro. [...] [isto porque] Os sintomas e dados biográficos existem, mas – quando em travessia pela linguagem poética – são os de todo e qualquer, porque o poema consegue falar para o singular e o anônimo, desde que esse tenha a coragem de ser leitor (SANTIAGO, 2013, p.462).

No tocante à posição de Mary, o crítico aponta:

Como Gil, Mary está certa no princípio (o poema certamente coloca exigências para os que dele querem fruir), mas errada na maneira como generaliza a princípio, como que mitificando o que existe de *literário* no poema [...] Por isso é que Mary “não entende as referências diretas”. São estas que rompem o círculo vicioso, corroendo-o, instaurando a possibilidade, na leitura, de uma “comunhão”. As referências diretas, como já vimos atrás, tanto se referem ao autor quanto ao leitor; já a alteridade, na linguagem poética, existe para ser transgredida, para ser compreendida pela cumplicidade na ternura (SANTIAGO, 2013, p. 462, grifo do autor).

Ao implicar a figura do leitor como aquela que compartilha dos segredos próprios da esfera íntima do eu lírico, sejam eles meramente cotidianos ou próprios à criação, Ana Cristina Cesar coloca-se em uma espécie de entremeio em comparação ao tratamento dado ao cotidiano por poetas como Bandeira e os modos de significar o cotidiano da contemporaneidade. Isso porque a geração marginal aproveita a lição da geração modernista, como bem aponta Heloísa Buarque de Hollanda ao encontrar, no mais banal cotidiano, espaço para o poético ao mesmo tempo em que propõe outras questões recorrentes nos exercícios contemporâneos. Questões como a “psicografia” do cotidiano a que Hollanda se refere, que faz com que encontremos nos eventos e situações banais metáforas de nossa própria experiência no mundo, e também o próprio questionamento da linguagem, das suas capacidades de lidar com esta experiência/existência, assunto amplamente exercitado por Ana Martins Marques em seu *O Livro das Semelhanças* (2015).

### 3.4 O cotidiano na contemporaneidade: questões da existência na forma dos objetos, vestígios, fragmentos e ruínas

O cotidiano enquanto matéria poética chega às expressões artísticas na contemporaneidade em geral sob diferentes formas de uma mesma família de sentido: a dos vestígios, fragmentos e ruínas, podendo constituir ainda um enigma a quem dele se aproximar. Geralmente pode ser encontrado nos trabalhos que dele se utilizam em soluções formais que aguçam os sentidos, para que então se despertem memórias sensoriais e, por fim, produzam reflexões acerca do sentido do estar no mundo e da vida. Podemos ver o cotidiano no contexto da arte contemporânea através da alusão a algum cheiro, som, gosto. Através da manipulação de objetos que despertem a visão, alguma sensação tátil ou, ainda, outras mobilizações sensoriais.

Exemplo desta “aparição” (ou configuração) do cotidiano dentro da arte em contextos contemporâneos pode ser encontrado na instalação *O trabalho dos dias* (1998/2000), da artista visual brasileira Rivane Neuenschwander (1967) (Figuras 8 e 9).



Figura 8 – Rivane Neuenschwander - *O trabalho dos dias* (1998/2000). Resíduos sobre plástico autoadesivo. Dimensões: 50x50cm.



Figura 9 – Rivane Neuenschwander - *O trabalho dos dias* (1998/2000). Resíduos sobre plástico autoadesivo. Dimensões: 50x50cm.

Planejada para revestir um ambiente na XIV Bienal de São Paulo, a obra é composta de quadrados de plástico transparente autoadesivo de 50x50cm contendo resíduos como: poeira, fios de cabelos e migalhas de pão que se encontravam sobre no chão da casa da artista em Londres.

Em artigo sobre a obra de Neuenschwander para o material didático da Bienal na qual *O Trabalho dos dias* foi exposto, a crítica de arte espanhola Rosa Martínez aponta importante característica da sensibilidade contemporânea:

Somente em um segundo, entre o emaranhado de coisas insignificantes, um odor intenso pode nos despertar da cegueira, abrir os poros de nossos pulmões e nos fazer palpitar com a consciência de que ainda podemos ver e saber, de que podemos penetrar no real e descobrir que nos materiais do mundo se escondem metáforas de nossas angústias, de nossas certezas e de nossos medos (MARTÍNEZ, 1998, p.1).

De fato, a obra de Neuenschwander ao utilizar o plástico transparente como suporte para captar os vestígios do chão de sua casa e levá-los para o espaço de exposição os aproxima do espectador e torna possível que possamos refletir sobre a categoria do tempo. Os vestígios ali grudados nos fazem pensar na duração das coisas, na efemeridade dos processos da vida e

nas camadas de tempo que os compõem, a partir de, por exemplo, a “vida” de um fio de cabelo na cabeça.

Martínez ainda nos propõe que

na representação e na linguagem, há formas de escrita nas quais a construção do significado foge da essencialidade que define as identidades como algo estável ao mesmo tempo que brinca com a ausência, com o silêncio e com o vazio para mesclar estruturas sensoriais, inconscientes e criar assim tramas que se abrem para formar novas formas de designar o real (MARTÍNEZ, 1998, p. 1-2).

Formas de escrita que, ao lidar com ausências, silêncios e instabilidades nos despertam a curiosidade e a capacidade criativa para tentar lidar com o real. Algo parecido com o que acontece nas fotografias da série *The Neighbours* (2012) do artista americano Arne Svenson (1952), que retratou, a partir de sua janela, cenas fragmentadas da vida cotidiana de moradores do prédio em frente ao seu, no bairro de Tribeca, Nova York (Figura 10).



Figura 10 – Arne Svenson – *The Neighbours* (2012). Fotografia. Dimensões variáveis.

A fotografia aqui exposta é exemplo dessa potencialidade criativa despertada pelo caráter fragmentário com que o cotidiano aparece na arte contemporânea. Nela, não vemos o rosto da pessoa ajoelhada que é retratada.

Tampouco possuímos certeza sobre a atividade que a pessoa desempenha. Não sabemos se ela está rezando, limpando o chão, praticando yoga. Essa abertura de possibilidades interpretativas que o instante fornecido pela fotografia retrata é matéria complexa, uma vez que pode ter resultado que deturpa a ação realmente desempenhada, mas ao mesmo tempo desperta no espectador, a partir das hipóteses formuladas, suas próprias capacidades interpretativas com base em sua experiência no mundo. Essa configuração nos desperta o olhar para uma característica básica das artes visuais contemporâneas: o abandono de certa importância que poderia ser conferida ao referencial e o deslocamento da atenção para o enfrentamento das materialidades do mundo.

Como já era previsto e foi possível observar, os exemplos destacados apresentam claras diferenças entre si, explicáveis pela diversidade de linguagens e de épocas em que surgiram. Foi possível observar os diferentes comportamentos do cotidiano como matéria artística quando mobilizado por determinados meios e em determinadas épocas. As consequências destas mobilizações e utilizações, ou seja, os impactos que produziram no campo cultural, constituem aspecto bastante importante para que possamos compreender tanto a situação da poesia do presente quanto a constituição da poética do cotidiano de Ana Martins Marques em particular.

Ao apropriar-se de objetos presentes no cotidiano para formar seus *readymades*, Duchamp desloca o foco de atenção das artes visuais, antes centrado na materialidade, na especificidade do meio, na originalidade e na perícia de sua execução, para evidenciar a natureza filosófica da arte. Com a operação do artista francês, a arte toma consciência sobre si mesma e passa a operar como um problema do pensamento. Problema que vai implicar, como expresso em Warhol, a utilização de certos conhecimentos concernentes ao “mundo da arte” para a identificação e reconhecimento das obras, dado que não é mais possível compreender a arte como uma disciplina progressiva em suas técnicas e tampouco dentro de um esquema de meios específicos e fechados. Esta incorporação dos impactos da absorção do cotidiano nas artes visuais a partir de Marcel Duchamp e Andy Warhol nos faz lembrar justamente daquilo que vem ocorrendo na poesia do presente, o que pode ser pensado também em relação ao contexto do Brasil. Questões presentes nas poéticas de



ambos os artistas, tais como as quebras de especificidade e autonomia do meio, a apropriação de objetos e a necessidade da mobilização de conhecimentos concernentes a determinados conteúdos para o reconhecimento das obras enquanto objetos da arte nos fazem recordar os discursos apresentados por Susana Scramin, Marjorie Perloff e Florencia Garramuño no primeiro capítulo.

Assim, surge a pergunta: como é possível que estas questões estejam presentes já em Duchamp e tenham perpassado as artes visuais ao longo do tempo até o momento atual, em que é possível encontrar e levantar pensamentos sobre a existência nos materiais e fragmentos do cotidiano, e que na linguagem escrita, principalmente a da poesia, recém estejamos começando a discuti-las em profundidade? É o processo do cotidiano na poesia – que no caso do Brasil passa pela experiência de Bandeira e sua busca pelo sublime poético entranhado no banal, e pelo “irromper” do cotidiano no poema, complexificado pelas referências em Ana Cristina Cesar – mais lento? É de ordem distinta? Marjorie Perloff levanta a questão em seu livro citado no primeiro capítulo deste trabalho e nos diz:

A apropriação, a citação, a cópia, a reprodução – essas coisas há décadas tão centrais às artes visuais: pensa-se em Duchamp, cuja obra inteira consiste de “cópias” e materiais achados; em Christian Boltanski, cujas “obras de arte” eram fotografias de seus colegas de classe reais durante a idade escolar; ou nas autoimagens cuidadosamente preparadas de Cindy Sherman. No mundo da poesia, porém, a demanda pela expressão original ainda resiste: esperamos de nossos poetas que produzam palavras, expressões, imagens e locuções irônicas que nunca ouvimos antes. Não palavras, mas A Minha Palavra (PERLOFF, 2013, p. 56).

Expectativa que de fato ocorre se pensarmos em alguns dos exemplos de posicionamentos críticos apresentados no capítulo anterior, como o de Heloísa Buarque de Hollanda ao problematizar a falta de embates – provocados em grande parte pelas diferenças e divergências de posicionamento que vozes ou tendências originais podem apresentar – e as relações com a tradição, classificadas como bagunçadas e “fractais”.

Perloff pensa ainda a questão sob o ponto de vista da aceitação da aproximação (e, em algum nível dependência, se pensarmos nas *Brillo Boxes* de Warhol) da linguagem verbal e conceitual nas artes visuais e a resistência

do discurso da poesia em fazer o caminho inverso. A autora questiona por qual motivo

conceitos estéticos formulados no mundo da arte há meio século, agora tão amplamente aceitos que já não são mais assunto de debate, são tratados como suspeitos num mundo literário que ainda não conseguiu alcançar as artes visuais? Como explicamos esse atraso temporal? (PERLOFF, 2013. p.245-246).

Perloff oferece sua hipótese explicando que

Ao contrário das artes visuais ou da música, a arquitetura ou a dança, a fotografia ou o vídeo – formas de arte que recorrem ao verbal para expressar a “ideia ou o conceito” em questão –, a literatura é, por definição, quase que sempre construída da linguagem: de fato, ela é linguagem, sem dúvida desfamiliarizada e reconstruída, mas linguagem que usamos ainda assim. De acordo, a proeminência da linguagem no campo visual da obra de arte – uma situação central para os *ready-mades* de Duchamp, e, por volta de 1960, para a obra de Joseph Kosuth e Yoko Ono, Yves Klein e Lawrence Weiner, bem como as obras de dança de Yvonne Rainer – não tem paralelo real na poesia (PERLOFF, 2013, p. 246).

E provavelmente este paralelo não exista justamente em razão de que o discurso das artes visuais se constitua de maneira distinta ao da poesia, pelo fato de que ele não se dá em uma estrutura de linguagem tal como o é a poesia na forma do verso. Desta feita, as relações da poesia com estes outros meios se darão de maneira particular, e por particular leia-se não específica ou sistematizada. Ao configurarem-se assim, apenas poderão ser compreendidas após o contato com cada texto em questão, *posfactum*, como nos indica Scramin no primeiro capítulo.

A partir destes dados, cabe postular aqui as perguntas que nortearão o próximo capítulo, centrado nas análises de poemas de Ana Martins Marques: que sentidos possuem o componente da visualidade e da aproximação das artes visuais na obra da autora? O que as referências a outros escritores de diversas épocas e fazeres poéticos trazem para a constituição de sua obra? De que maneira essas linhas de afeto operam a constituição da poética do cotidiano na poética de Marques?

## 4. Da casa e dos objetos, dos amores e das leituras, das imagens e das linguagens: a constituição da poética do cotidiano de Ana Martins Marques

### 4.1 Onde os afetos se cruzam

O cotidiano apresenta-se como tema de grande interesse da estética contemporânea, como pudemos ver na exposição dos trabalhos de Neuenschwander e Svenson no capítulo anterior. Na poesia contemporânea, Marcos Siscar aponta a presença do cotidiano como um de seus traços significativos (SISCAR, 2010, p.173). Ele também é visto como horizonte para a produção pelo poeta e professor Silvano Santiago em resenha jornalística dedicada ao lançamento do livro *Sublunar* (2001), de Carlito Azevedo. Sobre a questão, Santiago discorre:

nada existe de mais opaco à razão contemporânea do que o cotidiano dos ovos estrelados [...] só sobra para o artista o opaco e enigmático dia a dia de sua vida [...] [sobra para o poeta] recobrir de palavras os eventos insignificantemente significativos do cotidiano. Santiago (2001, apud SISCAR, 2010, p.173).

Na poesia de Marques, ele se constitui como uma espécie de núcleo a partir do qual sua poética se constrói. Sua ocorrência se dá principalmente através de poemas que evocam o ambiente da casa e dos objetos domésticos. Salas, quartos, cozinhas, quintais, xícaras, açucareiros, copos, espelhos, entre outros, são figuras recorrentes do universo poético de Marques. É sobre esta característica da obra da poeta que fala Gianni Paula de Mello (2014):

A casa, os objetos cotidianos e as banalidades domésticas são imagens recorrentes em seu trabalho. Diante de nós, revela-se uma ode ao mínimo e ao prosaico, típica da nossa literatura desde o modernismo. Esse ambiente perigosamente familiar é visitado e revisitado por Ana Martins Marques; justamente por acreditarmos estar diante do conhecido, do previsível, do amestrado, tornamos possível a surpresa provocada pelo enfrentamento do óbvio, pela atenção aos detalhes camuflados na rotina (MELLO, 2014, p. 44-45).

A formulação crítica de Mello nos faz recordar, em certa medida, aquilo que Rosa Martínez diz a respeito dos processos poéticos do trabalho de Neuenschwander ao lidar com os materiais e fragmentos do mundo onde podemos descobrir metáforas e substratos para pensar nossa existência. Neste

sentido, a poesia de Marques se aproxima de forma decisiva a esses modos de operação das artes visuais quando constrói poemas como “Cadeira”, dividido em duas partes e que compõe seu segundo livro, *Da arte das armadilhas* (2011):

### **Cadeira**

I

Repetes  
diariamente  
os gestos  
do primeiro homem  
que se sentou  
numa tarde quente  
olhando as savanas

II

Pouso  
de gigantescos pássaros  
cansados (MARQUES, 2011, p.14).

Na primeira parte do poema, Ana desperta nossa atenção, através do fornecimento da imagem clara de um objeto de nosso cotidiano, para a ancestralidade de alguns gestos que nos acompanham com o passar dos milênios. A sensação que a imagem formada nesta primeira parte nos evoca é de certa serenidade do ato, de alguém que se senta para a contemplação e descanso. Imagem que contrasta com aquela expressa na segunda parte, já que nesta, somos simbiotizados – para não dizer animalizados – em gigantescos pássaros cansados. Partindo da imagem de um mesmo objeto, a cadeira, Marques produz mais duas imagens que nos provocam a uma reflexão temporal. É uma reflexão temporal que nos diz muito sobre nosso estar no mundo. Ao nos retratar como gigantescos pássaros cansados, Ana aponta para o fato de que nosso poder de observação e contemplação com o passar dos séculos se transforma, diminuindo com a transformação da utilização do tempo através dos “processos civilizatórios”. O que de certa forma e, paradoxalmente, nos faz menos humanos. O objeto que nos faz repetir o gesto do homem ancestral é o mesmo que evidencia, através do sentido que lhe é anexado pelo poema, a desumanização do homem de agora. Deste modo, a partir de um simples objeto como a cadeira, Marques nos faz refletir sobre a passagem do tempo. Instância perene na vida do homem no mundo, mas que, com o passar

dos séculos e dos processos civilizatórios, passa a ter diferenças cabais dentro desta perenidade, nos fazendo, inclusive, tão cansados que incapazes de contemplar.

Somada a esta faceta mais evidente dos ambientes e objetos da casa que nos ajudam a pensar a existência e nosso estar no mundo, o cotidiano também aparece na poesia de Marques em exercícios que nos proporcionam a reflexão acerca do amor, do mundo e da linguagem – território de bastante interesse da poeta e característico de uma poesia do presente que, ao fazer-se, está sempre pensando e repensando a si mesma a partir daquilo que lhe constitui. Desse modo, o cotidiano aparece na obra de Marques como aquilo que transforma o poema em um problema do pensamento, relembrando Scramin, ou, nas palavras da poeta, em um “lugar para pensar”. Lugar que ela institui ao questionar o motivo pelo qual geralmente não se pensa no poema como território do exercício do pensamento na última estrofe do poema intitulado justamente “Lugar para pensar”, que integra seu primeiro livro, *A vida submarina* (2009): “[...] Uma coisa que nunca entendi é por que/ em geral se acredita que o poema / não é lugar para pensar” (MARQUES, 2009, p.26).

Esses lugares para pensar que são os poemas de Marques se constroem a partir de duas linhas de afeto que mobilizam a linguagem e são por ela mobilizados para a constituição das reflexões. São elas o recurso à visualidade e as relações que se estabelecem entre os poemas e a tradição literária.

A primeira dessas linhas de afeto, a visualidade, pode ser encontrada na obra de Marques não só na proximidade às poéticas visuais contemporâneas que o procedimento de pensar questões concernentes à existência a partir dos objetos e fragmentos do cotidiano pode suscitar. Ela também se dá em poemas que fazem referência a artistas visuais e suas obras, além de aparecer de forma decisiva na constituição mesma dos poemas, conforme aponta Felipe Manzonni (2012) em resenha ao livro *A vida submarina* (2009):

É importante ressaltar o quanto suas poesias são visuais, ou antes, fotográficas. Não apenas nas alusões a fotografias, desenhos e álbuns espalhadas pelos poemas, mas na concentração da reflexão orbitando uma mesma imagem, que vai sendo adensada sem pressa até a ressignificação [...] não é à toa que quase todos os poemas do

livro têm apenas uma palavra como título, semelhante a uma foto com um objeto em primeiro plano (MANZONNI, 2012, p. 219).

A segunda linha de afeto constituinte da poesia de Marques – e que por vezes se entrelaça ao componente da visualidade – se expressa nas relações que a poeta estabelece com a tradição literária em suas mais diversas épocas e configurações. Sobre este aspecto, Sabrina Sedlmayer em texto dedicado ao livro *A vida submarina* aponta para as operações de Ana em “saquear e dividir uma potente biblioteca de referências literárias – Jorge de Lima, Borges, Lawrence, Homero, Safo de Lesbos, Carlos Drummond de Andrade, Ana Cristina Cesar, dentre outros [...]” (SEDLMAYER, p.176). Das referências citadas são recorrentes nos poemas de Marques a figura de Penélope, utilizada majoritariamente para pensar questões acerca do amor e da linguagem e de Ana Cristina Cesar, já apontada pelo trabalho como um exemplo de poesia brasileira que utilizava o cotidiano como substrato poético. Também aparecem, em sua obra, poemas que fazem referência a poetas como e.e. cummings, Elisabeth Bishop, Adília Lopes, Joan Brossa e Manuel Bandeira – também referenciado no capítulo anterior como representante da poesia brasileira que utilizou o cotidiano na constituição seus poemas –, entre outros.

Tendo em vista esta capacidade de inter-relacionar referências de diferentes linguagens e épocas na sua constituição, caracterizar as obras das quais serão retirados os poemas a serem analisados por este trabalho não passa por classificá-las em temáticas e categorias estritas. Pelo contrário, o trabalho de caracterização dos livros de Marques só pode ser feito através do apontamento de tendências que podem ajudar na compreensão dos modos como os afetos operam para a constituição de sua poética do cotidiano. Caracterização que apresenta consonância com a metodologia proposta por Scramin para a aproximação de uma poesia do presente plural e vária, como a de Ana o é. Procedamos, então, a uma rápida caracterização.

O primeiro livro de Ana Martins Marques a ser publicado intitula-se *A vida submarina*. A obra foi publicada no ano de 2009 pela editora Scriptum. O livro é formado, conforme nos informa sua orelha, por uma reunião de poemas escritos pela autora e laureados nos anos de 2007 e 2008 no Prêmio Cidade

de Belo Horizonte de Literatura. *A vida submarina* é composto de sete partes: “Barcos de papel”, “Arquitetura de interiores”, “A outra noite”, “Episteme e epiderme”, “Exercícios para a noite e o dia”, “Caderno de caligrafia” e a parte que dá título ao livro, “A vida submarina”. Ao longo das seções do livro, podemos observar temas e figuras recorrentes nas obras posteriores da autora como, por exemplo, motivos náuticos e aquáticos, que no caso do livro em sua maioria são utilizados para pensar o poema e sua linguagem; cenas cotidianas, a casa e seus objetos, que são utilizados para pensar questões da existência e do amor; certo erotismo ao tratar destas mesmas questões, que aparece também nas aproximações entre leitura e corpo; o mapeamento e escrutínio das misturas entre memórias, sentimentos e desejos, além de reflexões centradas em certo caráter metalinguístico ou, em melhores termos, metapoético, onde sobressai a figura mitológica de Penélope. Já seu segundo livro, *Da arte das armadilhas* (2011), publicado pela Companhia das Letras trata de investigar, majoritariamente a partir da segunda seção do livro, homônima à obra, relações entre a linguagem e o amor e as armadilhas em que ambos nos colocam quando deles nos aproximamos. A primeira parte, intitulada “Interiores”, apresenta-se como um desdobramento da seção “Arquitetura de interiores” de *A vida submarina*, em que cenários e objetos cotidianos são explorados. *O livro das semelhanças* (2015), também publicado pela Companhia das Letras, centra-se em exercícios poéticos de metalinguagem e nas possíveis semelhanças (e por vezes diferenças) entre as palavras, entre as palavras e o mundo, entre as palavras e o amor, ao longo das seções “Ideias para um livro de poesia”, “Cartografias”, “Visitas ao lugar-comum” e “O livro das semelhanças”.

Devido ao espaço de que este trabalho dispõe, não será possível mapear e analisar todas as possíveis relações que a obra Marques dá margem para que se estabeleçam. Neste capítulo, nos limitaremos a uma análise de relações que sua poética estabelece com as artes visuais e os sentidos que o afeto pela visualidade imprime em seus poemas voltados ao cotidiano. Além dessas relações, serão analisados os modos como Marques opera com a tradição literária, principalmente no que concerne à mobilização das heranças que os ecos de poéticas como a de Ana Cristina Cesar e Manuel Bandeira

podem suscitar em seu procedimento de colocar o cotidiano e o poema como lugares para pensar a existência, o amor e a linguagem.

## **4.2 Imagens que afetam: a visualidade na poesia do cotidiano de Ana Martins Marques**

### **4.2.1 A poesia de Ana Martins Marques e as artes visuais: uma relação ampliadora de linguagem**

Como ficou claro até aqui a partir de exemplos da pequena fortuna crítica de Ana Martins Marques, a presença da visualidade em sua poesia do cotidiano é central e de fundamental importância. Tanta que Marcos Siscar em resenha jornalística a *O livro das semelhanças* chega a dizer que “a retórica da imagem é um dos traços distintivos mais evidentes na poesia de Marques” (SISCAR, 2015). Para que possamos compreender os sentidos desta importância, começemos por uma de suas ocorrências mais evidentes, os entrelaçamentos que a poesia de Marques estabelece com o campo das artes visuais.

Começemos pelo poema “Papel de arroz”, do livro *A vida submarina* (2009). O poema é dedicado à artista visual Mira Schendel (1919 – 1988), que utilizava o papel de arroz como material recorrente em muitas de suas obras.

#### **Papel de arroz**

A Mira Schendel

Mira:  
as coisas construídas oscilam  
numa frágil arquitetura  
(os papéis cultivados  
em campos  
guardarão sempre a memória seca  
dos dias alagados).  
Também as palavras revelam somente o que escondem:  
eis a solução de uma questão  
delicada. (MARQUES, 2009, p.111).



O poema parece ser, além de dedicado à artista, também endereçado a ela, através da ambiguidade que seu nome, expresso no primeiro verso, apresenta com o imperativo do verbo mirar, suscitando atenção para o que vem logo a seguir. Algo como se, ao entrelaçar nome próprio e verbo, o eu lírico estivesse tentando estabelecer um diálogo direto com a obra da artista. Entretanto, não há uma só referência direta a qualquer obra específica de Schendel. O que também não quer dizer que o poema não nos faça mobilizar conhecimentos concernentes às obras da artista através de características fundamentais de sua obra que são transpostas nos versos do poema.

Ao dizer que “as coisas construídas oscilam/ em uma frágil arquitetura”, Ana nos faz mobilizar instantaneamente a imagem das esculturas que Schendel intitulava de *Droguinhas* (1966) (figura 11), formadas por papel de arroz retorcido e trançado. Construções sem forma definida cujo sentido oscila na constituição de seus elos aparentemente bem amarrados e a fragilidade do material de que são feitas, constituindo assim, uma espécie de arquitetura, mas uma arquitetura extremamente frágil. Construções que nos fazem pensar em outras coisas construídas que não possuem uma forma especificamente definida e podem ser igualmente frágeis, como o amor, tema de grande interesse da poeta, ou até mesmo, o próprio poema, apontando para outras maneiras de operar esta construção de linguagem.



Figura 11 – Mira Schendel – *Droguinhas* (1966).  
Escultura, dimensões variáveis.

Logo a seguir, o poema de certa maneira “adota”, traz para si e assim torna evidente – ainda que de forma encapsulada pelos parênteses – a

memória do papel de arroz, utilizado não apenas como material, no caso das *Droguinhas*, mas também como suporte em muitos outros trabalhos. Uma memória apartada, escondida na superfície ironicamente transparente do papel, assim como nossas memórias, que por mais que queiramos esconder, distanciar ou disfarçar, sempre vão estar presentes no modo como somos. Nos três últimos versos do poema, Marques acaba por implicar a questão dessa transparência ao entrelaçar a prática da artista à prática de poeta de maneira mais evidente. O faz ao trazer para a leitura referência não explícita à série de exercícios de monotipias<sup>27</sup> desenvolvidas por Mira Schendel sobre papel de arroz ao longo da década de 1960 (figura 12). Eles se inter-relacionam com a prática do poeta ao trazerem em si uma possibilidade de interpretação que recai sobre jogos de transparência e opacidade das palavras gravadas em papel arroz, em razão de que as monotipias eram expostas no espaço, de modo que o espectador poderia ver verso e anverso, que não raras vezes se confundiam pela gravação nos dois lados. Palavras que são capazes de revelar – conforme o verso– apenas aquilo que trazem escondidas em si, o que pode caracterizar um universo extremamente amplo e cheio de ambiguidades se pensarmos na potência de sentidos que as palavras carregam ao designar o mundo. Amplo e que conforma questão delicada – assim como o próprio papel o é – pois depende do trabalho do poeta/artista para ter condições de emergir e do leitor/espectador para ser descoberto e instituído através da interpretação.

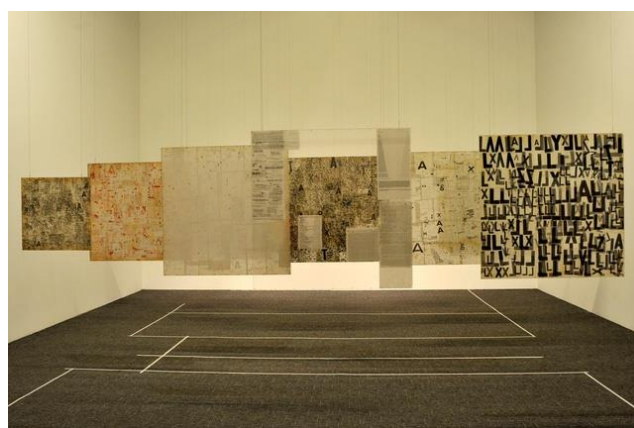


Figura 12 – Mira Schendel – *Monotipias*, c.1960. Gravura, dimensões variáveis.

<sup>27</sup> Técnica de gravura em que uma superfície, normalmente de vidro, é coberta por tinta tipográfica sobre a qual é posicionado o papel. Sobre ele, gravam-se os motivos desejados de maneira espelhada através da fricção, feita com algum instrumento que pressione o papel, sobre a superfície entintada. Resultando, assim, como uma espécie de “negativo” da superfície.

De um modo parecido, Marques traz a figura de Cézanne para dentro do poema “Em branco”, também publicado em *A vida submarina*.

### **Em branco**

Dizem que Cézanne  
quando certa vez pintou um quadro  
deixando inacabada parte de uma maçã  
pintou apenas a parte da maçã  
que compreendia.

É por isso  
meu amor  
que eu dedico a você  
este poema  
em branco (MARQUES, 2009, p. 14).

A primeira estrofe do poema nos apresenta a figura de Cézanne e nos diz em tom coloquial, quase de boato, que certa feita, o pintor francês ao deixar uma maçã inacabada em um quadro, pintou somente a parte da maçã que conhecia. Na segunda, por sua vez, o eu lírico justifica a partir daquilo que Cézanne teria feito a entrega de um poema em branco ao ser amado. Começemos por compreender a referência ao pintor francês na primeira estrofe.

Cézanne é apontado por muitos críticos e historiadores da arte como um precursor da estética moderna. Entretanto, seu movimento dentro do campo da pintura não é o de romper com a tradição pictórica, tal qual seus sucessores vanguardistas o fizeram na busca por encontrar, sob suas perspectivas próprias, especificidades do meio. O procedimento de Cézanne é de outra ordem, ele opera uma tomada de consciência de que cada tradição é construída com base em uma expressão, que por sua vez é calcada por determinada interpretação de uma impressão do mundo. É sobre isso que nos fala Marcelo Duprat Pereira em seu livro *A expressão da natureza na obra de Paul Cézanne* (1998) ao nos mostrar que o pintor não desconsidera os conhecimentos clássicos, mas sim desloca a atenção para o entrelaçamento destes com as possibilidades das sensações que o Impressionismo tornou possíveis:

Percebemos assim, [...] que Cézanne, sem abdicar dos “sentidos” (postura impressionista) ou da “inteligência” (postura clássica), opta por uma “ordem espontânea” na qual não interferem as idéias da cultura ou a ciência. A inteligência que organiza a sensação em obra nada tem a ver com um pensamento ávido de domínio ou controle, sempre em busca de um procedimento que assegure o êxito de uma pintura — trata-se antes de compreendê-la como um modo de pensar originário que, lançado sobre o mundo, ainda não separou a percepção da razão, a forma do conteúdo, o objetivo do subjetivo, o corpo da alma (PEREIRA, 1998, p. 22).

O que quer dizer que, “para Cézanne, portanto, a objetividade da percepção retiniana e a subjetividade da sensação compõem uma unidade essencial à linguagem” (PEREIRA, 1998, p. 21). Entretanto, isso não impede que seu procedimento também ponha em questão essa unidade:

Mostrando que a representação na pintura não é, nunca foi, nem pode ser, um reflexo passivo da realidade através de um sistema, ele indica o abismo que se abre diante de todo o real e o quanto é ilusória qualquer tentativa humana de dominar e assegurar a apreensão e a compreensão do real (PEREIRA, 1998, p. 24).

Compreensão que vai depender das combinações variáveis que fazem transcender, como nos aponta Pereira, tanto os conhecimentos de clássicos quanto as sensações próprias na expressão. Compreensão (ou falta dela) que pode nos gerar maçãs inacabadas como no trabalho, igualmente inacabado, *Natureza morta com cântaro* (1892-3) (Figura 13)

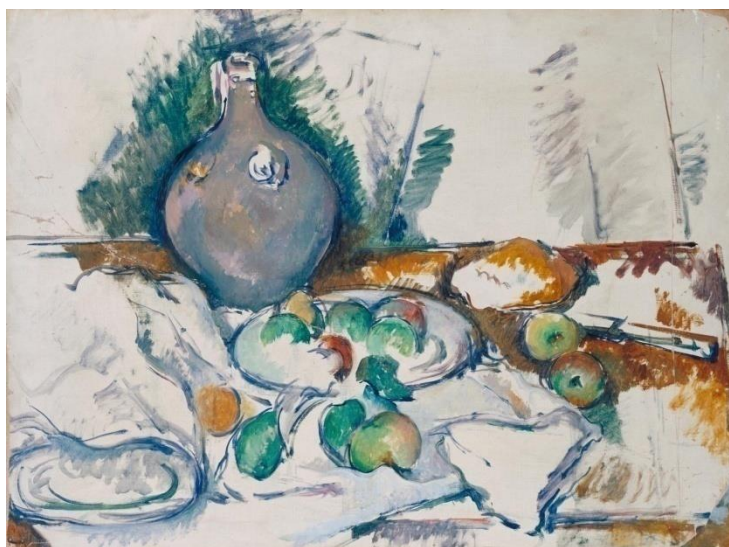


Figura 13 – Paul Cézanne – Natureza morta com cântaro (1892-3). Pintura, óleo s/ tela. Dimensões: 53,0cm x 71,10 cm.

Dessa maneira, para o autor, é possível depreender que

Cézanne não utiliza passivamente as linguagens constituídas. Entretanto, a criação, para ele, também não se dá no sentido moderno do termo, que a vê como uma projeção de um sujeito que inventa um novo estilo a partir de si mesmo, de sua imaginação. Não há, em Cézanne, uma intenção deliberada de inovar, mas apenas de ver com seus próprios olhos. [...] A criação, para Cézanne, é simples esforço para trazer à luz uma visão que tem origem na sua “petite sensation”, que, como sensação, é própria, mas também é trespassada pelo mundo e pelos meios de expressão históricos que manipula (PEREIRA, 1998, p. 39).

Posta essa caracterização dos procedimentos de Cézanne, surge o questionamento: qual relação entre a maçã inacabada citada no poema e o poema em branco que o lírico dedica a seu amor utilizando a figura da maçã como justificativa?

Ao utilizar o exemplo de Cézanne, o eu lírico não está utilizando-se do “renome” do pintor francês para justificar a ausência de palavras em seu poema de amor. Antes disso, ao citar Cézanne, Ana mobiliza para dentro de seu poema o procedimento do pintor para discutir questões concernentes à linguagem, à escrita, ao amor e às relações entre essas instâncias. Ambos os artistas, pintor e o eu lírico-poeta, lidam com temas recorrentes de suas linguagens, a maçã, componente costumeiro no gênero de pintura natureza morta, e o amor, tema que perpassa a poesia ao longo dos séculos. No caso de Cézanne, a expressão da maçã está incompleta. E está incompleta porque sua compreensão, seu conhecimento do objeto, não chegou ao ponto de completar-se para conciliar os procedimentos estéticos com a sensação que despertava ao pintor. Ao eu lírico, por sua vez, faltam as palavras, as composições de versos, faltam os signos que permitiriam expressar o amor, a impressão do amor sobre sua subjetividade. Combinada à justificativa de não compreensão que a figura do pintor francês traz, a ausência de palavras nos faz pensar que o eu lírico não consegue compreender seu amor, não consegue estabelecer em palavras a sensação que o amor lhe causa, o que pode ser indicativo do fato de que nunca se sabe tudo sobre o outro, é impossível ter total conhecimento sobre o ser amado.

Fato é que Ana mobiliza para dentro de seu poema o trabalho de Cézanne em sua constituição mais elementar para pensar a relação entre o sentir, o impacto do amor, e as possibilidades (ou impossibilidades) do poema em expressar tal sentimento, clássico<sup>28</sup>, complexo e cheio de particularidades. Aqui, o único sentimento que vemos transmitido, é o da metalinguagem do poema – que, supõe-se, é exercício parte do cotidiano do eu lírico – mas que sempre pode tornar-se falho em expressar coisas já tão expressadas ao longo dos séculos, como o amor. Sentimento metapoético que só pode ser expresso, ironicamente, através da linguagem da qual o poema é feito. Assim como Cézanne só poderia expressar suas incompreensões do fenômeno visual que condensava tradição, impressão e expressão através da pintura. Desse modo, Marques imbrica mais uma vez criação poética e criação visual, utilizando-se de um pensamento da tradição visual para explicar a criação poética. Nesse sentido, o poema opera também uma reflexão que entrelaça tradição poética e tradição visual, sendo esta última utilizada aqui de maneira semelhante, como veremos, aos diálogos que a obra de Marques estabelece com a tradição.

Esse afeto visual que se entrelaça à criação poética e amplia os sentidos chega a um nível além em “O perde pérolas”, de *Da arte das armadilhas*, dedicado ao artista visual brasileiro José Leonilson (1957–1993).

Leonilson é considerado um dos artistas mais expressivos da geração que emergiu na arte brasileira durante a década de 1980, ao lado de artistas como Leda Catunda e Beatriz Milhazes. Sua obra é reconhecida por ser dotada de intensa subjetividade e intimismo, conformados pela marca inconfundível do uso da palavra (figura 14). O que faz com que autores como Casimiro Xavier de Mendonça digam que “a visualidade do artista é também o seu diário pessoal” (MENDONÇA, 1991, p.3), aproximando, desse modo, sua obra ao universo do cotidiano e banal. Assim como acontece na poesia de Marques, a obra de Leonilson – composta majoritariamente por pinturas, desenhos e

---

<sup>28</sup> Vide o gênero das canções de amigo, que se desenvolveu na Península Ibérica durante o período medieval. Nele, um eu lírico feminino era formulado pelo autor para cantar seus amores e dores, muitas vezes contando com a interlocução de outra figura, também feminina. Tal configuração pode ser tematicamente aproximada do poema estudado em questão, entretanto se considerarmos esta aproximação, é importante que ela seja feita através de um viés de apropriação e resignificação, uma vez que o poema de amor está em branco e não possuímos qualquer indicação sobre o gênero do eu lírico.

bordados, sendo possível observar também trabalhos em gravura, escultura e instalação – foi marcada por figuras recorrentes, sendo algumas delas do universo de sentido aquático e náutico, como barcos, faróis e portos (figura 15). Além destes, se destacam na obra Leonilson, conforme nos informa o texto do verbete que corresponde a seu nome na Enciclopédia Virtual Itau Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, “o livro aberto, a torre, o radar, o átomo, o coração, a espiral, o relógio, a bússola e a ampulheta, entre outros” (ITAU CULTURAL, 2018). Também é representativo no trabalho do artista o tema da AIDS, doença que o levou à morte aos 36 anos, presente em trabalhos como a série de desenhos *O perigoso*, onde um dos componentes da série contém uma gota de seu sangue infectado (figura 16).



Figura 14 – Leonilson – *Leo não consegue mudar o mundo* (1989). Pintura, acrílica s/lona. Dimensões: 156 cm x 95 cm



Figura 15 – Leonilson – *El puerto* (1992). Bordado sobre tecido de algodão e espelho. Dimensões: 23 cm x 16 cm.

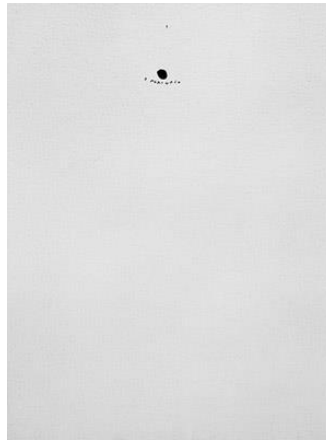


Figura 16 – Leonilson – *O perigoso*. Desenho, sangue e tinta preta sobre papel. Dimensões: 30,5 cm x 23 cm.

Passemos à transcrição do poema:

### **O perde-pérolas**

*para Leonilson*

Mãos de seda  
 coração de veludo  
 em navios de pano  
 ninguém escapa  
 beijos bordados  
 não são roubados  
 uma carta  
 para o corpo:



logo é tão  
longe

(não o tempo  
mas o sol  
te arruinará  
as asas)

o perde-pérolas

Penélope  
és tu (MARQUES, 2011, p. 47).

Como no poema “Papel de arroz”, a dedicatória estabelece de partida uma relação dialógica com Leonilson e sua obra. Um diálogo que será reforçado pelo dístico da quarta estrofe “uma carta/para o corpo”. Esse diálogo, na dimensão em que expressa uma aproximação do universo sensível do artista, se estabelece logo nos primeiros dísticos que compõem o poema. O primeiro deles traz evocados dois motivos recorrentes em sua obra: as mãos e o coração, adjetivados pela constituição através dos tecidos seda e veludo. Para além de um possível exercício efrástico de obras específicas que as imagens poderiam suscitar, trazê-las nos versos, adjetivadas como estão, significa evocar duas características, originalmente paradoxais, mas que se entrelaçam de maneira decisiva na composição da obra do artista. A saber, a delicadeza – indicada pela seda, pelo uso de tecidos leves, os bordados simples e as linhas finas de seus desenhos – e certa densidade, representada pelo veludo e que se faz presente na obra do artista através de sentimentos, temas e emoções fortes como o amor e a proximidade da morte. A expressão dessa densidade na obra do artista se dá justamente no tratamento destes sentimentos complexos através dos materiais e procedimentos delicados descritos acima. Sobre essa simbiose de procedimentos, materiais e conteúdos, vale destacar uma vez mais trecho de *Cartilha secreta*, texto escrito por Casimiro Xavier de Mendonça e que faz parte do catálogo de exposição individual do artista, realizada pela Galeria de Arte São Paulo no ano de 1991. Mendonça nos diz:

Pérolas, rendas, veludos e lonas - os fragmentos de tecidos dados pelos amigos - tudo isto se transforma numa iconografia inconfundível. [...] [em que] A delicadeza dos materiais também obriga o espectador a conhecer inesperadas associações visuais. Mas em todos os detalhes [...], é uma visão de mundo e a atenção de

um artista com os pequenos sentimentos, que finalmente, são os que fazem a grandeza do ser humano (MENDONÇA, 1991, p.3).

Ao introduzir os motivos das obras do artista através da aproximação de figuras aparentemente opostas, Ana não somente põe em questão o entrelaçamento que Leonilson opera entre a delicadeza e simplicidade dos materiais e procedimentos com a densidade dos sentimentos que se expressam. Ela acaba por interpretar, através deste primeiro dístico, a constituição elementar da obra do artista a partir de elementos também presentes em sua obra. A saber, a aparente simplicidade formal presente em alguns de seus poemas que partem justamente de detalhes observados do universo cotidiano, mas que trazem em si densidade de sentido, como Felipe Manzonni (2012) destacou anteriormente. Um exemplo disto pode ser visto em poemas como “Piscina”, do livro *A vida submarina*: “ó mar / (eu também não sei onde começo)” (MARQUES, 2009, p.38).

O segundo dístico, por sua vez, traz o impasse que se cria entre a figura do navio, meio pelo qual se dão trajetos, trânsitos, descobertas e fugas, e a realidade. Impasse que se forma pelo fato de o navio ser de pano e somente realizar-se na linguagem, impossibilitando a fuga, a não ser como expressão de um possível desejo, que fica preso nesta mesma expressão. Ao apontar a linguagem como espaço onde se expressam desejos que muitas vezes não podem ser realizados, Ana chama atenção para as relações complexas entre a linguagem, a realidade e o desejo, que, por mais que possam se parecer, não são a mesma coisa e tampouco o podem ser. O componente semântico destas relações complexas pode ser encontrado em alguns poemas como este, cujo trecho está destacado a seguir, da seção “Cartografias” do *Livro das semelhanças*, onde o desejo de diluição de fronteiras e distâncias adentra o território da linguagem do mapa e somente realiza-se dentro dela.

Abro o mapa na chuva  
para ver  
pouco a pouco  
diluírem-se as fronteiras  
as cidades borradas  
diminuem a distância  
as cores confundidas  
nem parecem mais aleatórias  
perderam aquele modo abrupto

com que as cores mudam nos mapas  
 agora há um grande lago  
 onde antes havia uma cordilheira  
 o mar não é mais molhado  
 do que o deserto logo ao lado [...] (MARQUES, 2015, p. 45).

Os beijos bordados do dístico seguinte podem também ser pensados por esta lógica do cerceamento da realização de um desejo que se concretiza somente pela linguagem. A mesma estrutura destes versos pode ser observada no poema “Resistência à teoria”, também de *Da arte das armadilhas*, onde Ana evidencia – através de versos que lembram ditos populares, conhecidos por transmitir, em suas formas simples, conhecimentos comuns sobre a vida e a existência – impasses entre as coisas construídas pela linguagem e a realidade. Impasses que complexificam, adensam e ressignificam o sentido próprio à estrutura do dito popular. Vejamos alguns destes versos:

#### **Resistência à teoria**

Um galo de lã  
 não tece manhã  
  
 flores de tecido  
 não brotam no vestido  
  
 mapas no fundo  
 não são o mundo  
  
 com nenhum nome  
 se mata a fome

[...] (MARQUES, 2011, p.56).

No caso do poema dedicado a Leonilson, a estrutura é mobilizada para expressar certo caráter contido e tímido do intimismo que a obra do artista apresenta, mas que, ao expressar-se através das estruturas simples já mencionadas, acaba produzindo a densidade, também característica do poema.

Por outro lado, estes mesmos versos também podem ser entendidos, de maneira ambígua, com carga de sentido derivada do impulso “diarístico” destacado por Mendonça anteriormente. Sob esse ponto de vista, através do

bordado, os beijos se fixam, ficam grudados e guardados através do procedimento do registro. Tornam-se linguagem e não podem ser levados da memória e da subjetividade que os guardou. Essa interpretação dos beijos bordados quase como relicários da linguagem pode ser encarada como uma transição para os versos que se seguem no poema visto a proximidade de sentido de expressão subjetiva que há entre os gêneros do diário e da carta. Interpretação que é reforçada por aquilo que nos diz Lisette Lagnado no texto *O pescador de palavras*, presente em seu estudo da obra do artista intitulado *Leonilson: são tantas as verdades* (1995):

A obra de José Leonilson (1957-1993) reservou seu lugar na ficção epistolar contemporânea. Cada peça foi rigorosamente construída como uma *carta para um diário íntimo*. [...] Leonilson foi movido pela compulsão de registrar sua interioridade a fim de dedicá-la aos objetos do desejo (LAGNADO, 1995, p. 27, grifo nosso).

A quarta estrofe nos fornece justamente a informação de que uma carta é escrita e endereçada para “o corpo”. Carta póstuma, se levarmos em consideração a data de morte do artista. Mas uma carta que guarda relação estreita com a própria obra de Leonilson e que aproxima definitivamente o poema do *modus operandi* do artista, na busca por estabelecer um diálogo intersubjetivo. Aqui, o diálogo se constrói quando tomamos o “corpo” não só como aquele físico, que desaparecerá com a doença, mas também como o “corpo” instrumento, que exprime a interioridade e os desejos do artista, transcende a morte física e pode ser encontrado em sua obra através do conteúdo e da evidência dos procedimentos.

Os dois primeiros versos da carta nos trazem uma reflexão sobre o tempo e a existência, ao dizer que o “logo”, advérbio que indica proximidade temporal está longe da sua concretização, em razão da impossibilidade de o corpo físico, levado pela doença, seguir produzindo e se deixando nas obras. Elemento que depois de muito figurar em suas obras, desaparece em seu último trabalho, uma instalação feita para a capela do Morumbi (1993) (figura 17) onde roupas de tecidos leves são expostas sem nada que as preencha, evidenciando o prenúncio da morte do corpo físico e a efemeridade da vida. Corpo fisicamente ausente, mas que permanece presente na memória do que

um dia ali existiu. Algo próximo àquilo que Georges Didi-Huberman aponta em *O que vemos, o que nos olha* (2014) quando recupera uma experiência que Freud executou com um de seus netos e um carretel que era ora apresentado à criança, ora retirado de cena, produzindo uma cisão no olhar da criança. Uma cisão que opera entre presença e ausência. Sobre a experiência e essa “cisão ritmada” o filósofo francês nos diz:

É que o carretel só é “vivo” e dançante ao figurar a ausência, e só “joga” ao eternizar o desejo, como um mar demasiado vivo devora o corpo do afogado, como uma sepultura eterniza a morte para os vivos. [...] talvez só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio da imitação. É talvez no momento mesmo em que se torna capaz de desaparecer ritmicamente, enquanto objeto visível, que o carretel se torna uma imagem visual (HUBERMAN, 2014, p. 82-83).



Figura 17 – Leonilson – *Instalação para Capela do Morumbi* (1993). Instalação, bordado sobre tecido de algodão e sobre camisa, piquet e voile costurado, cadeira de madeira, cadeira de metal, cabide de arame e "arara" de ferro. Dimensões variáveis.

Desse modo, o corpo na obra de Leonilson torna-se virtualmente presente enquanto imagem visual apesar de (e justamente por) seu desaparecimento visível que permanece no “longe”.

Entre parênteses, o quarteto que se segue a esta reflexão acerca do tempo faz referência à doença que acomete o corpo físico, metaforizada na história mitológica de Ícaro, que teve sua ruína quando o calor do sol derreteu suas asas de cera. A imagem mitológica, recorrente na obra de Ana para pensar a linguagem e o amor, aparece aqui para reforçar a reflexão temporal relacionada à existência, ao desaparecimento e à transcendência do corpo físico.

O título do poema, isolado em um só verso, nos remete à obra *O pescador de pérolas* (1991) (Figura 18), onde logo abaixo do título bordado aparece a figura de um coração do qual saem pérolas em direção descendente entre os substantivos “ruínas” e “templos”. Levando essa configuração em conta, a imagem que se oferece ao olho do espectador de certa maneira corresponde melhor ao título do poema que ao próprio título da obra. Essa interpretação operada através do título pode ser compreendida no sentido de que na verdade o mundo seja o verdadeiro pescador de pérolas. Aquele que “pesca para si” os pequenos fragmentos de subjetividade adensada que o artista vai “perdendo”, deixando pelo caminho ao expressá-los em suas obras, que se configuram em formas delicadas e simples como pérolas, mas que trazem em si a densidade e a memória do trabalho que operam dentro das conchas a partir de simples grãos de areia até que tenham a configuração com a qual são retiradas (ou “pescadas”) de seu casulo pelo mundo.

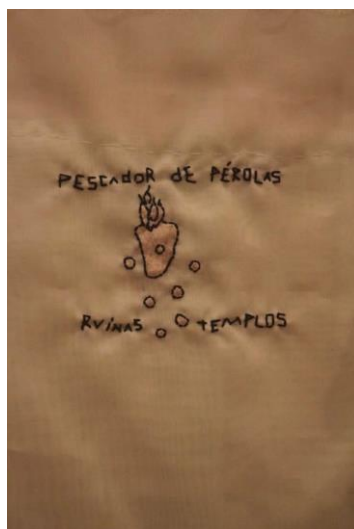


Figura 18 – Leonilson – *O pescador de pérolas* (1991).  
Bordado s/ voile. Dimensões: 36 x30 cm.

Por fim, o poema entrelaça a figura do artista com a figura de Penélope, a fiel, forte e resistente esposa de Ulisses, que espera por sua volta durante 20 anos. Ao longo deste tempo, Penélope adia um novo casamento ao destecer, todas as noites, o sudário que tecia durante o dia para o pai de Ulisses, cuja

conclusão era condição para escolher um novo esposo. Figura recorrente em poemas de Ana que lidam principalmente com a linguagem e com o amor, Penélope relaciona-se com Leonilson em primeiro entendimento a partir da utilização das linhas, dos tecidos e dos entrecimentos entre imagem e palavra presentes na obra do artista. Mas mais do que isso, ao aproximar o “corpo artista” da figura de Penélope, Marques sugere que sua obra, espécie de sudário tecido em vida – principalmente se levarmos em conta seus últimos trabalhos –, resiste ao tempo e à morte e acaba por transcendê-los, tal qual a história daquela que tecia e destecia seu amor por Ulisses em sua “odisséia da espera”.

Ao trazer para a esfera do poema artistas, suas obras e seus procedimentos, Marques insere seus exercícios poéticos naquilo que Florencia Garramuño chama de “práticas da impertinência”. Práticas que, ao incorporarem procedimentos e motivos de outros campos acabam por questionar a especificidade de seus próprios campos, entrando assim, numa lógica de “campo expansivo – com suas conotações de implosões internas e de constante reformulação e ampliação” (GARRAMUÑO, 2014, p.34). Expansão que faz com que a própria noção de campo seja posta em questão, sem, no entanto, ser abandonada, possibilitando pensar, segundo a autora, em uma “literatura fora de si”. Uma literatura que sai da circunscrição de seu campo específico e é “atravessada por forças que a descentram e também a perfuram, sendo elas essenciais para uma definição dessa literatura que não pode nunca ser estática nem sustentar-se em especificidade alguma” (GARRAMUÑO, 2014, p. 44).

E é isso que Marques faz ao entrelaçar seus poemas e as reflexões sobre a linguagem presentes neles às práticas de artistas visuais. Ao evocar um dos principais materiais utilizados por Mira Schendel, Marques não faz uma descrição das obras da artista. Pelo contrário, evoca características tais como a fragilidade da arquitetura de esculturas e os jogos de transparência e opacidade das monotípias – fazendo com que o leitor faça os jogos de associação a partir da dedicatória e do primeiro verso –, para pensar – e fazer também o leitor pensar – acerca das possibilidades expressivas da palavra. Ao trazer o dado de que Cézanne certa vez deixou uma maçã por completar

pintando somente a parte da maçã que compreendia e associá-lo a um poema de amor em branco, Ana faz com que o leitor busque e mergulhe no pensamento técnico da linguagem de Cézanne e passe a pensar, também, sobre a linguagem do poema e sua capacidade (ou incapacidade) de expressar o entendimento (ou não) do amor. Já ao mobilizar figuras, temas e procedimentos da obra de Leonilson, e trazê-las para o poema interpretadas através de aproximações com seus procedimentos, Marques nos faz adentrar no poema e na observação das obras a partir de um diálogo intersubjetivo, um diálogo que mescla de maneira decisiva sua obra à obra do artista. Diálogo que amplia tanto os sentidos de sua poesia, que se alargam pela evocação de imagens e procedimentos do artista, quanto de características da obra visual de Leonilson, ampliados pela interpretação através dos procedimentos poéticos de Marques que evidenciam características de sua obra, tais como, por exemplo, os dísticos que evidenciam a simplicidade da forma e a densidade de sentido.

Esses entrelaçamentos entre poesia e artes visuais na obra de Ana Martins Marques nos fazem pensar que as imagens afetam a construção dos poemas através de certo “pensamento de arte”. Talvez mais do que um pensamento de arte, seja expresso nos versos de Marques um pensamento de imagem. Um pensamento que traz, nas imagens expressas pelas palavras que compõem os versos, uma amplitude de sentidos que interfere e acaba por ampliar também os sentidos dos versos que as contém. Nesse sentido, a ideia de imagem que se manifesta nesse pensamento é aquela que Georges Didi-Huberman nos caracteriza em seu artigo intitulado *Quando as imagens tocam o real* (2012):

A imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que, como arte da memória, não pode aglutinar (HUBERMAN, 2012, p. 207).

Caracterização que, conforme percebemos em outros de seus trabalhos como *O que vemos, o que nos olha* (2014) e *Diante do tempo: história e anacronismo das imagens* (2017) advém da noção de imagem e,



principalmente de imagem dialética formulada por Walter Benjamin, o que pode ser confirmado no trecho de *Diante do tempo* destacado a seguir:

A imagem designa, em Benjamin, não uma imaginária [*imagerie*], uma *picture*, uma ilustração figurativa. A imagem é, primeiramente, um *crystal de tempo*, a forma, construída e flamejante, ao mesmo tempo, de um choque fulgurante em que “o Outrora encontra, num relâmpago, o “Agora”, para formar uma constelação. Em outros termos, a imagem é a dialética em repouso. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é temporal, contínua, a relação do Outrora com o Agora presente é dialética: não se trata de algo que se desenrola, mas uma imagem intermitente. Somente as imagens dialéticas são autênticas” (BENJAMIN, 1989). (HUMERBAN, 2017, p. 274).

A consciência dessa expansão do poema através do pensamento de imagem que é proporcionada pela aproximação com as artes visuais, é que vai nos ajudar a compreender de que maneira o cotidiano se estabelece como matéria de sentido poético a partir da visualidade nos poemas de Marques.

#### **4.2.2 As imagens do cotidiano em Ana Martins Marques**

É por meio desse pensamento de imagem que os poemas de Marques sobre o cotidiano se constroem. Segundo Mello, uma das principais características de sua poética é “o interesse pela materialidade do poema, como se a poetisa enfrentasse a escrita como uma atividade que, tal qual a pintura ou a escultura, cria um artefato” (MELLO, 2014, p. 46). Um artefato que, não nos esqueçamos, se constitui em “lugar para pensar”, já que em Marques, “não se opera distinção [...] entre poesia e pensamento” (SEDLMAYER, 2009, p.173).

Esses lugares para pensar que são os poemas de Marques se constituem através da visualidade a partir da expressão da visão do eu lírico. Essa visão começa a ser entregue para o leitor logo a partir dos títulos – normalmente substantivos que fazem referência a cômodos, objetos ou atividades cotidianos – que funcionam como uma espécie de núcleo imagético em torno do qual o poema e a reflexão irão se formar, conforme apontou Manzoni (2012). Esses núcleos, levando em consideração as características da imagem destacadas por Huberman a partir do pensamento de Benjamin, contribuem para que o leitor desperte em si a abertura necessária para

acompanhar as “constelações” de sentido que podem surgir a partir da reflexão que é despertada na visão do eu lírico ao se aproximar das cenas e objetos do cotidiano. Como nos adverte Mello, para compreender a poesia do cotidiano de Marques, “é preciso ter olhos de ver” (MELLO, 2014, p. 45).

Vejamos, então, exemplos concretos desse pensamento de imagem nos poemas “Sala”, publicado na seção “Arquitetura de interiores” do livro *A vida Submarina*, “Fruteira”, da seção “Interiores” de *Da arte das armadilhas* e o poema “Faca” da seção homônima a *O livro das semelhanças*. Começemos por “Sala”.

### Sala

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

Assim como o título sugere, no poema arquiteta-se, pela sucessão dos versos, uma imagem que transmite a cena de uma sala à noite, onde se pode observar, em destaque, o que se supõe que seja um par de xícaras utilizado por dois amantes. Isso porque, além da noite, conforma a “decoração” do ambiente um “imenso desejo”. Dentro deste cenário, o adjetivo “decorada”, ainda poderia ser tomado a partir da noção de que a sala nesta configuração, seja um ambiente familiar ao eu lírico, “sabido de cor”, presente em seu cotidiano. Imagens aparentemente simples para a expressão de um poema de amor dotado de certo erotismo. Entretanto, Georges Didi-Huberman nos lembra em *O que vemos, o que nos olha* que até “a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada, como dizemos irrefletidamente das imagens” (HUBERMAN, 2014, p. 95), reforçando a ideia de que a imagem se constitui como um traço que traz em si uma complexidade de sentidos.

E é isso o que percebemos no poema. A descrição da sala à noite vem carregada de uma sensibilidade que vê no escuro uma decoração – formada “pela noite/ e o imenso desejo”, território tórrido, por vezes obscuro – para um ambiente que normalmente tem sua decoração posta à vista na luz e mais corriqueiramente na luz do dia. Tal “decoração” serve, de certa maneira, como

um “fundo de pintura” para pôr em destaque as figuras centrais do poema, que nos são dadas à visão no último verso: as xícaras lascadas que pertencem (ou pertenceram em determinado momento da noite) ao eu lírico e ao amante. Figuras que são destacadas por esse fundo cheio de erotismo, o que, segundo Manzoni (2012), faz com que a poesia de Ana seja algo “quente, pulsante e [que] dá às coisas a face viva delas mesmas” (MANZONI, 2012, p. 220). É a partir delas que se dá a reflexão principal do poema. Elas podem ser vistas como sinal de intimidade – o que, lembremos, nem sempre está presente entre amantes em nossos tempos de relações líquidas – uma vez que somente pessoas íntimas tomam café juntas em louças sem pompa. Entretanto, ainda há a possibilidade de que as xícaras sejam vistas como mais do que um símbolo de intimidade. O poema também nos oferece a possibilidade de pensá-las como metáforas dos corpos dos amantes que, em algum momento da noite, se modificaram, deixaram para trás pedaços de si mesmos através do encontro, decorado pela noite e o imenso desejo.

O aspecto formal do poema, onde a imagem total da sala e a centralização da imagem das xícaras se arquitetam com o ritmo da progressão dos versos, poderia nos fazer pensar em uma aproximação do poema “Maçã” de Manuel Bandeira – já analisado neste trabalho e onde a figura da maçã é enquadrada ao final do poema no ambiente do quarto de hotel. Entretanto, o poema de Marques não nos oferece uma imagem do cotidiano que encontra seu belo poético desentranhado a partir de distintas visões de um mesmo objeto depuradas através do verso. “Sala” nos oferece uma única imagem – a das xícaras lascadas – que, ao se encontrarem no ambiente “decorado pela noite/ e pelo imenso desejo”, acionam o olhar do leitor e permitem que as interpretações formuladas sejam feitas. Desse modo, o cotidiano, no caso do poema, é aquilo que atinge o olhar do eu lírico e que permite que este arquitecte a visão desse ambiente que, mesmo em sua aparente simplicidade, transmite uma circulação intensa de sentimentos amorosos no interior dos objetos.

Se em “Sala” o eu lírico nos fornece uma cena completa conformada por ambiente e objeto para incitar no leitor sua reflexão acerca do amor a partir da imagem das xícaras, em “Fruteira”, publicado em *Da arte das armadilhas*, o que vemos é algo um pouco distinto, mas que ainda segue essa lógica de que os objetos do cotidiano atingem a visão do eu lírico provocando uma reflexão.

Assim como no poema anterior, o título nos fornece uma primeira imagem, a de uma fruteira. Entretanto, seu conteúdo não é formado de uma sucessão de versos que arquitetam uma cena que se oferece ao leitor. Pelo contrário, o que forma os três versos do poema é uma pergunta:

#### **Fruteira**

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

A pergunta, que nesse caso dirige-se a alguém que não é explicitado, ganha caráter reflexivo. Reflexão que é despertada não exatamente pelo objeto destacado no título, mas sim pelo contato do olhar do eu lírico com aquilo que fica em seu “interior”, para recordar o título da seção à qual o poema pertence. São as frutas que, a partir do caráter de decomposição de sua matéria se transformam, por meio da reflexão, em “doces evidências da morte”.

Nesse sentido, elas, que a princípio não estão presentes no poema a não ser pela imagem virtual que a fruteira fornece “inquietam” a visão do eu lírico a partir do contato do olhar deste com elas de maneira aproximada ao que acontece com as xícaras em “Sala”. E isso porque, segundo Huberman,

o ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. (HUBERMAN, 2014, p. 77).

Essa inquietação é, segundo o filósofo francês, resultado de uma cisão no ver provocada por aquilo que nos olha naquilo que vemos. Essa cisão, que não pode ser preenchida satisfatoriamente nem pelo discurso que é fixado por aquilo que olhamos – a tautologia – nem por aquele que diz respeito ao que pensamos ver – a crença – (HUBERMAN, 2014, p. 77) nos desperta, através da inquietação, para a dialeticidade que a imagem das frutas fornece. Isso porque, conforme o autor já nos explicou, por mais que uma imagem seja simples, ela também pode ser “uma *imagem dialética*: portadora de uma latência e de uma energética” (HUBERMAN, 2014, p. 95, grifo do autor). E

nesse sentido, a imagem “exige de nós que dialetizemos nossa postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente [...] nos olhar nela” (HUBERMAN, 2014, p. 95).

Desse modo, o que vai emergir nos versos do poema é a reflexão que essa dialética produz, o que se constitui, também em imagem dialética no sentido daquela que Benjamin nos propõe e que Huberman recupera:

*A imagem dialética* dava a Benjamin o conceito de uma imagem capaz de *se lembrar* sem imitar, capaz de repor em jogo e de *criticar* o que ela fora capaz de repor em jogo. Sua força e sua beleza estavam no paradoxo de oferecer uma figura nova, e mesmo inédita, uma figura realmente inventada da memória (HUBERMAN, 2014, p. 114).

O poema surge como um território propício para a conflagração dessa imagem dialética, dado que ela é “[...] uma imagem fragmentada [...] e a língua é o lugar onde é possível aproximar-se delas”. Benjamin (1989 apud HUBERMAN, 2014, p. 114). É na língua que essa imagem apresenta-se também em seu caráter de

*Imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar não para “transcrevê-lo, mas para constituí-lo (HUBERMAN, 2014, p.172, grifo do autor).

Desse modo,

“a língua é o lugar onde é possível encontrar” as imagens dialéticas, o que também quer dizer: explicá-las, produzir novas. A questão, aqui, não é [...] a de um primado da linguagem sobre a imagem [...] A questão é a da historicidade mesma, ou seja, de sua constituição, apesar de e com o anacronismo estrutural (HUBERMAN, 2014, p. 181).

Assim, o olhar que as frutas retornam ao eu lírico que delas se aproxima as institui como “doces evidências da morte” postas sobre uma simples mesa de cozinha ou sala de jantar. O olhar que o eu lírico nos fornece, através dos três versos que compõem a pergunta, a reflexão que o eu lírico se faz e propõe ao leitor é o

entrelaçamento da forma produzida [o poema em sua pergunta] e da forma compreendida, ou seja, “lida” (não decifrada como tal, mas *retrabalhada na escrita*), uma forma compreendida numa escrita ela mesma imagética (*bildlich*) – portadora e produtora de imagens, portadora e produtora de história (HUBERMAN, 2014, p. 181).

### História que é portadora da potência crítica da imagem, já que

a marca histórica das imagens (*der historische Index der Bilder*) não indica apenas que elas pertencem a uma época determinada, mas indica sobretudo que elas só chegam à legibilidade (*Lesbarkeit*) numa época determinada. E o fato de chegar “à legibilidade” representa certamente um ponto crítico determinado (*ein bestimmter kritischer Punkt*) no movimento que as anima. Cada presente é determinado pelas imagens que são sincrônicas a ele; cada Agora é o Agora de uma recognoscibilidade (*Erkennbarkeit*) determinada. Benjamin (1989 apud HUBERMAN, 2014, p. 181-182).

Essa configuração é o que nos permite ler, junto ao eu lírico, “evidências da morte” em um objeto cotidiano. Uma leitura que somente se faz possível nesse Agora em que o cotidiano é considerado, não nos esqueçamos de Santiago (2001), como um horizonte para a poesia. É também ela que nos faz pensar em uma leitura do poema como um exercício de natureza-morta, que a princípio nos desperta a imagem de “uma natureza parada, inerte, composta de objetos inanimados” (CANTON, 2004, p. 11), mas que nos dias atuais, caracteriza-se como

um gênero que dialoga com a história da arte ocidental e os sistemas estéticos de forma abrangente. Na arte contemporânea, o conceito de natureza-morta perpetua-se, expandindo-se numa proliferação de suportes e maneiras de lidar com sua forma, sentido, altitude (CANTON, 2004, p. 12).

Suas ocorrências contemporâneas se apresentam, ainda, como “um coringa para mesclarem-se às mais densas questões que tangenciam a existência humana” (CANTON, 2004, p. 12).

No poema de Marques podemos ver através dessa imagem dialética constituída pela escrita imagética que não produz uma imagem “pictural” como nos informa Huberman, um exercício de natureza-morta no qual se estabelece um diálogo conceitual. Um diálogo intenso com o conceito alegórico de *memento mori*, que “induzia à reflexão sobre a vida e a morte” (MENEGAZZO,

2015, p. 256) nos exemplares que se desenvolveram nos primórdios do gênero. Se nas naturezas-mortas tradicionais o que aflorava esse conceito e por conseqüência a reflexão era a figura da caveira, no poema de Marques são as frutas, o que as aproxima de maneira decisiva do conceito de alegoria proposto pelo próprio Benjamin, que a aponta não como “uma relação convencional entre uma imagem ilustrativa e sua significação” Benjamin (1984 apud MENEGAZZO, 2015, p.256), mas sim como algo que, com o Barroco, vira “uma expressão, como a linguagem e a escrita” (MENEGAZZO, 2015, p. 256).

Uma expressão que advém da

[...] exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio. Quanto maior for a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a physis e a significação. Mas se a natureza desde sempre esteve sujeita à morte, desde sempre ela foi alegórica. Benjamin (1984, apud MENEGAZZO, 2015, p.256).

E que, conforme nos informa Huberman apresenta-se “como a forma por excelência na qual Benjamin via a possibilidade de produzir imagens dialéticas como instrumentos de conhecimento” (HUBERMAN, 2014, p. 185). Isso quando a alegoria é “particularmente considerada sob o ângulo de seu valor crítico (por diferença com o símbolo) e ‘desfigurativo’ (por diferença com a representação mimética)” (HUBERMAN, 2014, p. 185).

Com o poema “Fruteira” pudemos perceber que o cotidiano é uma instância capaz de produzir, em seus objetos através do olhar que eles retornam ao olhar do eu lírico, um caráter desencadeador de imagens dialéticas. Imagens que inquietam esse olhar e se estabelecem através da visão do eu lírico na linguagem do poema. Imagens que possuem intensa carga crítica, despertando, além da reflexão sobre o passar do tempo, a vida e a morte – como no caso deste poema em específico – um diálogo conceitual com a história da arte que reforça a reflexão e põe em tensão, através do verso, nossos modos de ver e perceber o mundo. A pergunta que constitui a reflexão do poema transforma-se também ela em uma imagem dialética que, ao atingir o olhar do leitor através da leitura, vai acionar a mesma reflexão em seu pensamento.

No poema “Faca”, por sua vez, as imagens despertadas pelos objetos cotidianos nos deslocam a reflexão para a dimensão da linguagem, mais especificamente a da palavra. A palavra que, ao designar objetos, acaba designando também conceitos vários a partir dos usos desses objetos. O que transforma também a palavra, a partir de sua “materialidade”, em objeto fornecedor de imagens dialéticas. Imagens que se formam através desses usos e que, no caso do poema, despertam a reflexão e seu caráter crítico através de perguntas que questionam essa materialidade “maleável” da palavra em designar, sob a mesma denominação, coisas que por vezes apresentam aparências opostas.

### **Faca**

Como chamar faca  
tanto aquela  
enfiada na fruta  
quanto aquela  
enfiada no peito?  
como chamar fruta  
tanto o sol polpudo da laranja  
quanto a lua doce da lichia?  
como chamar peito  
tanto o peso oco do meu coração  
quanto o peso oco do seu coração? (MARQUES, 2015, p. 93).

Desse modo, a reflexão do eu lírico é também a do leitor, por meio do mesmo mecanismo empregado em “Fruteira”: a pergunta. É através dela que o eu lírico se pergunta e nos repassa a reflexão inicial: como é possível que um objeto possua o mesmo nome quando desempenha a função de dar acesso ao alimento e a de tirar a vida?

Logo após, a primeira pergunta se desdobra em duas novas questões que refletem a respeito das palavras que denominam as categorias dos objetos sobre os quais recaem as ações na primeira pergunta. O eu lírico se pergunta como é possível chamar de frutas ao mesmo tempo e da mesma maneira coisas tão distintas como a laranja e a lichia. Distinção que é introduzida e reforçada a partir de seus interiores, caracterizados pela aproximação às figuras equivalentemente opostas do sol e da lua, que por sua vez são adjetivados pelos atributos de “polpudo”, que designa um sentido formal, e “doce”, que designa um efeito gustativo, distinguindo-se assim, uma vez mais.



Por último, a questão persiste e ganha uma carga complexa ao colocar o substantivo “peito” no centro da reflexão. O eu lírico se pergunta como é possível que se chame de “peito” duas coisas que, mesmo em versos separados – o que até então, na lógica do poema, significava também sentidos distintos para caracterizações distintas – são aproximadas na materialidade da palavra: “o peso oco do coração”. Aproximadas e que poderiam ser iguais na imagem paradoxal de um “peso” que, por ser oco, é portador do vazio. Poderiam, não fosse por um pequeno detalhe: os pronomes possessivos “meu” e “seu”, que imprimem uma marca de subjetividade a esse peso oco. Subjetividade que, fatalmente, acaba por especificar e diferenciar cada peso em conformidade com cada pessoa.

Desse modo, o poema traz uma reflexão acerca das possibilidades de sentido das categorias de palavras tais como substantivos, adjetivos e pronomes. Possibilidades e variedades que estão contidas, frequentemente, sob uma mesma “materialidade” como “faca”, “fruta” e “peito”. Forma-se no poema uma cadeia de palavras que nos “acordam o olhar” para a reflexão de seus sentidos a partir das imagens que seus usos nos despertam. Questão complexa, mas que faz todo sentido se pensarmos, recuperando um verso de “Papel de arroz”, que “as palavras revelam somente o que escondem” (MARQUES, 2009, p. 111). Assim, podemos constatar que o cotidiano na poesia de Ana Martins Marques é aquela instância que nos fornece objetos capazes de nos despertarem para reflexões sobre o amor, o tempo, a vida, a morte e a linguagem.

### **4.3 Palavras que afetam: as relações com a literatura na poesia de Ana Martins Marques**

A formação desses poemas que pensam a vida, o tempo, o amor e a linguagem a partir do cotidiano que se conflagra em imagem é, por vezes, também atravessada, afetada – e não influenciada, como convém recordar sobre aquilo que Scramin e Perloff nos dizem no primeiro capítulo acerca dos jogos intertextuais – por aquilo que Marques chamou em entrevista a Beatriz Goulart para o portal online da revista “Bravo!” de “rastros da leitura”

(MARQUES, 2016). Afetos provenientes das mais diversas épocas de uma tradição literária que, em consonância com a característica do pensamento de imagem, trazem em si potencialidades de sentido que vão se estabelecer conforme as referências forem mobilizadas dentro dos poemas.

Exemplo bastante representativo do modo o modo como essas referências atravessam a poética de Marques pode ser encontrado nos poemas em que a figura de Penélope é mobilizada para compor as reflexões que se estabelecem com seus poemas. Já vimos parte do uso que a poeta faz desta figura da tradição no poema dedicado a Leonilson, que acaba tanto por ampliar o sentido do poema a partir dessa associação como por enriquecer certa interpretação da obra do artista. Agora, destacamos aqui o poema “Penélope (VI)”, último poema que compõe o livro *A vida submarina*:

**Penélope (VI)**

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

Neste, como em outros poemas que fazem referência à figura da esposa de Ulisses, vemos aliadas uma inversão do modo como ela normalmente é descrita ao longo dos séculos e uma reflexão sobre a vida. Acontece nesse poema aquilo que Mello (2014) chama de “revigoramento do mito” (p.52), onde a postura de Penélope, sempre descrita como estável, fiel, constante, quase monótona em comparação com a história de Ulisses, torna-se o centro da questão e animada em uma “odisseia da espera”. Entretanto, essa espécie de “inversão da postura da personagem”, que guarda total sintonia com aquilo que Perloff nos aponta ao dizer que “o contexto sempre transforma o conteúdo” (PERLOFF, 2013, p. 92) não é tão simples, nem se encerra em uma lógica binária. Ela apresenta-se “[...] menos calcada em ações e mais em subjetividade; formada, possivelmente, por fluxos de consciência, divagações, sentimentos que preencheram e distraíram 20 anos” (MELLO, 2014, p. 51), o que tem total conexão com características elementares na formação da poética de Marques. A saber, a reflexão que se anima a partir de uma intensa

subjetividade que é formada e atingida por meio da observação das coisas do mundo, e que, por sua vez, possuem o poder de afetar essa observação.

O exemplo de Penélope nos dá a sensação de que as referências literárias afetam a poética de Marques como uma espécie de “reflexo”, de que elas tocam, são perceptíveis em seus poemas, os atravessam, ajudam a construir as reflexões, mas não as controlam. A figura do reflexo, inclusive, está presente em dois poemas também bastante representativos dessas relações. “A imagem e a realidade (refletido de um poema de Manuel Bandeira)” publicado em *O livro das semelhanças* e “Espelho (d’après e.e. cummings)”, publicado em *Da arte das armadilhas*.

No primeiro poema, o que podemos observar a partir do título é realmente um reflexo do poema “A realidade e a imagem” de Manuel Bandeira. Um reflexo que altera as percepções usuais daquilo que se configura como imagem e realidade. Comparemos os dois poemas:

#### **A realidade e a imagem**

O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva  
e desce refletido na poça de lama do pátio.  
Entre a realidade e a imagem, no chão seco que as separa,  
quatro pombas passeiam. (BANDEIRA, 2013, p. 118).

#### **A imagem e a realidade**

*Refletido de um poema de Manuel Bandeira*

Refletido na poça  
do pátio  
o arranha-céu cresce  
para baixo  
as pombas – quatro –  
voam no céu seco  
até que uma delas pousa  
na poça  
desfazendo a imagem

dos seus tantos andares  
o arranha-céu  
agora tem metade (MARQUES, 2015, p. 76).

No poema de Bandeira, a realidade é aquela que se mostra de maneira ascendente, uma vez que a figura do arranha-céu “sobe” no “ar puro lavado

pela chuva”. Ao mesmo tempo, ele “desce”, mas já como imagem, que é refletida pela poça. Entre a realidade do céu e a imagem que se forma na poça – no chão – as quatro pombas passeiam, de certa maneira alheias a toda a cena, percebida pelo poeta e da qual, a partir da configuração em verso, se torna cena poeticamente interessante. Já no poema de Marques, o movimento de crescimento é descendente e não observado a partir da realidade, mas sim da imagem, já que “refletido na poça/do pátio/ o arranha-céu cresce”, mas “para baixo”. As pombas, que antes passeavam no chão seco, ganham dinamicidade no movimento e desempenham sua função “real”, voando no “céu”, que ganha o mesmo adjetivo que o chão ganhara no poema de Bandeira: seco. Até aí, vemos a mesma cena do poema de Bandeira só que em sentido inverso, como se a imagem formada pelo poema do poeta modernista fosse colocada na frente de um espelho para fornecer a imagem do poema de Marques. A imagem, mas não a mesma configuração, já que o poema de Bandeira se constrói a partir de quatro versos que formam duas frases em prosa poética. Já o poema de Marques se constrói em duas estrofes – a primeira mais longa e a segunda contendo um terço do número de versos da primeira – através de versos curtos, cortados através de *enjambements*, como se os versos acompanhassem a imagem do arranha-céu que cresce seus andares para baixo.

O que se segue à configuração da imagem refletida do poema de Bandeira, é uma alteração da cena quando uma das pombas pousa na poça desfazendo a imagem construída. Desfazendo o reflexo que poderia ser compreendido como uma influência direta e simples do poema de Bandeira. Nesse sentido, a imagem da pomba é colocada por Paulo Benites como aquela que “desfaz a imagem [e] representa, em um certo sentido, a imagem do poeta que mata o próprio pai para construir a sua própria identidade” (BENITES, 2018, p. 287). Entretanto, a imagem da pomba como metáfora do poeta ganha, na verdade, um sentido para além do matiz que o clichê freudiano poderia trazer. O poeta como pomba é aquele que opera com os reflexos da imagem da tradição, é aquele que aproveita a lição da tradição e joga com ela na construção de suas próprias imagens poéticas. Imagens que no caso de Marques, para além de uma intensa subjetividade, são perpassadas também

por certa ironia, que no caso específico do poema se expressa no fato de que, no terceto final, o arranha-céu passa a ter metade dos andares que tinha antes, o que não se reflete no número de versos, se levarmos em conta o número de versos da estrofe anterior – nove versos – bagunçando assim, também as associações entre forma e conteúdo.

Essas questões do reflexo da tradição nos poemas de Marques aparecem também quando o objeto em questão é o próprio espelho, como no poema publicado em *Da arte das armadilhas* que nos traz a informação de que é feito “depois” de cummings, “a partir” de cummings:

### **Espelho**

*d'après e. e. cummings*

Nos cacos  
do espelho  
quebrado  
você se  
multiplica  
há um de  
você  
em cada  
canto  
repetido  
em cada  
caco

Por que  
quebrá-  
-lo  
seria  
azar? (MARQUES, 2011, p. 22).

Neste poema, pode-se perceber um reflexo do fazer poético de cummings tanto na forma do poema de Marques, que se estabelece com uma sintaxe entrecortada, quanto no conteúdo, se pensarmos no poema “36” traduzido por Augusto de Campos:

### **36**

cacos(no mais escuro  
que mínimo é mais sujo  
da cidade o menor  
beco)de espelho

são cada qual(por que  
a gente diz que é des  
graça quebrar um)  
céu por sua vez (CUMMINGS, s/d).

O que não quer dizer que seja um aproveitamento total da poética de cummings. Pelo contrário, Ana não transpõe integralmente a fragmentação formal do poeta, ainda que também utilize de uma sintaxe entrecortada. No plano do conteúdo, Marques também põe em questão o fato de se pensar em um espelho quebrado como uma imagem que transmite azar. Entretanto, essa referência ao poeta americano é permeada de características próprias aos poemas de Ana Martins Marques, já que o espelho quebrado – popularmente identificado como uma imagem que é portadora de azar – vira, na reflexão do eu lírico, um sinal de sorte ao multiplicar a imagem de um “você”. Um você que não se sabe se é o ser amado, o leitor, mas que conforma uma instância importante da subjetividade dos poemas de Marques: o diálogo, que é caracterizado por Anélia Montechiari Pietrani como um “diálogo que não cessa, um trânsito entre um “eu” e um “você”, que é, às vezes, o amor, o ser amado; outras, a linguagem, a palavra, a arte da palavra, ser também amado”(PIETRANI, 2013, p. 2).

Esse diálogo, destacado por Pietrani e que marca de maneira visível a subjetividade na obra de Marques é o que também conforma, em certa medida segundo Manzoni (2012), o caráter “erótico” da poesia de Ana proporcionado por uma “rara ousadia pronominal” (MANZONI, 2012, p. 220). Já Diamila Medeiros destaca essa subjetividade como indicadora de um

*lirismo* que, apesar de figurar como uma tendência nas produções contemporâneas, não aparecia como uma das linhas de força da poesia, pelo menos desde os poetas marginais da década de 1970. Aspecto destacado por Wilberth Salgueiro, em seu texto “Notícia da atual poesia brasileira — dos anos 1980 em diante”: “Nota-se um forte retorno da poesia lírica (subjetiva, expressiva, sentimental), não mais nos moldes relaxados da poesia dos anos 1970, mas já incorporando a sobriedade dos anos 1980 e 90, como é o caso de Ana Martins Marques e Paulo Roberto Sodr e.” (SALGUEIRO, 2013, p. 16) (MEDEIROS, 2017, p. 221, grifo da autora).

### Um lirismo que confere à poética de Marques

certa voz poética que não se furta de aparecer no poema e mostrar sua subjetividade, seu olhar e suas próprias impressões acerca do mundo, contrapondo-se a uma ideia de dessubjetivação muito presente nas poéticas modernas, sobretudo do século XX, nas quais o *eu* e suas experiências singulares parecem se dissipar, abrindo espaço para que a própria linguagem possa ser a protagonista dos poemas (MEDEIROS, 2017, p. 222).

Uma voz que se faz presente e dá suas impressões do mundo através da visualidade com que constrói seus poemas, mas que não deixa de incorporar certa “sobriedade” na forma e nessa subjetividade que se mostra. Sobriedade que garante, em certa medida, um elo mais seguro com o leitor no diálogo destacado por Pietrani do que uma subjetividade exacerbada traria, conforme pontua Medeiros:

não há em seus versos qualquer tipo de arroubo sentimental[...]. Trata-se de um *eu* que poderíamos classificar como *discreto*. Percebe-se suas impressões, sente-se — com muita facilidade — um impacto, uma identificação com o seu modo de *olhar* o mundo, entretanto, não se sabe — na maior parte do tempo — nem ao menos se há um eu lírico feminino ou masculino. Aliás, essa parece não ser sequer uma questão. Ou seja, existe ali um *eu* fortemente implicado, mas que não apresenta sentimentos exagerados ou emoções contrastantes. Trata-se de um *eu* que se relaciona placidamente com o mundo e as coisas do mundo, gerando um grau de plasticidade que aproxima a voz poética de uma experiência comum a muitos leitores (MEDEIROS, 2017, p. 222, grifos da autora).

Experiência comum que, através desse “eu discreto” e de certa forma indefinido faz o leitor ouvir ainda ecos de outra poética – já destacada neste trabalho – que lidou com o cotidiano dentro da poesia brasileira: a de Ana Cristina Cesar. Ecos que, segundo Sedlmayer (2009) podem ser encontrados em diversos aspectos tais como:

Os pequenos alubramentos do dia a dia, a insistência em mesclar a consciência imediata do mundo com o filtro do intelecto, a autoironia, os forjados apontamentos diarísticos, tudo mesclado a uma corrosiva ironia (SEDLMAYER, 2009, 173).

Esse afeto, assim como outros declarados em seus poemas, aparece de maneira explícita no poema “Self safári (Carta para Ana C.)” do livro *A vida submarina*:

### **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:  
 sefl safári  
 por essa paisagem toda  
 que no fundo  
 Ana  
 nada tem a ver conosco. (MARQUES, 2009, p. 121).

O poema começa logo em sua epígrafe – “carta para Ana C.” – a estabelecer um diálogo com aquela que parece ser a característica da obra de Ana Cristina Cesar que mais parece ressoar na obra de Ana Martins Marques: essa subjetividade fluída, fugidia, ironicamente singular e, ao mesmo tempo, anônima, para recordar Moriconi (2013). Trata-se de carta dirigida não exatamente para Ana Cristina Cesar escritora, cuja breve vida desperta ainda quase tanto interesse quanto suas obras. Mas para Ana C., autora de *Correspondência completa* (1979), que na verdade corresponde a uma única carta, publicada originalmente em uma irônica “segunda edição” mimeografada. O título do poema, por sua vez, nos dá a ideia de que faremos um safári por dentro do eu ou, melhor dizendo, dos “eus” que compõem a complexidade lírico-subjetiva da obra da autora de *Cenas de Abril* (1979) e *A teus pés* (1982). Safári que passa por elementos de sua obra constituídos como uma espécie de mosaico no poema de Marques.

Logo ao início, o poema nos apresenta a imagem das ciganas – tradicionalmente compreendidas como figuras detentoras de mistério e segredos – e que aparece em alguns poemas de Ana C. como “Atrás dos olhos das meninas sérias”. Ciganas cujos rostos são escolhidos por paisagens que são cegas por efeito das palavras como em “Vigília II”. Palavras potentes que constroem e, ao mesmo tempo não dão a ver tão facilmente. Palavras que são “traduzidas/inconfessas”, traduzidas da vida, traduzidas das referências



literárias que vez por outra despontam como relâmpagos na obra da autora, na presença de fragmentos em outras línguas e que, em sua complexidade, por vezes “inconfessam” aquilo que poderiam ou insinuarium dizer. Tal qual os sentimentos de Gil como leitor e a escrita do eu lírico de “Jornal Íntimo”, que escreve diários que deseja secretamente que sejam lidos. Figuras que de tão instáveis, porque feitas de palavras, podem ser tomadas como “rabiscos ao sol”.

Ciganas que são também cotidianas, que assim como ocorre em alguns exercícios poéticos de Marques como “Diário (verão de 2007)” de *A vida submarina*, vivem em diários íntimos forjados como a série mencionada no parágrafo anterior e que mentem nos silêncios das cartas, nos silêncios daquilo que é inconfesso, mas sugerido em sua ausência. Mentem nas palavras inconfessas, as mesmas que cegam a paisagem ao manipulá-la na linguagem.

Entre parênteses – o que nos poemas de Marques normalmente indica algo que é característico do núcleo propagador de sentido em torno do qual o poema gira, mas que, por algum motivo, optou-se por isolar do resto do corpo do poema – enumera-se os objetos cotidianos “selos postais” e “unhas postiças”, além da imagem de “versos pós-tudo”. Os selos postais podem ser vistos como uma referência aos exercícios epistolares dentro da obra da autora, cartas que não são sempre enviadas, a não ser para os leitores através dos poemas. As unhas postiças por sua vez podem ser tomadas como uma referência a essa voz que se traveste e se disfarça em exercícios poéticos que registram o cotidiano através de uma intensa subjetividade, que faz, nesses exercícios, “versos pós-tudo”, indicando a diferenciação das poéticas marginais com poéticas vanguardistas fechadas como aquela desenvolvida pelos concretistas como Augusto de Campos, autor do poema intitulado, justamente, de “Pós-tudo”. Desse modo, os versos entre parênteses com seus objetos de ordem do cotidiano servem para, ao mesmo tempo, aproximar a subjetividade de Ana C. das poéticas da geração marginal – à qual seu nome é frequentemente associado justamente pelos poemas que trazem em si o cotidiano – e diferenciá-la no fato de que sua poética dinamiza as questões relativas ao eu lírico que se move nesse cotidiano. Aproximação e diferenciação que podem ser encaradas também como relativas à obra de

Marques, no sentido destacado por Salgueiro (2013) no trecho citado por Medeiros (2017).

A seguir, Marques retoma a caracterização desse eu lírico e se associa a ela de maneira mais clara, ao mesmo tempo em que põe em questão essa instância ambígua mobilizada para dentro de sua própria obra. O poema nos fala em “fulanas/ de nomes reversíveis/ para ir e voltar/ sem sair do lugar” fazendo referência às várias “AnasC.s” que podem se mascarar por trás de vários nomes, portadores de várias subjetividades, que permitem “ir e voltar sem sair do lugar”, ou seja, que podem se constituir, agir e se desfazer por meio da linguagem. A mesma linguagem que permite que se faça um “self safári”, ou um auto safári em tradução literal, que permite que se passe “por essa paisagem toda”, que é cegada pelas palavras e povoada de ciganas cotidianas, de fulanas – também construídas pela linguagem – diversificando a subjetividade desse eu lírico. Paisagem de linguagem que, em suas potencialidades, permite ver que “no fundo”, ao fim e ao cabo de todo percurso desse self safári, Ana – nome referencial que designa as duas poetisas – “nada tem a ver conosco”. Esse “conosco” pode ser entendido, em um primeiro momento – levando em conta toda a exposição dessas figuras construídas pela linguagem na obra de Ana C. – como designação das subjetividades das duas Anas, tão complexas e fugidias que o nome de designação referencial não é capaz de dar conta, de corresponder. Interpretação que se desdobra no poema “Nome do autor” de *O livro das semelhanças*: “Impresso/ como parece estranho/ o mesmo nome/ com que te chamam” (MARQUES, 2015, p.14). O que não exclui a possibilidade de uma interpretação – ainda na esteira desse clima ambíguo que o poema proporciona – de que esse “conosco” seja entendido no sentido que é destacado por Sedlmayer de que “nessa revisitação da estética do fingimento, a jovem poeta mineira sacramenta a sua filiação e também o seu divórcio” (SEDLMAYER, 2009, p. 174). Isso porque nos exercícios de Marques, mais do que um eu lírico que opera dentro de uma estética do fingimento, o que vemos é um lírico que se apropria do caráter fluído e fugidio que essa estética proporciona para expressar sua subjetividade de um modo “sóbrio” – lembrando ainda de Salgueiro (2013) – que cria laços de compartilhamento de subjetividade com o leitor, provocando a aproximação

deste às reflexões produzidas nos poemas. Uma subjetividade que “talvez tenha reconhecido, nesses exercícios, que o safári poético não se esgota nas despersonalizações das paisagens interiores” (SEDLMAYER, 2009, p. 174), mas sim se espalha para a esfera dos objetos do mundo, da linguagem e do amor.

Desse modo, pode-se perceber que o afeto poético de Ana Cristina Cesar – assim como os outros destacados neste subcapítulo bem como a visualidade, destacada no subcapítulo anterior – atuam na poesia de Ana Martins Marques em dois movimentos de sentido. Tanto no sentido de ajudar essa poética a se constituir – e não comandar essa constituição através de influências autoritárias – quanto no sentido de ampliar as possibilidades da poesia – e ter, por sua vez, seus próprios sentidos ampliados – a partir do modo como são operados por características particulares do fazer poético da poeta mineira em suas reflexões sobre a vida, o amor e a linguagem através do universo cotidiano. Configuração que ao mesmo tempo em que nos fornece as características próprias da poesia de Marques, formadas por aquilo que Marjorie Perloff chamou de “gênio não original”, insere essa poética na lógica das “comunidades expandidas” formadas por poéticas singulares propostas por Florencia Garramuño.

## 5. Considerações finais

Ao final da pesquisa desenvolvida neste trabalho de dissertação de mestrado foi possível constatar que o cotidiano atua na obra poética de Ana Martins Marques como uma espécie de fornecedor de imagens dialéticas através de suas cenas, ambientes e objetos. Imagens que afetam o olhar do eu lírico, provocam suas reflexões acerca da existência, da linguagem e do amor e se constituem através da linguagem do poema em outras imagens dialéticas que afetarão o modo como o leitor enxerga a realidade e, porque não dizer, lê a poesia. Nesse sentido, o modo como Marques mobiliza o cotidiano dentro de sua poética se aproxima de maneira muito clara ao *modus operandi* de poéticas de arte contemporânea como as de Rivane Neuenschwander e Arne Svenson, destacadas no segundo capítulo. O que faz pensar que as relações que seus poemas estabelecem com artistas visuais, suas obras e procedimentos sejam de fato constitutivas dessa literatura que, recordando Garramuño (2014), vai para “fora de si”. Volta-se para fora de seu campo, coloca em tensão esta mesma noção ao incorporar fatores provenientes de outros campos, linguagens e épocas, além de expandir e ressignificar seus sentidos e sua existência, bem como os sentidos desses componentes com os quais se entrecruza.

Essa abertura de uma poesia que abandona a possibilidade de definição autonômica e mistificação da linguagem – e que permite que os afetos relacionados à visualidade e às artes visuais se estabeleçam como elementos constituintes da obra de Ana Martins Marques – é a mesma que permite que essa poesia seja afetada de maneira igualmente constitutiva pelas relações que são estabelecidas com a tradição literária. Afetos que, recordemos, não se apresentam sob a forma de influências autoritárias, mas sim através de “lições aproveitadas”, que são ressignificadas conforme operam na constituição dessa poesia, confirmando aquilo que Perloff (2013) diz baseada nos pensamentos de Benjamin e Compagnon. Basta ver o caso das relações que Marques estabelece com a figura de Penélope, que é animada através da ação subjetiva que movimenta sua “Odisseia da espera”. Ou então os reflexos que a poética de Manuel Bandeira opera nos poemas de Marques, dando destaque à atenção e observação de situações e cenas prosaicas nas quais, entretanto, o

poético não emerge necessariamente à força da depuração do verso livre que parte em direção a esse cotidiano, mas sim através do olhar que esse cotidiano retorna eu lírico para construir sua visão. Podemos pensar ainda, nas relações que essa poética de Marques estabelece com os processos de subjetivação de Ana Cristina Cesar, que em sua estética do fingimento, através de “eus líricos” bastante singulares e, recordando Santiago, anônimos, tornava complexas as relações que se estabeleciam com aqueles “outros” que eram implicados nos exercícios das cartas e diários. Estética que é reconhecida por Marques, mas não aproveitada em sua integridade. A subjetividade de caráter “fugidio” que essa estética propicia é ressignificada através de uma sobriedade que produz o “eu discreto” identificado por Medeiros. Eu que, em sua descrição, é aquilo que proporciona ao leitor compartilhar da visão do eu lírico, um eu que aproxima sua experiência com o cotidiano da experiência do leitor. Aproximação que, como já vimos, também é propiciada pelas operações do afeto da visualidade na poesia de Ana Martins Marques.

Por fim, resta dizer, confirmando aquilo que dizia Scramin (2007) no primeiro capítulo deste trabalho, que esses sentidos atribuídos à poética do cotidiano de Ana Martins Marques através da análise do papel constitutivo dos afetos da visualidade, das relações com as artes visuais e das relações com a tradição literária só pode ser atribuído a partir do momento em que os critérios críticos também saem de seu conforto de análise definidora baseada em um caminho seguro. Somente a partir do momento em que o conhecimento crítico se abre para se constituir através do contato com o texto, com suas características e particularidades, seus fluxos e trânsitos e não tentando nele encontrar confirmações de métodos ou aproximações de escolas, é que a literatura do presente encontra um modo de análise condizente com suas configurações. Talvez seja essa abertura ao mundo, aos seus objetos e suas linguagens – o que finalmente aparece de forma decisiva tanto na poesia e em sua linguagem quanto nos discursos críticos – a chave que nos permitirá seguir sendo afetados pelas coisas deste mundo e refletindo sobre questões tão caras à nossa existência como o passar do tempo, a linguagem e o amor.

## Referências

- ALEIXO, Ricardo. **Trívio**. Belo Horizonte: Scriptum, 2001.
- ALVIM, Clara. Os dias ficam. In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.470-476.
- ARRIGUCCI JR., Davi. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- AZEVEDO, Carlito. **Sublunar** (1991-2001). Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- BANDEIRA, Manuel. **Bandeira de bolso: uma antologia poética**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BENITES, Paulo. As palavras e as coisas: o inventário poético de Ana Martins Marques. **Revista estação literária**. Londrina, v. 20, p. 280-291, mar. 2018.
- BENJAMIN, Water. **Baudelaire e a modernidade**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BRAQUE, Georges. **Garrafa e peixes**, c. 1910-12. Pintura, óleo s/tela, 61,9 cm x 74,9 cm.
- BUSATO, Susana. Nós, nas tramas da poesia. In: **Todas as musas**, São Paulo, ano 7, n.01, p. 1-13, jun-dez, 2015.
- CANTON, Kátia. Natureza-Morta. In. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA/SESI. **Natureza-morta: Still Life**. São Paulo, 2004.
- CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CÉZANNE, Paul. **Natureza morta com cântaro**, 1892-3. Pintura, óleo s/tela, 53,0cm x 71,1 cm.
- CRÍTICA IMPRESSIONISTA. In: CEIA, Carlos. **E- dicionário de termos literários**. Lisboa: Faculdade de ciências sociais e humanas da Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/critica-impressionista/>>. Acesso em 4 mai. 2018.

CUMMINGS, e.e. **36**. Tradução de Augusto de Campos. Disponível em: <<https://ditirambospoesia.wordpress.com/category/e-e-cummings/>>. Acesso em: 25 mar. 2017.

DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

DUCHAMP, Marcel. **A fonte**, 1917. 1readymade, cerâmica, 61x 36x 48cm.

\_\_\_\_\_. **Em antecipação ao braço quebrado**. 1915. 1readymade, pá de neve em madeira e ferro galvanizado, 121,3 cm.

\_\_\_\_\_. **O Pente**. 1916. 1readymade, pente em metal para cachorro, 7,9 x 18,4cm.

FRANCHETTI, Paulo. Poesia contemporânea e crítica de poesia. **Contexto**: revista semestral do programa de pós-graduação em letras – UFES. Vitória, n.23, p.94-112, 2013/1.

FREITAS FILHO, Armando. Duas ou três coisas que eu sei dela. In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.466-469.

FRIAS, Joana Matos. Um verso que tivesse um blue. In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.480-490.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARRAMUÑO, Florencia. O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronomia. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. (Org.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 82-91.

GUILMORE, Jonathan. Prefácio. In: DANTO, Arthur C. **O descredenciamento filosófico da arte**. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

\_\_\_\_\_. **Esses poetas: uma antologia dos anos 90**. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/esses-poetas-anos-90/>> Acesso em: 25 out. 2017.

HUBERMAN, Georges Didi. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

\_\_\_\_\_. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2014.

\_\_\_\_\_. Quando as imagens tocam o real. **Pós**: revista do programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Belo Horizonte, v.2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

LEONILSON .In: ENCICLOPÉDIA **Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8742/leonilson>>. Acesso em: 9 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

LEONILSON, José. **El puerto**, 1992. Bordado sobre tecido de algodão e espelho emoldurado, 23 cm x 16 cm.

\_\_\_\_\_. **Instalação para capela do Morumbi**, 1993. Instalação, bordado sobre tecido de algodão e sobre camisa, piquet e voile costurado, cadeira de madeira, cadeira de metal, cabide de arame e "arara" de ferro. Dimensões variáveis.

\_\_\_\_\_. **Leo não consegue mudar o mundo**, 1989. Pintura, acrílica sobre lona, 156 cm x 95 cm.

\_\_\_\_\_. **O perigoso**, 1992. Desenho, sangue e tinta preta sobre papel, 35,5 cm x 23 cm.

\_\_\_\_\_. **O pescador de pérolas**, 1991. Bordado s/voile, 36 x 30 cm.

MANZONI, Filipe. Tecendo olhares à beira-mar: A vida submarina, de Ana Martins Marques. **Fórum de literatura brasileira contemporânea**: publicação semestral do setor de literatura brasileira da UFRJ. Rio de Janeiro, n.8, p.219-222, dez. 2012.

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.

\_\_\_\_\_. A elegância da poesia de Ana Martins Marques. [15/10/2016] **Revista Bravo!** Entrevista concedida a Beatriz Goulart. Disponível em: <<https://medium.com/revista-bravo/a-eleg%C3%A2ncia-da-poesia-de->



[ana-martins-marques-98802d800fed#.9x9ndhvwx](#)>. Acesso em: 29 out. de 2016.

MARTINEZ, Rosa. O Trabalho dos dias. In: **RivaneNeuenschwander. XXIV Bienal de São Paulo**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1998. p. 2.

MEDEIROS, Diamila. A poeta e a casa: uma cartografia íntima dos poemas de Ana Martins Marques. **Revista Versalete**. Curitiba, V. 5, n. 9, jul.-dez. 2017.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Cartilha secreta. In: LEONILSON. **Leonilson**. São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1991. p. 3.

MENEGAZZO, Maria Adélia. A Natureza-Morta: Uma reflexão poética e fotográfica. **Guavira Letras**. Três Lagoas, n. 21, p. 255-269, jul.-dez, 2015.

\_\_\_\_\_. Entretecimentos – Literatura e Artes Visuais. **FronteiraZ: revista digital do programa de estudos pós-graduados em literatura e crítica literária da PUC-SP**. São Paulo, n.10, p.3-16, jun. 2013.

MELLO, Gianni Paula. Penélope, a Odisseia da espera. **Cisma**. São Paulo, p.43-55, jul.-dez, 2014.

MORICONI, Italo. Qualquer coisa fora do tempo e do espaço. In: ANDRADE, Ana Luiza; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros; ANTELO, Raúl (orgs.). **Leituras do ciclo**. Chapecó: Grifos, 1999.

NEUENSCHWANDER, Rivane. **O trabalho dos dias**. 1998/2000. Resíduos sobre plástico autoadesivo, 50x50cm.

PEDROSA, Celia. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: PEDROSA, Celia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. (Org.). **Poesia e contemporaneidade: leituras do presente**. Chapecó: Argos, 2001.

PEREIRA, Marcelo Duprat. **A expressão da Natureza na pintura de Paul Cézanne**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

PIETRANI, Anélia Montechiari. A razão ética e estética nos poemas de Ana Martins Marques. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 45, p. 301-319, jan./jun. 2015.

\_\_\_\_\_. Tecidos de amor e linguagem: a odisseia de Penélope na poesia de Ana Martins Marques. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: INTERNACIONALIZAÇÃO DO REGIONAL, 13, 2013, Campina Grande. **Anais**. Campina Grande: UEPB, 2013.

REMBRANDT. **Ronda noturna**, 1642. Pintura, óleo s/ tela, 3,63 m x 4,37 m.

RICARDO Aleixo. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3623/ricardo-aleixo>>. Acesso em: 04 de Mai. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

SANTIAGO, Silvano. Singular e anônimo. In: CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.452-463.

SANTOS, Tamara. Das semelhanças e das metaficcões em “O Livro das Semelhanças”. **Revista Hyperion**, do Instituto de Letras da UFBA. Salvador, n.8, p.56-58, 2016.

SCHENDEL, Mira. **Droguinhas**, 1966. Escultura, dimensões variáveis.

\_\_\_\_\_. Monotípias, c. 1960. Gravura, dimensões variáveis.

SCRAMIM, Susana. **Literatura do presente**: história e anacronismo dos textos. Chapecó: Argos, 2007.

SEDLMAYER, 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

SIMON, Iumna. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, v. 55, p.27-36, 1999.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. In: **Sibila: Revista de Poesia e Cultura**. Cotia: Ateliê Editorial. n 8-9, 2005, p. 41-60.

\_\_\_\_\_. As desilusões da crítica de poesia. In: **Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade**. Campinas, SP: UNICAMP, 2010b.

\_\_\_\_\_. O discurso da crise e a democracia por vir. In: **Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade**. Campinas, SP: UNICAMP, 2010 a.

\_\_\_\_\_. Figuras de prosa: a ideia da “prosa” como questão de poesia. In: SCRAMIN, Susana; SISCAR, Marcos & PUCHEU, Alberto (org.). **O duplo estado da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 2015. p. 29-40.

\_\_\_\_\_. **Crítica: O humanismo acolhedor de Ana Martins Marques: Em 'O livro das semelhanças', poeta mineira explora jogo de reflexos entre a palavra e o mundo**. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-humanismo-acolhedor-da>>

[poesia-de-ana-martins-marques-17984159](#)>. Acesso em: 21 nov. de 2016.

\_\_\_\_\_. Poetas à beira de uma crise de versos. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. (Org.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2008. p. 209-218.

SÜSSEKIND, Flora. A poesia andando. In: **A voz e a série**. Rio de Janeiro: Sette Letras. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

SVENSON, Arne. **The Neighbours**. 2012. Fotografias, variáveis.

WARHOL, Andy. **Brillo Boxes**. 1964. Tinta de silkscreen sobre madeira, 43.3 x 43.2 x 36.5 cm.