

DANILO SANTOS FERNANDES

**AS ANALOGIAS E SUAS
IMPLICAÇÕES ESTÉTICAS NA
OBRA “O LIVRO DAS
SEMELHANÇAS”, DE ANA MARTINS
MARQUES**

**TRÊS LAGOAS – MS
2020**

DANILO SANTOS FERNANDES

**AS ANALOGIAS E SUAS
IMPLICAÇÕES ESTÉTICAS NA
OBRA “O LIVRO DAS
SEMELHANÇAS”, DE ANA MARTINS
MARQUES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (área de Concentração: Estudos Literários) do Campus de Três Lagoas da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Cristiane Rodrigues de Souza

**TRÊS LAGOAS – MS
2020**

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Waldenei e Maria Aurení, por pavimentarem meu caminho de sonhos e me ensinarem que o amor é um poema inacabável.

Às minhas irmãs amadas, Fernanda e Crislaine, pelo imenso afeto e companhia nos dias claros e escuros.

Ao meu amor, Daniel, o fruto do acaso mais bonito que eu poderia ter colhido.

Às minhas amigas de graduação, Anna Carolina Cardoso Morato, Natália Tano Portela, Maysa Bernardes Buzzolo, Bruna Abigail e Érika Augusta da Silva, Ana Elisa Tonetti pelos escambos poéticos, trocas de experiências e descobertas desde o começo.

À minha amiga e orientadora, Cristiane Rodrigues de Souza, por sempre me permitir ser eu mesmo, pelas revisões e trocas de poemas e impressões sobre vida, pesquisa, arte e poesia.

Ao professor José Batista de Sales, por me apresentar aos poemas de maneira tão singela desde o primeiro ano e ter participado da minha banca de qualificação.

Ao professor Ricardo Bulhões pelas observações na banca de qualificação e pela participação na minha formação da graduação ao mestrado.

À Capes, pela ajuda necessária para que meu trabalho como pesquisador fosse possível.

“O nome ensina ao poeta as suas semelhanças.”
Manoel de Barros

“Coisas e palavras sangram pela mesma ferida.”
Octavio Paz

RESUMO: Lançado em 2015, *O livro das semelhanças*, de Ana Martins Marques, mostrou-se a obra mais repleta de analogias na poética da autora até o momento. Sabendo disso, o trabalho organiza-se por meio de análises poéticas que se voltam à principal característica da elaboração dos poemas da obra: *as analogias*. Para isso, utilizamos textos de Octavio Paz (1972, 1985, 2009), Jorge Luís Borges (2000, 2017), Alfredo Bosi (1977, 1988, 1999) e outros.

PALAVRAS-CHAVE: Semelhanças, Analogia, Análise poética

RESUMEN: Lanzado en 2015, “O livro das semelhanças”, de Ana Martins Marques, ha demostrado ser el más lleno de analogías en la poética de la autora hasta ahora. Sabiendo esto, la obra se organiza por análisis que se centran en la principal característica de los poemas de la obra: las analogías. Utilizamos los textos de Octavio Paz (1972, 1985, 2009), Jorge Luís Borges (2000, 2017), Alfredo Bosi (1977, 1988, 1999) y otros.

PALABRAS CLAVE: Similitudes, Analogía, Análisis

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. Livro	13
1.1. Abrindo <i>O livro das semelhanças</i>	13
1.2. O poema desgarrado.....	15
1.3. Os elementos paratextuais	18
1.4. O fascínio do objeto	20
1.5. Por dentro de “Livro”	20
1.6. O leitor e a embarcação de palavras	28
1.7. O lapso poético e a ruptura amorosa.....	33
1.7.1. A criação do poema: quebra e junção	35
1.7.2. A criação do poema: muita gente, muitos leitores	37
1.8. Palavras e imagens.....	38
1.8.1. Uma história de dois olhares	39
1.8.2. Tensões	40
1.8.3. Uma leitura possível de <i>Papel de seda</i>	44
1.9. Os poemas possíveis	45
1.9.1. O relógio, as crianças e a casa	48
1.9.2. O astro do poema	52
2: Cartografias	54
2.1. O mapa como objeto artístico e poético.....	54
2.1.1. Um poema: três verbos	56
2.1.2. Abro	57
2.1.3. Deixo	59
2.1.4. Penso	61
2.1.5. Um poema metapoético	63
2.2. A viagem imóvel.....	65
2.2.1. Impotência x poder	66
2.2.2. Objetos do eu.....	68
2.2.3. A criação poética.....	70
2.3. Viajar é preciso.....	72
2.3.1. Sobre viagens e amores.....	74
2.3.2. Poesia e amor: o outro no mesmo	76
2.3.3. A viagem necessária	77
2.4. O cânion do eu	80
2.4.1. O nivelamento das coisas.....	81
3: O livro das semelhanças	85

3.1. Permanência na mudança	85
3.1.1. As ondas do poema	87
3.1.2. Permanência na mudança	91
3.2. Espelhos líquidos	93
3.2.1. Espelhos líquidos.....	95
3.2.2. Diferenças e semelhanças	97
3.2.3. Poesia e mundo.....	98
3.3. O poema-livro	103
3.3.1. Comparação e antítese.....	104
3.3.2. Um jeito de existir, um jeito de agir	105
3.3.3. Um jeito de olhar o mundo.....	108
<i>REFERÊNCIAS</i>	110

INTRODUÇÃO

Uma questão que surge ciclicamente para os críticos e pesquisadores que pensam a poesia contemporânea é saber até que ponto os projetos estéticos dos autores convergem e se, de fato, pela aparente ausência de um projeto coletivo, não existem mais quaisquer traços, excetuando o recorte temporal, que possibilitem ligá-los uns aos outros, diferentemente das vanguardas que se mostravam unidas não apenas por datas mas também por questões fundamentais à criação estética.

No entanto, a profusão de poetas em atividade e a impossibilidade de registrar suas ambições artísticas dificultam o trabalho de esclarecer possíveis elos entre uma e outra estéticas contemporâneas. Por esse motivo, Saraiva (2015) afirma que: “Ninguém [pode] saber ao certo quantos poetas brasileiros com um mínimo de qualidade estão atualmente em atividade” (p. 23), enfatizando, ainda, que o problema se agrava num país com a extensão do Brasil.

Levando isso em consideração, surgem, não raro, tentativas assumidamente inconclusivas – por tratarem de algo do qual ainda não se tem um bom distanciamento temporal e crítico – que procuram delimitar alguns possíveis grupos de poetas em atividade e os traços que os distinguem. Dentre essas tentativas, encontra-se a de Alcides Villaça, que delinea “linhas de força” na poesia contemporânea, sem minar a individualidade dos poetas, já que:

A intenção não é tipificar poetas (que podem e sabem transitar entre poéticas ou mesmo se inventar o tempo todo), mas divisar alguns traços persistentes entre as várias escolhas que fazem parte de seu repertório de criação e que dão voz a atitudes básicas suas, nos quadros da vida. Para evitar conceitos mais taxativos, preferi caracterizar com imagens esses módulos poéticos mais reconhecíveis: poesia de oficina; na janela da rua; recolha decantada. (2011)

A primeira das linhas de força aludidas – “Oficina” –, caracteriza-se como aquela em que os poetas e os seus leitores “dispõem de um espelho crítico em que a linguagem se contempla e se avalia o tempo todo” (VILLAÇA, 2011), de maneira que “a questão inicial é a viabilidade mesma da arte literária, e o poema é o lugar onde se investigam o alcance e o poder das ferramentas verbais” (VILLAÇA, 2011), por esse motivo, ele inclui nesta linha poetas como Arnaldo Antunes, Marcos Siscar, Paulo

Leminski, mas também podemos incluir, além dos citados pelo autor, o nome de Ana Martins Marques.

Ana Martins Marques é uma das poetisas que despontaram nos últimos anos no cenário da poesia contemporânea, é formada em Letras, com mestrado sobre a ficção de João Gilberto Noll e doutorado em Literatura comparada sobre a relação existente entre fotografia e literatura contemporânea, todas as formações pela UFMG.

Lançou seis livros até agora: *A vida submarina* (2009), *Da arte das armadilhas* (2011), *O livro das semelhanças* (2015), *Duas janelas* (com Marcos Siscar) (2016), *Como se fosse a casa* (uma correspondência) (com Eduardo Jorge) (2017) e *O livro dos jardins* (2019). Nesses livros, a presença constante da reflexão sobre o fazer poético aparece por meio de poemas moldados a partir da metalinguagem que, embora realizada de maneiras diferentes, mostra o conceito de poesia que rege as criações da autora.

Este trabalho lança luz sobre a obra mais repleta de metalinguagem de Ana Martins Marques, *O livro das semelhanças*, que é dividido em quatro partes, formadas por muitos poemas metalinguísticos, que, não raro, fazem um ligamento entre a linguagem poética e os suportes físicos onde os poemas são registrados ou a própria vivência cotidiana.

No que tange à estrutura, o trabalho divide-se em três capítulos que se voltam a grupos de poemas que integram a obra – “Livro”, “Cartografias”, “O livro das semelhanças” – , cujas análises propiciam uma leitura mais aprofundada e uma compreensão melhor da organização de todo o livro.

No primeiro capítulo, somos introduzidos ao tema central do conjunto “Livro”, que se caracteriza pela presença de poemas que remetem aos elementos paratextuais do objeto e seu projeto gráfico. Para isso, pensa-se inicialmente na ligação que desde os primeiros instantes se estabelece entre leitor e livro, como este é recebido por aquele e como as semelhanças reforçam a construção de um *metalivro* composto por palavras.

No segundo capítulo, focamos no grupo “Cartografias”, observando os poemas engendrados em torno do objeto *mapa*, e pensando nas transitividades possibilitadas por um processo de dissolução de fronteiras entre o objeto representativo e os espaços físicos por parte do sujeito lírico.

No terceiro capítulo, nós nos atentamos ao último grupo de poemas, que recebe o mesmo nome da obra aqui estudada. Por meio de análises pontuais, poderemos

constatar que mesmo dentro da heterogeneidade temática que caracteriza esse grupo, ele ainda discute, tal qual os demais, a própria poesia, valendo-se mais uma vez de uma profusão de analogias.

As análises que compõem os capítulos se aproximam da estrutura do ensaio como o entende Adorno no texto “O ensaio como forma”, procurando, dessa maneira, respeitar o caráter sutil e ambíguo da construção poética.

“O ensaísta abandona suas próprias e orgulhosas esperanças, que tantas vezes o fizeram crer estar próximo de algo definitivo [...] [o ensaio] não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza.”. (ADORNO, 2003, p.30)

Assim, o tom ensaístico adotado permite que trilhemos o que acreditamos ser um caminho prolífico para se tratar de poesia, gênero literário que pela concisão dos elementos pede uma leitura não limitadora.

1. LIVRO

1.1. ABRINDO *O LIVRO DAS SEMELHANÇAS*

O título é um dos primeiros elementos que chamam a atenção quando estamos diante de uma obra literária e possui, segundo Gérard Genette, pelo menos três funções: designação, indicação de conteúdo e sedução do público (GENETTE, 2009, p. 53). Pode-se dizer que, em qualquer uma das três, o trabalho de análise se enriquece quando se olha de maneira mais atenta para esse elemento paratextual, mas no caso da segunda função, esse exame torna-se ainda mais essencial, motivo pelo qual começaremos pela pluralidade de significações contidas em *O livro das semelhanças*, investigando as potencialidades que as palavras do título possuem individualmente para chegar ao sentido que constroem quando unidas.

Começemos, então, pelo artigo definido masculino “O”, sabemos que esse tipo de artigo quando colocado ao lado de um substantivo é capaz de individualizá-lo, pois

identifica o objeto designado pelo nome a que se liga, delimitando-o, extraindo-o de entre os objetos da mesma classe, como aquele que já foi (ou será imediatamente) conhecido do ouvinte – quer através do discurso (que dele faz menção), quer pela “dêixis” (que o mostra, ordenando-o espacial e temporalmente), quer pelo contexto idiomático, no qual a palavra é, quando não ulteriormente determinada, nome de conceito ou de toda uma classe de objetos. (BECHARA, 2009, p. 131)

Com isso, compreende-se que o substantivo “livro”, encontrado ao lado do artigo no título, é um livro especial, o que aumenta e potencializa a importância do seu conteúdo, semelhante a outros casos em que essa mesma construção aparece, como livros religiosos ou que se propõe a ser referência em algum assunto.

A essa construção, acrescentam-se outras duas palavras: “das” e “semelhanças”; a primeira é a contração da preposição *de* com o artigo *a*, essa contração, seguida da palavra “semelhanças”, destaca a origem desse objeto tão singular. De modo que podemos ler da seguinte forma: a matéria desse livro, que não é qualquer um, é essa série de semelhanças encontradas desde as suas primeiras páginas tanto no estrato semântico quanto na forma apresentada pelos poemas.

Sendo assim, cabe tratarmos o que seriam essas semelhanças presentes na obra, já que o termo é tão amplo de possibilidades de leitura. Uma das definições encontradas no dicionário Houaiss para a palavra *Semelhança*, é a de “Parecença entre seres, coisas ou ideias que têm elementos conformes, independentemente daqueles que são comuns à espécie; analogia, identidade”¹. É por meio da leitura dos poemas do livro, que podemos aproximar o sentido da palavra do título dessa definição, considerando que as aproximações entre elementos distintos perpassam não só a substância interna dos poemas, mas também a relação que estabelecem entre si e com a poesia de outros autores.

A presença do termo *analogia* remete à própria literatura, na qual “estabelecem-se [correspondências] entre textos, personagens, estilos, ideias, conceitos, autores”, ressaltando-se, entretanto, que ela “procede sempre por identificação das semelhanças entre dois objectos genericamente diferentes; por isto se distingue da comparação, que pode estabelecer quer uma relação de semelhança quer uma relação de dissemelhança entre dois objectos.”². Ademais, a própria capacidade de representação atribuída à literatura alicerça-se em analogias.

Por esse motivo, já encontramos algo dessa correspondência na *Poética* de Aristóteles (1997), quando ele afirma que “imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar.” (ARISTÓTELES, 1997, p. 22), o que é reforçado por Walter Benjamin muito tempo depois, no ensaio “A doutrina das semelhanças”, no qual afirma que “a criança não brinca apenas de comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem” (1987, p.108), e em outro ponto, a partir disso, explica que “a natureza engendra semelhanças [...] Mas é o homem que tem a capacidade suprema de produzir semelhanças.” (BENJAMIN, 1987, p.108).

Nesse sentido, todos nós estaríamos capacitados a produzir tais semelhanças, mas nos artistas isto seria levado a outro nível, com ambições estéticas, como afirma Bosi (1999) em alguns trechos das suas *Reflexões sobre a arte*. Para ele “o ver do artista é sempre um transformar, um combinar, um repensar os dados da experiência sensível.”

¹ “Semelhança” in HOUAISS, Antônio. Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Editora Objetiva, 2001.

² “Analogia” in CEIA, Carlos, E-Dicionário de Termos Literários (<http://edtl.fcsh.unl.pt>)

(p. 36), ou seja, a experiência humana e a criação artística não se dissociam, pois “na arte, a habitação do mundo percebido pelo sujeito e, em direção contrária, a presença ativa deste naquele fazem parte de uma experiência singular e poderosa que talvez só se possa comparar à do ato amoroso.” (BOSI, 1999, p. 41).

Esta impossibilidade de dissociação ressoa nos poemas metalinguísticos da poeta, que comumente fazem ligamento entre a linguagem poética, elementos paratextuais e os suportes físicos nos quais os poemas são registrados e a própria experiência do leitor, isto é, em

Ana Martins, não apenas o poema se relaciona com o mundo sensível, como se apresenta como uma sobreposição da imagem construída do livro de poemas, tecido por meio de imagens, sons e conceitos, ao livro feito de matéria densa, que pesa nas mãos do leitor, num jogo que brinca com a intersecção entre o mundo e as palavras. (SOUZA, no prelo)

Uma intersecção conseguida pelo “efeito analógico [que] se alcança, ainda e sempre, com as armas do enunciado.” (BOSI, 1977, p. 29, **grifos nossos**), já que “a mimesis não é uma operação ingênua” (BOSI, 1999, p. 31).”, o que torna possível a aproximação de elementos díspares do mundo palpável no interior do poema, resultando em tensões que, como nos lembra Antonio Candido a partir de autores do *new criticism*, estão presentes em toda linguagem poética:

No nível profundo, a análise de um poema é frequentemente a pesquisa das suas tensões, isto é, dos elementos ou significados contraditórios que se opõem, e poderiam até desorganizar o discurso; mas na verdade criam as condições para organizá-lo, por meio de uma unificação dialética. (CANDIDO, 1984, p. 30)

[...] Trata-se de uma tensão de significados, um dos fatores principais da linguagem poética. (CANDIDO, 1984, p. 74)

Como mostraremos adiante, a observação das analogias e tensões citadas podem contribuir para a compreensão dos sentidos de cada um dos poemas da obra, nos quais as imagens poéticas geradas possuem ligação direta com os grupos em que estão alocados, observando, assim, o fio das semelhanças que faz o elo estético entre os objetos e temas que fora da obra de arte, por vezes, estariam em polos opostos.

1.2. O POEMA DESGARRADO

Fora de todos os grupos, o poema “Ideias para um livro” abre o volume como uma explicitação do próprio processo de feitura da obra, como se pudéssemos espia-la desde a sua gênese até a forma que chega até as mãos do leitor. Nele, a autora joga com o leitor colocando algumas possibilidades de direcionamentos que a obra poderia ter tido,

Ideias para um livro

I

Uma antologia de poemas escritos
por personagens de romance

II

Uma antologia de poemas-
-epitáfios

III

Uma antologia de poemas que citem
o nome dos poetas que os escreveram

IV

Uma antologia de poemas
que atendam às condições II e III

V

Um livro de poemas
que sejam ideias para livros de poemas

VI

Este livro
de poemas
(MARQUES, 2015, p. 9)

O poema é, portanto, a primeira de várias semelhanças que formam o volume. Por ser fragmentado em partes, assemelha-se à obra na qual se encontra: formada por grupos que diferem entre si em suas características, o. O que se aproxima da ideia “V”, “um livro de poemas que sejam/ ideias para livros de poemas”. Além disso, se repararmos na independência relativa que os grupos possuem, vemos que se assemelham a plaquetes (a palavra livro presente nomeando dois dos grupos pode corroborar esta leitura.). Ou seja, cada parte de O livro as semelhanças pode ser compreendida como diferentes livros ou plaquetes.

Colocando lado a lado *O livro das semelhanças* e “Ideias para um livro”, percebemos o processo analógico estabelecido: ambos organizam-se por retomadas de um assunto, divididas em partes distinguíveis: a obra pelos grupos nomeados – “Livro”, “Cartografias”, “Visitas ao lugar-comum” e “O livro das semelhanças” –, o poema pela

representação das *ideias* no processo criativo, que surgem e são descartadas de acordo com os efeitos de sentido desejados pelo poeta.

Diante do exposto, podemos levantar uma hipótese sobre a posição ocupada pelo poema, isolado dos grupos do livro. Trata-se de uma entrada para o livro, papel semelhante ao da epígrafe, como uma demonstração temática e estrutural do que virá pela frente, inserindo o leitor no jogo proposto desde as primeiras páginas.

Segundo Genette, a epígrafe é um elemento paratextual que data do século XVII, encontrado geralmente no início dos textos, após a dedicatória. Embora esse elemento comumente apresente-se na forma de uma citação de outros autores, também é possível que o encontremos como uma citação do próprio autor. Das duas formas, a epígrafe acaba sendo uma espécie de síntese de toda a ideia contida na obra, função elencada por Gérard Genette, que afirma: “[A epígrafe] consiste em um comentário do texto, cujo significado ela precisa e ressalta indiretamente. Esse comentário pode ser claríssimo [ou] enigmático, de um significado que somente se esclarecerá, ou confirmará, com a plena leitura do texto.” (GENETTE, 2009, p. 142).

É, portanto, numa forma que o autor denomina “autógrafa”, que esse poema está presente n’*O livro das semelhanças*, assim como em *Da arte das armadilhas*, da própria Ana Martins Marques, em que também encontramos um poema apresentado de modo similar, que não faz parte de nenhum grupo e prepara o espírito do leitor diante da obra.

entre a casa
e o acaso

entre a jura
e os jogos

entre a volta
e as voltas

a morada
e o mar

penélopes
e circes

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

1.3. OS ELEMENTOS PARATEXTUAIS

Nos tópicos anteriores, utilizamos a nomenclatura *elementos paratextuais* para falar em títulos e epígrafes. Essa nomenclatura encontra-se presente na obra *Paratextos editoriais*, de Gerard Genette, que se voltou para a elaboração dos livros em aspectos que vão muito além do conteúdo literário que eles comportam.

Esses elementos mostram-se fundamentais para a compreensão do conjunto de poemas *Livro*, analisado nos tópicos seguintes. Mas o que são os elementos paratextuais? Segundo Genette, um elemento paratextual é

aquilo por meio do qual o texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e, de maneira mais geral, ao público. Mais do que um limite ou uma fronteira ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), borda, ou, como dizia Philippe Lejeune, ‘franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura’. Com efeito, essa franja, sempre carregando um comentário autoral, iu mais ou menos legitimado pelo autor, constitui, entre o texto e o contexto uma zona não apenas de transição, mas também de *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados. (GENETTE, p. 10, 2009)

Sendo assim, percebemos a importância desses paratextos em um livro que convoca a participação do leitor por meio do fascínio que exerce sobre seus sentidos ao revelar, pouco a pouco, as camadas do objeto. Além de ser responsável pela ampliação de sentidos, os paratextos, que não são todos iguais, exercem funções distintas dentro da obra, convergindo para o resultado final da interpretação que daremos ao texto. Sobre isso, o autor utiliza o exemplo de *Ulysses*, de James Joyce, questionando como poderíamos ler a obra se retirássemos dela o título, responsável pela associação imediata com a personagem clássica de Homero.

No entanto, como mencionado acima, os paratextos apresentam formas bem distintas, cada uma com suas respectivas funções dentro da obra, por vezes complementando/ampliando um sentido, mas também comentando ou recomendando as obras. Nesse caso, os paratextos dividiriam-se em peritextos, que estão presentes como uma escolha autoral e/ou editorial, e epitextos, que geralmente não se encontram

registrados no livro, possuindo caráter *oficioso*, motivo pelo qual autores e editores podem ou não aceitar ou desconsiderar suas relações com o texto. (GENETTE, 2009, p. 10)

Ademais, para definir esses elementos paratextuais, é preciso determinar diversos traços que os constituem, como o seu lugar (onde?), a data de seu desaparecimento (quando), seu modo de existência (verbal ou outro), seu destinador e seu destinatário (de quem ? a quem?) e as funções de cada um (para quê) (GENETTE, 2009, p . 12), esse pequeno questionário serve para descobrirmos melhor o papel que exerce quando os colocamos ao lado do texto literário.

1.4. O FASCÍNIO DO OBJETO

Como Jorge Luís Borges lembra em uma de suas palestras, tendemos a agregar sentidos muito maiores ao livro, transformando-o em símbolo, de maneira que transcendemos o conteúdo das suas páginas. É assim que o objeto foi de “mero sucedâneo da palavra oral” (BORGES, 2017, p. 9) a objeto sagrado de culto entre os homens, que acreditavam que as palavras nele grafadas eram a voz direta ou indireta de divindades superiores, além de ser, em algumas ocasiões, elemento representativo de uma nação.

Além dessas observações, o autor também afirma que o livro é extensão da memória e da imaginação (BORGES, 2017, p. 7), que, como sabemos, são elementos importantes para a criação poética, na qual processos imaginativos podem reorganizar elementos que tem sentido estabelecido pela memória. Por esses traços, é possível visualizar como surge "Livro", grupo de poemas que abre a obra *O livro das semelhanças*, de Ana Martins Marques.

No grupo, o fascínio se dá pela minúcia dos poemas componentes que contribuem para a imagem final que fazemos do todo. A revelação, no entanto, é feita aos poucos, e só o leitor que aceitar entrar no jogo das ambiguidades que se seguirão, considerando que são as semelhanças a força motriz dos poemas, irá conseguir chegar até o fim da leitura.

1.5. POR DENTRO DE “LIVRO”

A primeira parte d'*O livro das semelhanças* intitula-se “Livro”, e nela observamos poemas intitulados com os nomes dos elementos paratextuais de um volume publicado – “Capa”, “Nome do autor”, “Título”, “Dedicatória”, “Índice remissivo”, “Colofão”, “Contracapa”, “Epígrafe”. Desta maneira, a autora deriva de uma primeira semelhança (o título da primeira parte) várias outras. Além disso, faz com que os poemas inseridos em “Livro” possuam uma característica distinta dos poemas encontrados em outros grupos: seus sentidos ficam mais atrelados ao objeto *livro*, fazendo com que a parte soe como um volume independente ou um grande poema fragmentado. Como veremos, também, os poemas frequentemente fazem menção a espaços limítrofes (Capa, Contracapa, Papel de seda), lugares de onde podemos acessar

dois lados, duas realidades, a exemplo do que ocorre com a própria escrita poética da autora.

Além disso, no intervalo entre os poemas que referenciam partes de um livro físico, encontramos outros que reforçam a ideia de que o primeiro grupo também é um todo independente, asseverando a semelhança dele ao livro em que está incluído. Esses poemas que servem de miolo ao *metalibro* – “Primeiro poema”, “Segundo poema”, “Acidente”, “O encontro”, “Tradução”, “Papel de seda”, “Não sei fazer poemas sobre gatos”, “Boa ideia para um poema”, “Esconderijo”, “Poema de verão”, “Poemas reunidos”, “Último poema” – apontam para diversas direções, embora mantenham as semelhanças de modo onipresente. Para entender melhor, o primeiro grupo poderia ser entendido desta forma:

Informações iniciais		Miolo		Informações finais		Volume de poemas
Capa Nome do autor Título Dedicatória Epígrafe	+	Primeiro poema Segundo poema Acidente O encontro Tradução Papel de seda Não sei fazer poemas sobre gatos Boa ideia para um poema Esconderijo Poema de verão Poemas reunidos Último poema	+	Índice remissivo Colofão Contracapa	=	“Livro”

O poema inicial de “Livro” apresenta a primeira de várias outras divisões limítrofes que surgem no decorrer da leitura dos poemas da obra. Intitulado “Capa”, causa estranheza porque é, de fato, uma capa fictícia do *metalibro* que a parte emula. Além dessa tensão de entre ser e não ser, a semelhança estabelecida pelo sujeito lírico traz à tona a fragilidade da própria significação das palavras, traço reiterado pela concepção dentro da poesia da autora, em que a dissolução das fronteiras transforma distâncias em proximidades, e crava similitudes onde existiam apenas disparidades. Assim, o biombo, presente no poema abaixo, é “a separação rarefeita que deixa transpassar a poesia em direção às coisas.” (SOUZA, no prelo), apenas tornando opaca ou, melhor dizendo, misteriosa a relação entre lá e cá, mas sem conseguir tapar

completamente o que podemos ver, como acontecem com as palavras e, mais ainda, com as palavras poéticas.

Capa

Um biombo
entre o mundo
e o livro
(MARQUES, 2015, p. 13)

Contracapa

Um biombo
entre o livro
e o mundo
(MARQUES, 2015, p. 33)

Esse primeiro poema apresenta uma relação quase que de espelhamento com o último poema de “Livro”, intitulado “Contracapa”, isso se dá por meio da permuta entre as palavras “mundo” e “livro”, que provoca a inversão de versos, construindo, dessa forma, semelhanças não apenas dentro dos poemas, mas também entre eles. Essa inversão evoca a poética da autora – alicerçada nas semelhanças entre coisas, palavras, poemas, livros –, além de provocar a sensação de circularidade, inerente aos poemas, em que o sentido só é apreendido quando retornamos do fim ao começo.

No poema, a última palavra pode mudar o sentido da primeira, o último verso pode obscurecer um sentido que até o momento parecia claro. Do mesmo modo funcionam os poemas organizados no volume todo: um poema agrega outras possibilidades ao anterior, pode ser lido como desdobramento ou contradição do poema que o sucedeu. O leitor, portanto, nunca fica passivo diante das transformações: a cada novo poema pende para um lado ou para o outro das questões propostas, tomando para si o ritmo constantemente mutável do livro.

Além disso, “Contracapa” abre caminho para os demais grupos de poemas, que saem do livro e se voltam para o mundo, caso da parte seguinte do livro chamada “Cartografias”, que dialoga continuamente com os espaços abertos, as viagens, os movimentos do sujeito lírico. O poema, portanto, acaba por servir como o biombo a que se refere, mas um biombo que separa partes da obra.

Título

Suspense
sobre o livro
como um lustre
num teatro
(MARQUES, 2015, p. 15)

Sobre “Título”, lembremos o seguinte: encontramos os títulos sobre as capas dos livros, colocados em lugar de destaque, nomeando, identificando, singularizando as obras. Assim como ganhamos um nome ao nascer, as obras também ganham um nome e o sentido de todos os poemas podem ser vistos precisamente por esse nome. Mas não somente para identificar serve o nome. Em nossa cultura, o nome é criador de presenças e elipses (quando transformados em tabu). E, no livro de Ana Martins, é como “um lustre sobre teatro”, tirando da escuridão as formas dos poemas que estão no reino das palavras, esperando ser escritos, “sós e mudos em estado de dicionário.”, como fala Drummond em “Procura da poesia.”

Por isso mesmo Ana Martins estabelece a comparação do título com o lustre, evidenciando a sua importância no espaço, e a impossibilidade de enxergar perfeitamente as significações dos poemas sem olhar para o título que os abarca. Entretanto, para apreender melhor tais escolhas, precisamos olhar *teatro* por outros ângulos, visto que a palavra, como recorda Sábato Magaldi, tem sentidos mais amplos:

A palavra teatro abrange ao menos duas acepções fundamentais: o imóvel em que se realizam espetáculos e uma arte específica, transmitida ao público por intermédio do ator. [...] O significado primeiro, na linguagem corrente, liga-se à ideia de edifício, um edifício de características especiais, dotado basicamente de plateia e palco. Quando se diz “Vamos ao teatro” – pensa-se de imediato na saída de casa para assistir, num recinto próprio, a representação, feita por atores, bailarinos ou mimos. Teatro implica a presença física de um artista, que se exhibe para uma audiência. (MAGALDI, 1994, p. 7)

O autor ainda esclarece que o sentido de *arte* da palavra torna-se possível quando há a existência do espetáculo, que não pode prescindir de uma tríade essencial composta pelo *ator*, o *texto* e o *público* (MAGALDI, 1994, p. 8). Motivo pelo qual o texto sozinho é considerado *literatura dramática*, não abrangendo a totalidade do teatro nessa acepção.

A comparação estabelece-se, portanto, pelo fato do livro só se realizar como obra artística quando possui uma interpretação de suas palavras, dada pelo leitor (que realiza um duplo papel de ator e público), enriquecendo com seus próprios sentidos a obra que tem em mãos.

No caso de “Dedicatória”, o poema só ganha mais consistência quando inserido no grupo. Isso decorre da coerência interna estabelecida, pela qual o leitor – figura

importante na construção do livro - encontra-se desde o início envolvido, pois é só participando e não apenas sendo plateia do fenômeno poético que o leitor consegue abrir-se à poesia das semelhanças.

Dedicatória

Ainda que não te fossem dedicadas
todas as palavras nos livros
pareciam escritas para você
(MARQUES, 2015, p. 16)

Pensando nisso, não seria absurdo supor que o “você”, presente no terceiro verso poderia também ser o leitor. Isso ocorre porque a palavra dedicatória consiste “em prestar homenagem, em uma obra, a uma pessoa, a um grupo real ou ideal, ou alguma entidade de outro tipo.” (GENETTE, p. 109, 2009).

Sendo assim, o poema ocupa espaço duplo: de dedicatória a um outro – possivelmente um par amoroso – e de dedicatória ao próprio leitor, como será mencionado em poemas posteriores como “Primeiro poema” e “Segundo poema”. São nessas pequenas brechas de significação que se instalam as semelhanças: somos o leitor, o receptor, mas ao mesmo tempo nos apropriamos de uma voz lírica que em parte é de um outro, nos aproximando de uma experiência/escrita estrangeira a nossa.

Essa leitura torna-se possível se considerarmos as já citadas menções ao leitor no corpo dos poemas (ainda que não se trate de um leitor específico). Além das ambiguidades que a palavra “você” ganha dentro do próprio poema, um traço tratado como parte intrínseca da poesia por Jakobson em texto acerca das funções da linguagem,:

A ambiguidade se constitui em característica intrínseca, inalienável, de toda mensagem voltada para si própria, em suma, num corolário obrigatório da poesia. Repetamos com Empson: "As maquinações da ambiguidade estão nas raízes mesmas da poesia." *Não somente a própria mensagem, mas igualmente seu destinatário e seu remetente se tornam ambíguos. Além do autor e do leitor, existe o "Eu" do herói lírico ou do narrador fictício e o "tu" ou "vós" do suposto destinatário dos monólogos dramáticos, das súplicas, das epístolas.* Por exemplo, o poema *Wrestling Jacob (A Luta Contra o Anjo)* é endereçado, pelo seu herói, ao Salvador e simultaneamente funciona como uma mensagem subjetiva do poeta Charles Wesley aos seus leitores. Qualquer mensagem poética é, virtualmente, como que um discurso citado, com todos os problemas peculiares e intrincados que o "discurso dentro do discurso" oferece ao linguista [...] *A mensagem de duplo sentido encontra correspondência num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referência cindida,* (JAKOBSON, 1976, p. 149, **grifos nossos**)

Em “Epígrafe”, temos aquela mesma posição fronteira vista em outros poemas citados, mas agora com uma importância maior:

Epígrafe

Octavio Paz escreveu:

“A palavra pão, tocada pela palavra dia,
torna-se efetivamente um astro; e o sol,
por sua vez, torna-se alimento luminoso”

Paul de Man escreveu:

“Ninguém em seu perfeito juízo ficará à espera
de que as uvas em sua videira amadureçam
sob a luminosidade da palavra dia”

(MARQUES, 2015, p. 17)

A importância cresce porque as epígrafes, como foi mencionado ao falar do poema “Ideias para um livro”, servem para sintetizar a discussão que transpassa o texto que se seguirá. Nesse caso, o sujeito lírico apodera-se de outras vozes, cujas teses explicam a *palavra* de maneiras divergentes. Apropriação realizada através de um processo de citação, que modifica os sentidos do texto original, como esclarece Antoine Compagnon:

Quando cito, extraio, mutilo, *desenraízo*. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. *A frase relida torna-se autônoma dentro do texto*. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. *O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva*. Porque minha leitura não é monótona [...] ela faz explodir o texto, *desmonta-o, dispersa-o*. (COMPAGNON, 1996, p. 24, **grifos nossos**)

Mas o poema não pende nem para uma e nem para outra tese, preferindo uma atitude novamente dúbia, como se também estivesse pronto a investigar a veracidade de uma ou outra.

A tensão presente no conteúdo do poema também está inoculada em sua forma, visto que essa epígrafe é ao mesmo tempo autógrafa (já que ganha um título e intervenções do sujeito lírico) e alógrafa (pela presença de dois outros autores). Observando os poemas subsequentes, percebemos que essa espécie de investigação continuará nos demais versos que servirão de miolo para o *metalivro* construído.

Primeiro poema

O primeiro verso é o mais difícil
o leitor está à porta
não sabe ainda se entra
ou só espia
se se lança ao livro ou finalmente encara
o dia

o dia: contas a pagar
correspondência atrasada
congestionamentos
xícaras sujas

aqui ao menos não encontrarás,
leitor,
xícaras sujas
(MARQUES, 2015, p. 18)

O leitor ainda está à porta, no limiar entre o mundo – de onde sente o odor da fumaça dos escapamentos e ouve o alarido dos carros – e a experiência poética, prestes a lançar-se sobre águas onde signos e sentidos revolvem-se ininterruptamente. Esse chamado “Primeiro poema”, na verdade, é o sétimo do conjunto, pois o título refere-se à sua posição no miolo da parte “Livro”, sendo portanto o primeiro dos que a compõem.

O sujeito lírico busca o envolvimento desse leitor, mas, como a própria literatura, não prescinde da caoticidade mundana que o rodeia. Nesse sentido, adverte que, dentre os elementos elencados que compõe “o dia”, colocado no sexto verso (correspondência atrasada, xícaras sujas, congestionamentos), pode livrá-lo apenas parcialmente deles, afinal, embora se trate de um mundo construído por palavras, ainda possui semelhanças com o mundo “real”.

Esse posicionamento do sujeito lírico reflete a própria discussão teórica e das estéticas modernas em torno da literatura e o referente, pois, como explica Antoine Compagnon no livro *O demônio da teoria* (1999), a busca por uma definição do literário tendeu a voltar-se à sua relação com o mundo em diversas ocasiões. (COMPANGON, 1999, p. 97-117), Porém, as próprias tentativas de cortar esse ligamento da literatura com o mundo acabaram causando efeito oposto: afirmando essa relação (COMPANGON, 1999, p. 107, 120-121).

Por parte dos artistas modernos, esse posicionamento de contestação do referencial teria feito surgir (ou ao menos fortalecer) a arte abstrata, enquanto que no âmbito teórico, quase sempre ligadas aos preceitos da linguística saussuriana, teria feito surgir maneiras excludentes de ler, que o eliminavam e faziam crer que o texto alimentava-se de algo que emanava de si mesmo (*autoreferencialidade*):

O realismo foi considerado, conseqüentemente, como um conjunto de convenções textuais, quase da mesma natureza que as regras da tragédia clássica ou do soneto. Essa exclusão da realidade é declaradamente excessiva: as palavras e as frases não podem ser assimiladas a cores e formas elementares. [...] A referência não tem realidade: o que se chama de real não é senão código. A finalidade da *mimesis* não é mais a de produzir uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. O realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade: “O que existe por trás do papel não é o real, o referente, é a Referência, a ‘sutil imensidão das escrituras’”. (COMPAGNON, 1999, p. 108-110, **grifo do autor**)

Portanto, no poema de Ana Martins, o leitor é convidado a aceitar os termos do sujeito lírico, ultrapassando o limiar da porta, deixando-se envolver pela atmosfera poética do livro, de tal maneira que, ao ler “Último poema”, carregue consigo algo do fulgor do lustre inicial presente no poema “Título”, que se alastra por esse mundo de semelhanças.

Último poema

Agora deixa o livro
volta os olhos
para a janela a cidade
a rua o chão o corpo mais próximo
tuas próprias mãos: aí também
se lê
(MARQUES, 2015, p. 29)

Dessa maneira, tendo travado conhecimento de uma poética tão marcada pelas imagens, ao sair do livro, o leitor pode “ler” não só as palavras, mas a cidade, a rua, o chão, o corpo do outro e o seu próprio; colhendo com os olhos, como na própria etimologia da palavra “ler”, tudo que o cerca. Isso explica a posição em *O livro das semelhanças* desse metalivro em relação aos demais grupos de poemas, servindo como porta de acesso às demais semelhanças que irão sendo acrescentadas à totalidade da obra.

1.6. O LEITOR E A EMBARCAÇÃO DE PALAVRAS

Segundo poema

para Paulo Henriques Britto

Agora supostamente é mais fácil
o pior já passou; já começamos
basta manter a máquina girando
pregar os olhos do leitor na página

como botões numa camisa ou um peixe
preso ao anzol, arrastando consigo
a embarcação que é este livro
torcendo pra que ele não o deixe

pra isso só contamos com palavras
estas mesmas que usamos todo dia
como uma mesa um prego uma bacia

escada que depois deitamos fora
aqui elas são tudo o que nos resta
e só com elas contamos agora
(MARQUES, 2015, p. 19)

O poema, organizado à maneira de um soneto, é dedicado ao poeta e tradutor Paulo Henriques Britto: não é por acaso. O autor costuma utilizar essas formas fixas, mas de maneira distinta do que se poderia esperar, já que mantém um equilíbrio entre o trabalho formal e a inspiração:

O eu-lírico, para Paulo Henriques Britto, é fruto de construção. No entanto, diferente de certa leitura que se tornou comum fazer a partir das ideias de João Cabral de Melo Neto, para ele ‘criar uma obra poética é muito diferente de projetar uma obra de engenharia’ (SOUZA, 2010, p. 68)

No grupo de poemas “Fisiologia da composição”, do livro Macau (2003), ao retomar a “Psicologia da composição”, de Cabral, que remete, por sua vez, ao ensaio “A filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe, o poeta se insere em uma tradição, reformulando-a, já que, por meio de poemas metalinguísticos, é revelado um sujeito lírico que, apesar de construído racionalmente, ao mesmo tempo é a expressão da subjetividade do poeta. Dessa forma, a produção poética do escritor contemporâneo carioca fica entre a reatualização da maneira racional de se estruturar poemas e o espriar-se da intuição como força motivadora da criação literária” (SOUZA, 2010, p. 70)

A ambiguidade de significação extraída da escrita poética do autor, portanto, está presente na própria forma do poema de Ana Martins, que se apresenta como um clássico soneto em sua estrutura, mas trabalha questões poéticas contemporâneas em sua substância. Essa característica, como veremos, influi no andamento e organização do poema.

De início, a posição que o poema ocupa no grupo – colocado depois de “Primeiro poema” – faz com que continue o movimento similar ao realizado pelo poema que o precede. Aqui, ainda temos um sujeito lírico tentando enredar o leitor no seu mundo de semelhanças, mesmo que sem nenhuma certeza “Agora supostamente é mais fácil”.

Menciona-se, então, no terceiro verso, a palavra “máquina” (construída e previsível), que pode ser lida como o próprio fazer poético, que não prescinde do composto humano (*fisiológico*, orgânico e imprevisível) para funcionar., ou seja: que se anima somente quando há uma consciência que pode manuseá-la, ou, em casos de independência mais acentuada, precisa pelo menos de alguém que faça sua manutenção.

Nesse sentido, pode-se aproximar o poema de Ana Martins, do próprio fazer poético de Paulo Henriques, que “Não negando a casualidade, [...] ao contrário, a torna parte de seu fazer poético, ao lado do trabalho formal da fatura dos versos.” (SOUZA, 2010, p. 73), alocando a criação poética num lugar intervalar entre a racionalidade (processo mecânico) e a inspiração (o acaso ao qual está sujeita a raça humana e, por consequência, o artista).

É pelo enjambement “pregar os olhos do leitor na página/ como botões numa camisa”, que chegamos à estrofe seguinte, na qual mais imagens se acumulam à da máquina anterior. A primeira é a aproximação dos olhos do leitor aos botões que necessitam ser pregados, que sabemos ser um tipo de trabalho manual que, como explica Bosi, já foi ligado etimologicamente à própria arte

: A palavra latina *ars*, matriz do português *arte*, está na raiz do verbo *articular*, que denota a ação de fazer juntas entre as partes de um todo. Porque eram operações estruturantes, podiam receber o mesmo nome de arte não só as atividades que visavam comover a alma [...], quanto os ofícios de artesanato. (BOSI, 1999, p. 14, grifos do autor)

A semelhança tira qualquer vestígio daquela arte posta em pedestal, trazendo para o cotidiano o fenômeno poético, o que irá ficar mais visível nos últimos versos do poema. A segunda imagem é a do peixe preso ao anzol, o leitor é fígado, pode até mesmo agonizar naqueles instantes em que se depara com o inominável que a poesia impõe, mas pode retornar (como em alguns casos) às águas que pertence, melhor dizendo: o mundo das xícaras sujas e dos engarrafamentos, visto em “Primeiro poema”, continua à espreita.

No sexto e sétimo versos, a comparação do livro a uma embarcação reafirma a necessidade de entrega do leitor, que arrasta o barco com seus empuxos irregulares, como “um peixe preso ao anzol”. Sem o leitor, o livro fica à deriva, como em “Colofão”, em que o sujeito lírico percebe a ausência do leitor:

(Como parece diferente,
leitor,
este livro
agora que já não estás)
(MARQUES, 2015, p. 32)

Sendo assim, vemos que nos primeiros quartetos do poema, o sujeito lírico fala, principalmente, da relação estabelecida entre leitor e texto, já nos tercetos finais aborda a maneira como esse processo é feito, com quais ferramentas o engajamento do leitor se torna possível no decorrer da leitura que realiza da obra.

pra isso só contamos com palavras
estas mesmas que usamos todo dia
como uma mesa um prego uma bacia
(MARQUES,2015, p. 19)

As palavras dignas de entrar ou não nos poemas, bem como os temas que seriam mais nobres de se tratar, foram, pouco a pouco, sendo questionados, até que culminar na poesia moderna e contemporânea, como afirma Jakobson em texto intitulado “O que é a poesia”, houvesse maior aceitação do prosaico. Agora, não só as janelas góticas – caracterizadas pela grandiosidade da beleza de seus detalhes -, são dignas de figurar nos poemas, mas também todas as demais, que ganharam outro olhar do poeta (1978, JAKOBSON, p. 167) . Do mesmo modo, para o sujeito lírico de Ana Martins, as palavras podem ser tratadas como esses objetos comuns, que vemos aos montes por todo canto, sem que deixemos de ter para eles certo olhar cuidadoso.

A bacia, o prego, a mesa são aqueles objetos cujo funcionamento já são bem conhecidos (do autor e do leitor). Aliás, só esse conhecimento pode fazer com que a poesia aconteça. É preciso ter claro os sentidos das palavras para poder ir além delas mesmas, como diz Octávio Paz, “o poema é algo que está mais além da linguagem. Mas isso que está mais além da linguagem só pode ser conseguido através da linguagem” (PAZ, 1985, p. 27), ou seja, “um poema que não lutasse contra a natureza das palavras, obrigando-as a ir mais além de si mesmas e de seus significados relativos, um poema que não tentasse fazê-las dizer o indizível, permaneceria uma simples manipulação verbal.” (PAZ, 1972,p. 52).

Essas palavras do cotidiano são usadas exatamente para que a aproximação entre texto e leitor não possa ser dada apenas pelo estranhamento (desfamiliarização) – que foi tomado como traço distintivo da linguagem literária pelos formalistas russos (COMPAGNON, p. 41) –, mas também pela identificação, pelo afeto, levando em conta que essas palavras são aquelas com as quais o leitor experiencia o mundo a sua volta. Diferença sentida, por exemplo, pelo eu lírico de um poema de Drummond, intitulado “Aula de português”.

Aula de português

A linguagem
na ponta da língua,
tão fácil de falar
e de entender.

A linguagem
na superfície estrelada de letras,
sabe lá o que ela quer dizer?

Professor Carlos Góis, ele é quem sabe,
e vai desmatando
o amazonas de minha ignorância.
Figuras de gramática, esquipáticas,
atropelam-me, aturdem-me, sequestram-me.

Já esqueci a língua em que comia,
em que pedia para ir lá fora,
em que levava e dava pontapé,
a língua, breve língua entrecortada
do namoro com a prima.

O português são dois; o outro, mistério.
(ANDRADE, 2015, p. 766)

Essa consciência, porém, é atingida pelo sujeito lírico de “Segundo poema” mais como conformidade da poesia que aceita a sua condição de ter seu material dividido entre a obra artística e a banalidade da vida. Como notamos, em “elas são tudo o que nos resta”, a infinitude das possibilidades das experiências estão restritas a estas palavras e qualquer tentativa de negar esse fato seria como arrancar da poesia a parcela de humanidade que existe nela.

1.7. O LAPSO POÉTICO E A RUPTURA AMOROSA

Acidente

Escrevi este poema no último dia
depois disso não nos vimos mais
a princípio trocamos telefonemas
em que você sempre parecia estar prestes a perder o trem
enquanto eu sempre parecia ter acabado de perdê-lo
escrevi este poema depois do primeiro telefonema
você falava sobre vistos e repartições
e sobre como para conseguir um documento sempre é necessário um
[outro

que no entanto só se pode obter de posse daquele
eu falava sobre as noites perdidas na companhia de alguém
que nunca era você
depois aos poucos você deixou de ligar
escrevi este poema no segundo domingo
em que você de novo não telefonou
ao redor do poema como em volta de um acidente
juntou-se muita gente
para ver o que era

(MARQUES, 2015, p. 20)

Trata-se do primeiro poema que o título não faz menção nenhuma à organização de um livro, “Acidente”. Além disso, pela presença de um desencontro romântico, distancia-se dos poemas anteriores, fazendo com que possua mais camadas de significação ao ser lido pela primeira vez.

Desde os primeiros versos, destaca-se um você ao qual o sujeito lírico direciona suas palavras, que fazem menção a uma movimentação assíncrona, na qual os dois amantes vivenciam desencontros e uma presença cada vez maior do distanciamento. Essa separação, entretanto, é gradual, dia após dia, semana após semana. Igualmente, a escrita do poema se faz aos poucos, à medida em que a ruptura vai sendo construída, de maneira que acompanhamos dois acidentes distintos: o da ruptura amorosa e o do lapso poético, que pode ser exatamente esse momento de suspensão em que a desarmonia do ser propicia a reorganização pela escrita.

Escrevi este poema no último dia
depois disso não nos vimos mais
a princípio trocamos telefonemas
em que você sempre parecia estar prestes a perder o trem
enquanto eu sempre parecia ter acabado de perdê-lo
(MARQUES, 2015, p. 20)

À princípio, vemos que o desencontro final começa bem antes de se materializar, pelas diferenças que vão sendo construídas. Nesse sentido, a metáfora do acidente é ainda mais eficaz: os acidentes de trânsito começam bem antes do choque final, por falhas mecânicas, acúmulos, pelo estado em que o motorista se encontra. Além disso, o acidente é o resultado muitas vezes de um erro de cálculo de duas pessoas. Também o amor, melhor dizendo, o fim do amor, passa por esses erros de cálculo, esses acúmulos que vão gerando pouco a pouco a ruptura final, o choque que separa duas vidas.

Percebe-se que há pressa nas conversas do eu lírico com o outro, como notamos pela imagem de alguém que acaba de perder o trem dialogando com uma pessoa que está prestes a perdê-lo. Diálogos que, além de apressados, orbitam assuntos prosaicos: vistos e repartições; resultando monotemáticos por uma intimidade minguada.

escrevi este poema depois do primeiro telefonema
você falava sobre vistos e repartições
e sobre como para conseguir um documento sempre é necessário um
[outro

que no entanto só se pode obter de posse daquele
eu falava sobre as noites perdidas na companhia de alguém
que nunca era você
(MARQUES, 2015, p. 20)

Do sexto ao décimo primeiro verso, notamos: não se trata só de um distanciamento espacial, nem mesmo só da falta de comunicação, mas da comunicação feita de lapsos, conversas babélicas que fazem com que os amantes fiquem cada vez menos semelhantes no desejo, nos assuntos, nas visões de mundo, conversas restringindo-se cada vez mais a um assunto, expondo a pouca proximidade que passaram a ter ao longo do tempo.

depois aos poucos você deixou de ligar
escrevi este poema no segundo domingo
em que você de novo não telefonou
ao redor do poema como em volta de um acidente
juntou-se muita gente
para ver o que era
(MARQUES, 2015, p. 20)

Os últimos seis versos caminham para dois fins: o da criação do poema e da separação total entre o sujeito lírico e aquele ao qual endereça suas palavras, o que começa com desencontros impostos pelo tempo e espaço, acaba pela própria ação dos seres, silenciados pela ausência de semelhanças, além disso, em torno da ruptura muitas outras vozes aparecem: Observando? Opinando? Perguntando ? Fazendo indagações que nem mesmo os dois conseguiriam responder.

1.7.1. A CRIAÇÃO DO POEMA: QUEBRA E JUNÇÃO

Embora possamos apreender todo o trajeto de ruptura amorosa nos versos de “Acidente”, como mencionado anteriormente, ele também trata da criação poética que existe concomitante à vivência da mão que cria os poemas. De fato, desde as primeiras linhas, o amor fracassado contrasta com escrita bem sucedida do poema , e não conseguimos cindir onde começa um e termina o outro. Sobre a multiplicidade dos poemas, Ana Martins Marques declarou em entrevista ao *Suplemento Pernambuco*:

A poesia é sim linguagem que se volta para si mesma, mas acho que nesse movimento ela pode captar, ainda que furtivamente, alguma coisa de fora. Por isso gosto de pensar que os meus poemas nunca são exclusivamente metalinguísticos: há poemas de amor “disfarçados” de poemas metalinguísticos, ou poemas metalinguísticos que subitamente se transmudam num poema de amor, ou ainda poemas que parecem tratar de outros temas e de repente se dobram sobre si mesmos... (MARQUES, 2015)

Não se trata de tomar como verdade absoluta a leitura da autora, é claro, mas olhando verso a verso somos levados a crer que o poema analisado é um desses que não são nem exclusivamente metalinguísticos e nem só poemas de amor, já que nele coexistem a história da ruptura e a história da criação poética, tensão inerente à criação.

Olhando atentamente podemos dividir o poema em três pedaços iniciados pelo verbo “Escrever” na primeira pessoa do singular, são eles:

- 1) “Escrevi este poema no último dia”
- 2) “escrevi este poema depois do primeiro telefonema”
- 3) “escrevi este poema no segundo domingo”

Observado assim, o poema possui divisão bem clara de início, meio e fim, três partes que constituem uma unidade. Como são simbólicas em nossa cultura as divisões em três, podemos olhar o poema de duas formas: como resultado de quebra – essa que acompanhamos na dimensão semântica do poema – mas também como resultado de junção, já que o poema é um todo formado por pequenas partes que devem ser lidas em conjunto para significarem melhor.

Lembremos da explicação de Bosi sobre o termo arte, como a “ação de fazer junturas entre as partes de um todo” (BOSI, 1999, p. 14) , exposta na análise que fizemos de “Segundo poema”. Além disso o estudioso discorre em outro texto sobre o que chama “volta que é ida”, movimento intrínseco aos poemas. Para ele a recorrência é “modo tático pelo qual a linguagem procura recuperar a sensação de simultaneidade” e “Reiterar um som, um prefixo, uma função sintática, uma frase inteira, significa realizar uma operação dupla e ondeante: progressivo-regressiva, regressivo-progressiva” (BOSI, 1977, p. 31). - Dessa maneira funciona a palavra “escrevi”, no poema de Ana Martins, num retorno que carrega cada vez mais sentidos à medida que o poema expõe a sua forma.

A partícula *re* vale não só para indicar que algo se refaz (1º grau), mas também para dar maior efeito de presença à imagem, e conduzi-la à plenitude

(2º grau). No primeiro caso, estão, por exemplo, "*re-atar*", "*re-ver*", "*re-por*". No segundo: "*reclamar*" (clamar com mais força), "*re-alçar*" (levantar mais alto), "*re-buscar*" (buscar com insistência), "*re-generar*" (gerar de novo, salvando). . . , verbos nos quais o sentido que se produz é antes de intensificação que de mera recorrência. [...] Entre a primeira e a segunda aparição do signo correu o tempo. O tempo que faz crescer a árvore, rebentar o botão, dourar o fruto. A volta não reconhece, apenas, o aspecto das coisas que voltam: abre-nos, também, o caminho para sentir o seu ser. A palavra que retorna pode dar à imagem evocada a aura do mito. A volta é um passo adiante na ordem da conotação, logo na ordem do valor. [...] A repetição poética não pode fazer o milagre de me dar o todo, agora. Ao contrário da visão fulmínea, ao contrário da posse, ela me dá o sentimento da expectativa. Linguagem, agonia. A repetição me preme a conhecer o signo que não volta: as diferenças, as partes móveis, a surpresa do discurso. (BOSI, 1977, p. 31)

A forma do poema dialoga com as fases do sujeito lírico (no âmbito amoroso) e também com a sua face de poeta (no âmbito lírico), movimentos que não se anulam: complementam-se, criando um poema que vai para direções opostas, fim e começo, destruição e criação, como a própria escrita literária: em que às vezes a lógica, a sintaxe, os sentidos e até o corpo da palavra são destruídos/subvertidos em nome da criação de um sentido único.

1.7.2. A CRIAÇÃO DO POEMA: MUITA GENTE, MUITOS LEITORES

ao redor do poema como em volta de um acidente
juntou-se muita gente
para ver o que era
(MARQUES, 2015, p. 20)

Depois da criação e da ruptura, o poema é cercado por “muita gente”. Quem são? Logo pensamos naqueles que numa mistura de curiosidade e sadismo presenciam os acidentes e desejam ver as vítimas. Mas não se trata de um acidente comum: o acidente aqui é aquele que resulta de amor e poesia, é para presenciar esses dois que “muita gente” fica em volta.

No amor, as demais pessoas, que jamais conseguem ter a dimensão necessária para compreender a dinâmica amorosa de um casal, emitem suas opiniões, desejam avidamente descobrir os detalhes que levaram até o momento daquela ruptura, juntam-se como aqueles mesmos expectadores que desejam ver o sangue das vítimas: pedem definições no terreno nebuloso do amor

Na poesia, o poema mal ganha a luz do dia e já possui múltiplos olhares, que não só presenciam como também buscam interferir na sua constituição. São os olhares

estudiosos, críticos e, mais importante no contexto d'*O livro das semelhanças*, o olhar dos leitores, que esmiuçarão o tecido de sentidos criado pelo autor.

Quanto às experiências dos poetas, deixam de pertencer somente a eles assim que ganham as páginas do livro, pois são incorporadas ao universo do “leitor, [que] se sente participante de uma humanidade que é a sua” (CANDIDO, 2012, p. 90), de maneira que acidentes, amores e todas as semelhanças encontradas no poema passam a ser sentidos como parte significativa da sua própria vida.

1.8. PALAVRAS E IMAGENS

Papel de seda

Houve um tempo em que se usava
nos livros
papel de seda para separar
as palavras e as imagens
receavam talvez que as palavras
pudessem ser tomadas pelos desenhos
que eram
receavam talvez que os desenhos
pudessem ser entendidos como as palavras
que eram
receavam a comunhão universal
dos traços
receavam que as palavras e as imagens
não fossem vistas como rivais
que são
mas como iguais
que são
receavam o atrito entre texto
e ilustração
receavam que lêssemos tudo
os sulcos no papel e as pregas das saias

das mocinhas retratadas
as linhas da paisagem e o contorno das casas
eu receava rasgar o papel de seda
erótico como roupa íntima
(MARQUES, 2015, p. 23)

Antes de mais nada, pensemos no objeto “Papel de seda” que nomeia o poema: O papel de seda é fino, flexível e frágil, usado para embrulhar produtos e para separar folhas em certos livros. Pelas características do seu material, nos permite visualizar os contornos que estão do outro lado. Nos livros, com função de proteção e divisão, costumava cumprir tarefa de coadjuvante em edições ilustradas – que continham imagens e palavras em proporções semelhantes.

Agora, olhemos o sentido do nome: papel de seda é composto por dois substantivos, cuja ligação se realiza por uma preposição. Dessa forma, criamos uma imagem que permite a nós, falantes da língua, atribuir dois sentidos ao termo: a firmeza relativa do papel e a frágil delicadeza da seda. Essa divisão com características limítrofes cumpre papel análogo ao de outras divisões frágeis da obra (biombo, contracapa), evocando características recorrentes na poética da autora.

Tendo isso em mente, não seria errôneo dizer que existe uma tensão desde o título do poema que irá, pouco a pouco, ficar cada vez mais acentuada. A partir desse dado, chegaremos a uma leitura do poema que mantenha a sua individualidade, mas também reafirme o seu pertencimento à obra, considerando que, nesse como em outros poemas, olhar simultaneamente a parte e o todo pode enriquecer os sentidos apreendidos.

1.8.1. UMA HISTÓRIA DE DOIS OLHARES

Houve um tempo em que se usava
[...]
receavam talvez que as palavras
pudessem ser tomadas pelos desenhos
que eram
[...]
eu receava rasgar o papel de seda
erótico como roupa íntima
(MARQUES, 2015, p. 23)

Ao lermos as primeira palavras do poema “Papel de seda”, nos deparamos com um tom muito similar àqueles utilizados quando estamos dispostos a contar uma história. Essa história, como veremos, é a do próprio descobrimento poético do sujeito lírico, que culmina na violação da imagem-tabu (da qual fala Bosi em texto sobre Imagem e discurso). Isso ocorre com algum esforço, pois as formulações do sujeito lírico são inconclusivas e cuidadas por um “eles” que se revela sutilmente.

Nesse sentido, a recorrência do verbo “receptar” na terceira pessoa, e, mais no fim, na primeira pessoa, pode nos dizer algo do modo de organização do poema. Segundo o dicionário Michaelis on-line, o verbo receber significa “Ter receio ou medo de; temer; Sentir preocupação em relação a algo; inquietar-se, preocupar-se; Achar que alguma coisa é verdadeira ou possível”³

Desde o início, acompanhamos o sujeito lírico nessa posição investigativa: desejava saber o porquê do receio alheio, ao mesmo tempo em que possuía receio distinto. Enquanto “receavam” a confusão entre os pares “palavras e imagens”, “palavras e desenhos”, “texto e ilustração”, o eu receava rasgar o papel de seda. Disso podemos extrair duas posições divergentes, e a prevalência da posição de “eles” sobre o “eu”, em uma parte dessa pequena história do sujeito lírico.

Estruturalmente, o verbo “receptar” (aliado aos *enjambements*) cumpre função similar ao do “escrever” do poema “Acidente”, visto que sua reiteração cria um contínuo de imagens que impossibilitam que o leitor distinga onde começa e onde termina cada uma delas, criando uma unidade coesa, da qual não podemos retirar nenhum dos componentes.

1.8.2. TENSÕES

À princípio, temos a tensão dos olhares: [eles] receavam x eu [receava], essa tensão maior fragmenta-se em tensões menores, que vão sendo acrescidas verso a verso. As palavras que as compõem são de mesmo campo semântico, como: “palavra/texto”, “imagem/desenho/ilustração”, “traços/linhas/contornos”, “iguais/rivais”, intercaladas por (combinações de) palavras que fazem aproximações ou distâncias como , “que eram”, “que são” “comunhão universal”.

³ RECEPTAR. In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <www.uol.com.br/michaelis>

As tensões são formadas por “palavras x imagens”, “palavras x desenhos”, “texto x ilustração”, rivais x iguais, que serão evocadas de maneira a se organizarem como possíveis hipóteses que pudessem justificar o receio do eu lírico e também a presença da divisão realizada por papéis de seda, capazes de evitar a mistura e o caos.

Houve um tempo em que se usava
nos livros
papel de seda para separar
as palavras e as imagens
(MARQUES, 2015, p. 23)

O primeiro par é encontrado no quarto verso – “palavras e imagens”. Dele advêm os demais, que vão reelaborar a mesma ideia: dois elementos distintos que são contrastivos ou se confundem de acordo com a formulação do sujeito lírico, hesitante, visto que o “talvez” aparece duas vezes e o verbo recear - no sentido de achar que alguma coisa é verdadeira ou possível – aparece sete vezes no decorrer do poema.

A hipótese seria de que o papel de seda seria usado para separar as palavras e as imagens, mas em nenhum momento ela se confirma, fica em suspensão por todo poema e termina como começa: sem constatação. Ao primeiro par, junta-se o segundo – “palavras” e “desenhos” –, que o complementa em sentido e adiciona mais um motivo para a existência do papel de seda.

receavam talvez que as palavras
pudessem ser tomadas pelos desenhos
que eram
receavam talvez que os desenhos
pudessem ser entendidos como as palavras
que eram
(MARQUES, 2015, p. 23)

Vemos que mesmo as repetições do trecho “que eram” funcionam como uma espécie de papel de seda no interior do verso, pois, possuindo extensão menor, destacam-se visualmente e entrecortam as formulações do sujeito lírico, ao mesmo tempo em que deixam algo do sentido de uma frase invadir a outra. A relação é de espelhamento: não só as palavras que constituem o poema fazem essas equivalências (semelhanças) entre uma e outra imagem, como a própria configuração dos versos contribui à similitude.

Observemos também que as palavras "tomadas" e "entendidos" ocupam a mesma posição nos versos, de modo que podemos refletir um pouco sobre a importância de seus sentidos para compreensão do poema. Ocorre que a palavra "tomadas" funciona de maneira distinta de "entendidos". O primeiro vocábulo, além de ter o significado de "serem compreendidas como", revela também um ato invasivo, que tem algo de paixão, deixando ver como a ausência do papel de seda levaria à mistura amorosa de imagem e letra, já que as palavras seriam dominadas pelas imagens ou se transformariam nelas (a esse sentido contribui o encerramento do poema). Já o segundo vocábulo mostra que a mistura entre os opostos levaria aos desenhos, numa atitude mais tranquila, o entendimento encontrado na organização das palavras. Sendo assim, a tensão instala-se também no contraste instaurado pela escolha vocabular de um para outro verso.

receavam a comunhão universal
dos traços
(MARQUES, 2015, p. 23)

Nos versos seguintes, no lugar de mencionar os pares que se opõem, é mencionada a união temida, ainda que esta esteja eivada do mesmo receio dos outros versos. Trata-se do uso da palavra "comunhão", que significa união ou o ato capaz de desenvolver algo em conjunto. Essa palavra aparece acompanhada pela palavra "universal", o que enfatiza o seu caráter globalizante. Receavam a comunhão desse universo, que é o universo representativo, de todos os traços. A palavra "traços", inclusive, é colocada de maneira muito cuidadosa, já que os traços são aqueles com os quais se desenha, mas também aqueles com os quais se escreve, ou seja, elementos encontrados tanto na linguagem verbal quanto na linguagem visual. Esse receio é o da comunhão - que pode significar a unidade, o caligrama do qual Foucault fala em seu texto sobre pintura de Magritte, que "pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler." (FOUCAULT, 1988, p.23)

receavam que as palavras e as imagens
não fossem vistas como rivais
que são
mas como iguais
que são

(MARQUES, 2015, p. 23)

Mais adiante, a tensão se dá pela afirmação de duas ideias antitéticas: a de que palavras e as imagens digladiam-se, impossibilitando a comunhão entre elas, assim como a de que são iguais, já que ambas são formadas pelos traços que as deixam em condições semelhantes, podendo até mesmo complementar-se mutuamente. Para essa segunda ideia, no entanto, contribui a própria sonoridade das palavras “rivais” e “iguais”, que acaba por aproximá-las.

receavam o atrito entre texto
e ilustração

(MARQUES, 2015, p. 23)

Como foi dito antes, a tensão entre o verbal e o visual vai ficando cada vez mais explícita, conforme se aproxima o fim do poema. Assim, temos a palavra atrito, que é “Fricção de um corpo sólido contra outro; Resistência que um corpo sólido desenvolve quando está em contato com outro corpo; Conflito entre duas ou mais pessoas por falta de concordância sobre algo.”⁴, logo, as relações entre texto (palavras) e ilustração (imagens) são conflituosas, os corpos de ambas se chocariam, não fosse a presença do papel de seda, porém, é exatamente pela existência dessa relação entre ambas que o papel de seda ganha finalidade, ele só é o que é porque palavras e imagens existem.

Esse atrito, presente por meio da sonoridade do “r” intercalado – “atrito entre” – daria vazão ao poético, pois possibilitaria, por exemplo, a existência da imagem-no-poema, “Toca-se aqui um ponto essencial: o da "imagem" frásica como um momento de chegada do discurso poético.” (BOSI, 1977, p. 27).

receavam que lêssemos tudo
os sulcos no papel e as pregas das saias
das mocinhas retratadas
as linhas da paisagem e o contorno das casas
eu receava rasgar o papel de seda

(MARQUES, 2015, p. 23)

Dentro d’*O livro das semelhanças*, torna-se ainda mais significativo esse progresso do sujeito lírico: que vai nivelando as imagens e as palavras pela presença do

4 ATRITO In: In: DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <www.uol.com.br/michaelis>

metalibro, do mapa que não existe fora do livro, do livro que é duplicação da obra. Essas são todas imagens que apreendemos com nossos olhos, mas também com a nossa compreensão das palavras.

1.8.3. UMA LEITURA POSSÍVEL DE PAPEL DE SEDA

Antes de encerrar o poema, o sujeito lírico dá sinais de que ao falar de palavras e imagens, acaba dando traços humanos a ambas. Dessa maneira, são “rivais” e “iguais”, podem ser “tomadas” como na paixão, podem chegar à comunhão e até possuir uma divisão frágil “erótica como roupa íntima”. Isso ocorre porque acompanhamos um sujeito lírico – provável poeta – que vai permitindo o encontro entre ambas no interior da sua própria criação poética.

eu receava rasgar o papel de seda
erótico como roupa íntima
(MARQUES, 2015, p. 23)

Por isso, o sujeito lírico “receava”, não receia mais, agora permite que o papel de seda erótico que dividia as linguagens (regras artísticas e sociais impostas) seja rasgado, deixando que palavras e imagens se encontrem e criem, juntas, o poema que represente a sua poesia: comunhão universal, da qual fala alguns versos antes.

1.9. OS POEMAS POSSÍVEIS

Tradução

Este poema
em outra língua
seria outro poema

um relógio atrasado
que marca a hora certa
de algum outro lugar

uma criança que inventa
uma língua só para falar
com outra criança

uma casa de montanha
reconstruída sobre a praia
corroída pouco a pouco pela presença do mar

o importante é que
num determinado ponto
os poemas fiquem emparelhados

como em certos problemas de física
de velhos livros escolares
(MARQUES, 2015, p. 22)

Está em “Tabacaria”, poema do heterônimo Álvaro de Campos, como uma constatação, das muitas a que o sujeito lírico do poema pessoano chega:

A certa altura morrerá a tabuleta também, e os versos também.
Depois de certa altura morrerá a rua onde esteve a tabuleta,
E a língua em que foram escritos os versos.
(PESSOA, 2016, p. 768)

Dela, apreendemos que a língua e o poema – ambos perecíveis – são ligados de maneira tão delicada quanto o elo de xifópagos por um órgão vital. Outra língua de partida resultaria num outro poema, outra possibilidade de realização do fenômeno poético, outro “organismo verbal que contém, suscita ou emite poesia” (PAZ, 1985, p. 17). Como, portanto, seria possível imaginar qualquer uma das singularidades que compõem a forma poética sendo transfundidas à *fôrma* de outro idioma?

De reflexões dessa natureza advêm os versos do poema “Tradução”, que, convergindo com outra temática em poemas d’*O livro da semelhanças* – a exploração das possíveis variações de um poema ou mesmo de uma obra durante o processo de criação, como observa-se em “Ideias para um livro” e “Boa ideia para um poema” –, busca definir poeticamente a natureza ambígua das traduções interlinguais: afastamento (divergência) que se realiza para seguir mais de perto o próprio original (PAZ, 2009, p. 23), causando efeito de aproximação (*semelhança*).

Esse efeito de *semelhança*, porém, é conseguido por meio de escolhas cautelosas por parte do tradutor, que assume desde o início qual postura tomará diante do texto que ambiciona traduzir. No caso do texto literário, a postura assumida – e as escolhas que decorrem dela – é de suma importância, pois os sentidos atingidos pelo poema traduzido serão diversos, podendo resultar até mesmo opostos aos desejados pelo original, como explica Paulo Henriques Britto ao distinguir traduções estrangeirizadoras (que mantêm explícitas características do original permitindo que o leitor perceba que se trata de uma tradução) e domesticadoras (que buscam camuflar o poema de modo que pareça ter sido escrito na língua de chegada da tradução):

basta um momento de reflexão para concluirmos que uma tradução absolutamente estrangeirizadora seria a que mantivesse o texto tal como ele se encontra, no idioma original; a partir do momento em que substituímos as palavras do original por itens lexicais de uma língua estrangeira, já estamos incorrendo num certo grau de domesticação. Do mesmo modo, uma tradução radicalmente domesticadora resultaria em algo que não se poderia considerar

mais uma tradução, e sim uma adaptação (BRITTO, 2012, p. 12).

O autor acaba por afirmar que uma tradução razoável seria exatamente aquela que dosasse elementos estrangeirizadores e domesticadores resultando num texto equilibrado. Sendo assim, assume-se que, durante o processo de traduzir, certas concessões e omissões acontecerão por parte do tradutor, cujo percurso é tratado em ensaio de José Paulo Paes, que o caracteriza como uma tarefa angustiante:

Mallarmé nos falou da angústia do poeta ante o infinito da página em branco, mas não sei de ninguém que tenha jamais falado da angústia do tradutor ante o infinito da página impressa. Da página cheia de pequenos sinais negros onde se consubstanciam ideias e sentimentos alheios que ele, tradutor, tem de tornar seus para poder compartilhá-los, num gesto de charitas, com os falantes do seu próprio idioma aos quais a barreira linguística proíbe o acesso àquela mesma página impressa, tão angustiante. Isso por que ela está cheia de zonas de obscuridade, armadilhas, obstáculos [...] (PAES, 1990, p. 48)

Como vimos no trecho, além de rememorar as dificuldades do ofício, José Paulo Paes, utilizando a declaração do poeta Mallarmé, faz uma aproximação entre a atividade do tradutor e do escritor, o que nos motiva a pensar nas semelhanças que existem entre os dois trabalhos, que estão fundados na interferência na linguagem. Neste ponto de contato, encontra-se, talvez, o porquê do nome do poema de Ana Martins Marques, cuja obra retorna de modo constante à questão do fazer literário por meio da metapoesia.

Feita alguma aproximação dos trabalhos entre tradutor e poeta, pensemos então na própria configuração das suas tarefas: enquanto o primeiro realiza uma transposição, que deve elevar as semelhanças acima das diferenças de cada texto (PAZ, 2009, p. 11), valendo-se de uma série de artifícios como: adaptações da substância cultural dos textos, notas auxiliares e organização morfossintática de acordo com os traços específicos da língua de chegada, objetivando sentidos próximos aos do texto original; o segundo é “criador de imagens” (PAZ, 1985, p. 27), e jamais pode abdicar de tal característica. Acontece, entretanto, que também o tradutor cria imagens, o que, aliás, é necessário, segundo Octavio Paz, para a tradução poética se realizar plenamente. De forma que toda transposição é ao mesmo tempo recriação.

Falar em *imagem* exige de nós um olhar cuidadoso, pois sabemos que esse “como todos os vocábulos [possui] diversas significações” (PAZ, 1985, p. 119) e apenas uma delas nos interessa por ora: a da imagem engendrada por palavras (imagem poética). Esse tipo manifesta-se por meio de comparações, símiles, metáforas, paronomásias, alegorias, jogos de palavras e tantas outras de acordo com as escolhas de

cada autor. Assumindo qualquer uma das formas citadas, porém, a imagem mantém algo dos sentidos que atribuímos às palavras que a constituem, ainda que estejam obscurecidos por um terceiro sentido que se ergue dos encontros.

Segundo Octavio Paz, a imagem poética iria contra a própria lógica do pensamento ocidental, que sempre opôs, como numa repulsa, a presença do outro. Por isso, para o autor, a imagem poética pode, por exemplo, jungir a leveza das plumas e a dureza das pedras numa só unidade:

Épica, dramática ou lírica, condensada em uma frase ou desenvolvida em mil páginas, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real [...]. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contradição: o pesado é o leveiro. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos do nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. (PAZ, 1985, p. 120)

Nos poemas, entretanto, encontramos não uma, mas diversas imagens, que acabam por causar o que Antonio Candido, em análise do poema “O cacto” de Manuel Bandeira, chama de “contaminação entre significados” (1996, p. 77), ou seja, do título para a primeira *imagem*, desta para a segunda e assim por diante, vão se agregando novos sentidos, até criar o que ele chama de uma *superimagem*, uma realidade figurada (1996, p. 72), em que a transposição de sentidos vai pouco a pouco tecendo um sentido final para o poema. É o que observaremos a seguir, na forma como as três estrofes que compõem o meio de “Tradução” são construídas.

1.9.1. O RELÓGIO, AS CRIANÇAS E A CASA

Os três primeiros versos desenharam para o leitor o núcleo do poema, de onde as demais imagens nascem gradualmente. Trata-se de uma sentença, emitida por um sujeito lírico disposto a elaborar imagens que reforcem as múltiplas transformações do poema no processo de tradução que, no entanto, continuam imantadas pela universalidade da poesia.

Este poema
em outra língua
seria outro poema
(MARQUES, 2015, p. 22)

Afirma-se com isso que a forma traduzida seria outra aos olhos do leitor, desde a camada mais superficial (o desenho que as palavras formam na folha) até as mais profundas, já que as palavras não encontrariam sinônimos perfeitos e, ainda que encontrassem, estariam atreladas a referentes próprios da língua de origem.

Por consequência disso, os efeitos também seriam outros, e no poema essa possibilidade é figurada pela relação direta que eles têm com as imagens escolhidas pelo poeta, a partir da segunda estrofe. São efeitos que resultam do ritmo, da língua e da estrutura dos poemas, colocados em sequência e organizados nas três estrofes seguintes.

um relógio atrasado
que marca a hora certa
de algum outro lugar
(MARQUES, 2015, p. 22)

Primeiramente, temos um relógio atrasado, que marca um ritmo que é próprio da sua configuração, um fuso horário estrangeiro ao do local de chegada, algo da origem que permanece no seu funcionamento. Trata-se das imagens que aquele poema carrega consigo, que sendo recriadas pelo tradutor, acabam soando estranhas à língua de chegada, mas que, em direção oposta, quando mantidas grosseiramente, podem desfigurar completamente os sentidos que possuía.

Além disso, o ritmo, figurado pelo relógio, aparece como algo que não se desvencilha da imagem, e entendê-la é perceber que “todo ritmo verbal contém já em si mesmo a imagem e constitui, real ou potencialmente, uma frase poética completa.” (PAZ, 2009, p.13), e que

não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso. (PAZ, 2009, p. 13)

E se somarmos o sentido dessa estrofe ao daquela que contém os versos derradeiros, nos quais o sujeito lírico fala sobre poemas ficarem emparelhados como “certos problemas de física/ de velhos livros escolares”, percebemos a ligação que elas estabelecem entre si: a estrofe d’o relógio toca nos assuntos tempo e espaço; enquanto que na última, encontramos alusão à física.

Sabemos que em física fala-se em tempo-espaço como uma só dimensão, de maneira que não existe um sem o outro. Sendo assim, não é de se estranhar que a “hora

certa” esteja atada a “algum outro lugar”, e que só possa ser compreendida dentro desta relação, como ocorre com o sentido final de um poema, fundado na conjunção da imagem com o ritmo.

Vejam os a estrofe seguinte:

uma criança que inventa
uma língua só para falar
com outra criança
(MARQUES, 2015, p. 22)

Na estrofe seguinte, o sujeito lírico nos relembra da capacidade inventiva das crianças, que, sabemos, têm mais proximidade com a fantasia e, por isso, não lidam com a língua da forma utilitária que os adultos, fazendo dela um instrumento obrigatoriamente menos rígido. Isso ocorre, porque na infância o significado das palavras e a própria lógica da língua ainda se encontram-se flutuantes, de tal forma que não é incomum encontrarmos a identificação do eu poético com o eu infantil, pela versatilidade que essa característica possibilita. Tomemos como exemplo um poema de Manoel de Barros:

VII

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos —
O verbo tem que pegar delírio.
(BARROS, 2010, p. 301)

EXERCÍCIOS DE SER CRIANÇA

No aeroporto o menino perguntou:
— E se o avião tropical num passarinho?
O pai ficou torto e não respondeu.
O menino perguntou de novo:
— E se o avião tropical num passarinho triste?
A mãe teve ternuras e pensou:
Será que os absurdos não são as maiores virtudes
da poesia?
Será que os despropósitos não são mais carregados
de poesia do que o bom senso?

Ao sair do sufoco o pai refletiu:
Com certeza, a liberdade e a poesia a gente aprende com
as crianças.
E ficou sendo.
(BARROS, 2010, p. 409)

Assim, no poema, a linguagem aproxima-se do seu estado original, ao qual se refere Octavio Paz, estado que, se não está completamente despido de lógica, ao menos tem menos amarras que a comunicação adulta, o que propicia acidentes poéticos frutíferos em imagens. Analogamente, o tradutor que se propõe ao trabalho de transpor um poema, deve deixar-se impregnar pelo espírito original das palavras do poema de partida, ou seja, da linguagem que se aproxima do mundo da criança, para, só depois, chegar a um resultado final da tradução, “uma língua inventada” que mediará o encontro entre autor e leitor. Logo, a esse tradutor tão assemelhado a um poeta, só será possível acessar outro texto a partir do momento em que aceitar a individualidade inerente a ele,

Cada texto é único e, simultaneamente, é a tradução de outro texto. Nenhum texto é inteiramente original, porque a própria linguagem em sua essência já é uma tradução: primeiro, do mundo não-verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas esse raciocínio pode se inverter sem perder sua validade: todos os textos são originais porque cada tradução é distinta. Cada tradução é, até certo ponto, uma invenção e assim constitui um texto único. (PAZ, 2009, p. 13)

Nos versos, temos a disparidade montanha x praia, que lembra outras aproximações espaciais a exemplo de cordilheira x lago realizada no poema que se inicia pelo verso “Abro o mapa na chuva...”, presente no grupo “Cartografias”. Essas distâncias são recorrentes n’*O livro das semelhanças*, e, embora insólitas, criam no leitor a sensação de nivelamento possibilitada pela ação das semelhanças poéticas.

A casa é um corpo estranho: não foi feita para aquele lugar, seus materiais não servem ao propósito de resistir àquele local. O sujeito lírico parece, com essa imagem, aproximar-se daquela construída na segunda estrofe, pois se trata de uma construção que funciona somente no lugar original e que, por esse motivo, resulta efêmera quando colocada num outro tipo de configuração espacial.

Nesse sentido, a casa, que é estrutura erguida, aproxima-se do poema, que é “linguagem erguida”, como diz Paz. Cada um com seus meios específicos: as possibilidades de utilização do concreto, da madeira, do vidro e tantos outros materiais

na estrutura da casa; o uso da língua, do nível mais elementar – a pontuação, a morfologia, a sintaxe, a gramática – ao nível mais abrangente da coesão e coerência nas ligações estabelecidas por cada elemento lexical e a semântica na multiplicidade de sentidos.

Ademais, ambos são finitos e resultam da ação humana, que transforma os meios dados pela natureza. Produzindo interferências em coisas que sofreram ação ainda mais remota, a exemplo da linguagem verbal, que procura infundir na escrita, por meio dos sinais gráficos, entoações, gestos e intencionalidades da comunicação humana; e dos materiais das construções: o vidro que já foi areia, o ornato da casa que já foi pedra em estado bruto, as janelas cujas molduras são de ferro fundido.

E por que importa lembrar-se dessas semelhanças? Por que a ideia de tradução passará sempre por elas, o poema traduzido soará estranho ao passo que soará novo, será igual e outro ao mesmo tempo, mas não somente isso: a casa (reconstruída) e o poema (recriado) não prescindem da presença humana, não são propriamente casa e poema sem que alguém lhes dê esta função. A casa que se encontra vazia, sem vozes que a animem, é assombrada pelo silêncio, funciona apenas como uma construção entre tantas outras no mundo. O poema igualmente: sem as vozes que o animem, sem a presença do leitor, converte-se em um amontoado de rimas, distorções frasais, versos amontoados que nada significam. Mas também haveria outra possibilidade: poderíamos ter uma casa, na qual os moradores nunca se sentissem num lar, e um poema que não chegasse nunca ao coração do leitor, teríamos então uma casa que não acolhe e um poema que não tem poesia.

Portanto, a efemeridade da casa que é corroída pela ação do mar não pode ser confundida com algo negativo, afinal, o poema traduzido sofrerá sim algumas perdas, mas também ganhará novos sentidos, e a casa reconstruída – que também é poema traduzido – provocará no leitor que abriga, ainda que só por alguns momentos, o êxtase do reencontro.

1.9.2. O ASTRO DO POEMA

Observando as estrofes anteriores, vemos que possuem direções distintas entre si, o que não impede que todas nos levem às propriedades semânticas e estruturais do poema. No início falamos da tradução como um ato que é, ao mesmo tempo,

divergência e convergência. Depois, falamos das três estrofes que representam aspectos do poema (traduzido): a conjunção do ritmo com a imagem, a linguagem e a efemeridade inevitável dos poemas e seus sentidos. Assim, ficamos um pouco mais próximos de uma interpretação, que deve resultar da confluência das imagens, no sentido da *superimagem* mencionada anteriormente.

Além disso, é preciso lembrar que, para vencer as barreiras impostas pela língua, já foi dito que “A universalidade do espírito era a resposta à confusão babélica: existem muitas línguas, mas o sentido é único.” (PAZ, 2009, p. 9). , essa visão, entretanto, foi destruída pela Idade moderna, que complexificou as relações com a língua, professando a pluralidade de línguas, das sociedades e, mais importante, a ideia de que cada língua resultava de uma visão de mundo , “O sol que canta o poema asteca é diferente do sol do hino egípcio, mesmo que o astro seja o mesmo.” (PAZ, 2009, p. 13).

Se partirmos disso, será possível enxergar que, no poema analisado, as múltiplas perspectivas adotadas e a pluralidade de olhares – lembradas por cada estrofe – que decorrem delas, também podem ser os diversos poemas recriados – traduzidos - em torno de um poema de partida, que já possui em si relações com poemas e obras literárias ainda mais longínquos.

o importante é que
num determinado ponto
os poemas fiquem emparelhados

como em certos problemas de física
de velhos livros escolares
(MARQUES, 2015, p. 22)

O astro que ilumina o poema é a poesia – possível de ser sentida sem barreiras, seja em qual língua esteja construído o “caracol que a ressoa”. O poema original e a tradução só estarão emparelhados, no momento em que as semelhanças – que passam longe das correspondências entre as palavras, antes, são a correspondência das imagens poéticas – forem iluminadas pela poesia. Em suma, o poema original e sua tradução tomam caminhos lógicos e linguísticos diferentes, mas encontram-se num mesmo ponto de convergência: o fenômeno poético.

2: CARTOGRAFIAS

2.1. O MAPA COMO OBJETO ARTÍSTICO E POÉTICO

O que é um mapa? Nas mãos de um professor, um objeto didático; nas mãos de um geógrafo, um objeto de pesquisa; nas mãos de um viajante, um objeto de orientação; mas e nas mãos de um artista? O mapa é passível de transformar-se de acordo com a finalidade que damos a ele, funciona, para o artista, de modo análogo àquelas criações modernas e contemporâneas vistas nas artes plásticas, já muito especuladas pela crítica, nas quais há objetos que foram ligeiramente modificados ou apenas deslocados dos seus locais usuais, metamorfoseiam-se em arte.

Arte definida por Étienne Souriau como a sabedoria instauradora que não se restringe apenas ao “que [produz] a obra [mas também] aquilo que a conduz e a orienta” (1983, p. 35), ou seja, aquela que leva em conta “os efeitos a serem produzidos e as causas que produzirão tais efeitos”, tendo como objetivo final “uma existência e, mais precisamente, a existência de um ser – de um ser singular, com tudo o que a palavra comporta, ao mesmo tempo, de riqueza, originalidade, força única de se manifestar, de ser insubstituível e presente” (SOURIAU, 1983, p. 38), de modo que “distingue-se de

outras atividades humanas [que] são orientadas, não para a produção de seres, mas para a dos acontecimentos”. (SOURIAU, 1983, p. 38)

O autor ainda menciona que tanto na arte como nessas outras atividades, a técnica está presente, “toda arte tem suas técnicas, quase toda técnica pode elevar-se até a arte” (1983, p. 38), mas, ainda assim, o que impera na nossa definição final ainda é a questão da finalidade que damos para essas técnicas, sendo “as artes [...] dentre as atividades humanas, aquelas que, expressa e intencionalmente, fabricam coisas ou, de modo mais geral, seres singulares cuja existência constitui a finalidade delas” (SOURIAU, 1983, p. 39).

Sendo assim, não são de se estranhar as reações de espanto das pessoas ao observarem objetos utilizados com finalidades tão distintas daquelas já condicionadas em seus cotidianos, como mostra Jorge Coli, em seu *O que é arte?*, citando a obra de Duchamp, para exemplificar tais reações:

O Davi de Michelangelo é arte, e não se discute. Entretanto, abro um livro consagrado a um artista célebre do nosso século, Marcel Duchamp, e vejo entre suas obras, conservado em museu, um aparelho sanitário de louça, absolutamente idêntico aos que existem em todos os mictórios masculinos do mundo inteiro. Ora, esse objeto não corresponde exatamente à ideia que eu faço da arte. (COLI, 1995, p. 8)

Para explicar a transformação desses objetos – como o mictório, o mapa mencionado no início do texto –, o autor esclarece que a “arte instala-se em nosso mundo por meio do aparato cultural [...]: o discurso, o local, as atitudes de admiração” (1995, p. 11), lembrando adiante uma das noções de arte dadas por Mário de Andrade, a de que a arte “não é um elemento vital, mas um elemento da vida. Não nos é imediatamente necessária como a comida, as roupas, o transporte e descobrimos nela a constante do supérfluo, do inútil.”, e é materializada como esse supérfluo que a arte emerge: “Se a arte é associada a um objeto útil, ela é, nele, o supérfluo. (COLI, 1995, p. 86).

Tendo em mente a junção dessa finalidade específica e do supérfluo entranhado ao seu resultado final, é possível pensar em como o objeto “mapa” é utilizado tanto nas artes plásticas, quanto nas demais artes, destacando uma delas: a poesia. É claro que, na poesia, o mapa passa do visual ao verbal, transformando-se em imagem poética: “O que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada.”

(BOSI, 1977, p. 20).

O mapa sendo “uma representação em papel ou outro material da superfície da Terra, ou de uma parte dela, ou dos astros no céu”⁵, sempre se mostrou objeto fecundo para a poesia, principalmente na criação de poemas que brincam com a sua característica representativa, traço comum na própria literatura, arte que, não por acaso, foi inúmeras vezes distinguida pelas suas qualidades miméticas.

2.1.1. UM POEMA: TRÊS VERBOS

Abro o mapa na chuva
para ver
pouco a pouco
diluírem-se as fronteiras
as cidades borradas
diminuem de 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

Deixo depois o mapa
para secar ao sol
sobre a grama do jardim
mais rápidas do que aviões
as formigas atravessam
de um continente a outro
uma lagarta riscada
apossou-se das Coreias
agora unificadas
um tapete de folhas
cobre o mar Egeu
e o rastro de uma lesma umedeceu
o Atacama
uma formiga enamorou-se
de um vulcão
exatamente do seu tamanho
um dos polos
ficou à sombra
e resfriou-se mais que o outro
de longe não sei se são moscas
ou os nomes das cidades

Penso que se deixasse o mapa aí
tempo o bastante
em algum momento surgiria

5 Disponível em: <http://www.aulete.com.br/mapa>

quem sabe
um pequeno inseto novo
com esse dom que têm os bichos
e as pedras e as flores e as folhas
de imitarem-se
uns aos outros
um pequeno inseto novo
eu dizia
um novo besouro talvez
que trouxesse desenhado nas costas
o arquipélago de Cabo Verde
ou as finas linhas das fronteiras
entre a Argélia e a Tunísia
(MARQUES, 2015, P. 45-46)

Como visto, o poema apresenta uma divisão muito clara entre o que podemos chamar de estágios de um fenômeno poético: três estrofes que são capitaneadas por três verbos (abro, deixo e penso). Esse fenômeno nada mais é do que o transformar o comum (mapa) em poético, já que, segundo as palavras de Paul Valéry, é como produzimos a poesia, tomando “emprestada a linguagem – a voz pública, esta coleção de termos e regras tradicionais e irracionais, extravagantemente criados [...] transformados [...] codificados e diversamente ouvidos e pronunciados”(p. 210).

Para reforçar seu argumento, o autor lembra que diferente do músico, que tem ao seu dispor as notas musicais em estado de espera para transformarem-se em música, os poetas dispõem apenas dessa língua cotidiana para as suas criações, e é por isso que a língua usada para as banalidades é a mesma capaz de criar o que ele chama de Universo poético.

Vejamos, então, cada estrofe separadamente, para depois tratarmos do modo como esses três verbos conversam, resultando numa imagem inteiriça, da qual podemos depreender um movimento que vai do mais prosaico (ou comum) ao mais largamente poético, o que fará com que enxerguemos, talvez, o mapa como uma imagem mais ampla do que é apresentado de início.

2.1.2. ABRO

O primeiro verbo da estrofe inicial é “Abrir” na primeira pessoa do singular, que aparece nos versos “Abro o mapa na chuva”. Esse verbo expõe um sujeito lírico que intervém na mecanicidade do mapa, e é dessa ação, aparentemente insólita, que decorrem todas as imagens que surgem no fluir do texto:

Abro o mapa na chuva
para ver
pouco a pouco
diluírem-se as fronteiras
as cidades borradas
diminuem de distância
as cores confundidas
nem parecem mais aleatórias
perderam aquele modo abrupto
com que as cores mudam nos mapas
(MARQUES, 2015, P. 45)

O sujeito lírico abre o mapa sob a chuva para “ver”, termo importante num texto que é dotado da força imagética encontrada em outros poemas da autora. Essa ação, no entanto, acontece “pouco a pouco”, no ritmo da água caindo sobre as tintas e traços do mapa, diluindo fronteiras, as quais são questão essencial quando pensamos no diálogo com as outras artes que a poeta estabelece em sua poesia.

Assim, diluídas as fronteiras, as cidades “diminuem de distância” e têm suas “cores confundidas”, mas, surpreendentemente, “nem parecem mais aleatórias”, três versos que, juntos, abordam as qualidades representativas do objeto *mapa*, que se encontra, tal qual a palavra ou o símbolo, no lugar de outra coisa: o espaço representado.

No interior do mapa, como no interior do poema, ou, mais amplamente, da obra literária, lidamos com uma representação do mundo, que ao mesmo tempo não segue as mesmas regras impostas por ele, isso porque a qualidade principal da arte (literária ou não) é a representativa, e passa pelas mãos de um observador (poeta, pintor, dramaturgo), é uma produção que supõe trabalho, como diz Bosi, o qual, a partir de Kant, também afirma que

O prazer estético que anima o jogo da criação, é [...] puramente subjetivo, pois se exerce com representações e não com a realidade do objeto. Haveria uma *verdade estética* própria da representação, e que não precisa coincidir com a verdade objetiva. (1999, p. 15)

Por isso, é compreensível que as fronteiras agora pareçam menos aleatórias, pois, no interior, de “um mundo que não é deste mundo”, como diz um verso de Wislawa Szymborska, a verdade erigida na poesia é mais crível do que a das fronteiras feitas de modo referencial, nada orgânicas da representação com intuito mais utilitário:

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)

Nos derradeiros versos da estrofe, a água externa ao mapa segue fazendo transformações no seu interior, desfigurando-o, modificando, rapidamente, coisas que precisariam do transcorrer de muitos anos para acontecerem. Nessa parte, o ritmo fica a serviço da imagem, o lago e o deserto em umidade equiparam-se, a fundura do lago e a altura da cordilheira também. É importante reparar que esses são os únicos versos onde a sonoridade fica mais evidente, e a consequência da junção de imagem e sonoridade é que acreditamos no que lemos, acreditamos nessa correspondência entre elementos, porque, como dito por Hamburger, o poema resolve-se em si mesmo, em seus limites e “uma correspondência mágica, de fato, predomina” (HAMBURGUER, 2007, p. 48).

2.1.3. DEIXO

Chegando na segunda estrofe, temos um mapa já bem modificado em relação à sua aparência inicial, lembremos que ele já sofreu a intervenção do sujeito lírico, foi retirado do seu local usual – talvez a mesa mencionada num outro poema do livro –, e já teve suas fronteiras diluídas.

Todavia, na segunda estrofe, o sujeito lírico fica aparentemente inerte, acompanhando a ação, imobilidade tão significativa quanto a primeira intervenção, já que sua inação é um modo de ação no interior do processo artístico, a exemplo do que ocorre nas esculturas submersas de Jason deCaires Taylor, nas quais, de certa forma, a natureza também participa do processo artístico.

Também porque a aparente ausência não significa que o subjetivo tenha desaparecido do poema, em primeiro lugar, porque a linguagem – e não me refiro apenas ao uso do verbo “Deixo”, que marca uma primeira pessoa –, supõe um “homem [que] nunca pode ser excluído [na] poesia escrita por seres humanos” (HAMBURGUER, 2008, p. 46), em segundo lugar, porque, se considerarmos essa omissão como escolha artística, supomos alguém que a realiza.

Nessa parte, as transformações saem do interior do mapa e passam a ocorrer numa interação maior com o que está externo a ele, já que agora não apenas a água da chuva o modifica, mas também a paisagem – figurada pelos insetos e pela oscilação de luz – age sobre ele, o que resulta num mapa de linhas duras e secas, que ganha vida por meio do

caos que se instala nele, e no qual as fronteiras representativas são acompanhadas pelas fronteiras do próprio objeto no processo de dissolução.

Deixo depois o mapa
para secar ao sol
sobre a grama do jardim
mais rápidas do que aviões
as formigas atravessam
de um continente a outro
uma lagarta riscada
apossou-se das Coreias
agora unificadas
um tapete de folhas
cobre o mar Egeu
e o rastro de uma lesma umedeceu
o Atacama
(MARQUES, 2015, P. 45-46)

Sobre essa diluição, pensemos no conceito de paisagem, que não se trata da ideia de paisagem somente como um recorte estático da natureza, mas uma que “implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao lançando” (COLLOT, 2013, p. 30), sujeito que enxerga o mapa e o que o circunda, que exprime não apenas o que vê, mas principalmente o que sente (com o) que vê:

Na arte e na poesia moderna a paisagem aparece frequentemente “desfigurada”, porque não se submete mais aos cânones da figuração; contudo é para ser refigurada, segundo o ponto de vista de um sujeito criador, e/ou configurada, segundo uma organização que não tem mais nada de “realista”, que se revela mais abertamente lírica ou estética (COLLOT, p. 19)

O sujeito lírico, que agora está “de longe” e distingue pouco os limites, usa o recurso das sensações para recriar o mundo, o que torna possível uma equiparação sua ao próprio artista/poeta em ação, que leva ao limite todas as ferramentas que possui, ancorando-se na sua percepção, e não só aproxima, por meio de analogias, o interior do mapa ao mundo representado por ele por uma questão de experiência, mas porque, no movimento de refiguração que sucede à dissolução/desfiguração, os elementos correspondem-se naturalmente, o que causa a impressão que Borges menciona em uma das suas palestras, a de que “as coisas perfeitas na poesia não parecem estranhas; parecem inevitáveis.” (BORGES, 2000, p. 12).

Assim, as formigas realmente “atravessam/ de um continente a outro” rapidamente como aviões, visto que já não existem fronteiras entre o mimético e o

mimetizado, de modo que também é natural que as Coreias, cindidas historicamente em suas políticas, estejam unificadas por uma lagarta, ou que um tapete de folhas cubra o mar inteiro, ou que uma lesma umedeça o deserto mais árido do mundo, afinal, todas as coisas são possíveis na poesia, e têm o mesmo tamanho nessa dimensão refigurada

uma formiga enamorou-se
de um vulcão
exatamente do seu tamanho
um dos polos
ficou à sombra
e resfriou-se mais que o outro
de longe não sei se são moscas
ou os nomes das cidades
(MARQUES, 2015, p. 45)

Por fim, do mapa já refigurado, não se distingue “nomes de cidades” e “moscas”, não apenas pela distância assumida, mas pela sua forma final, pois o objeto e o meio já se encontram em simbiose total. Depois disso só resta a transfiguração, que veremos a seguir.

2.1.4. PENSO

Até aqui vimos o mapa desfigurando-se pela ação da chuva e dos bichos e, após isso, a sua refiguração, mostrada a partir do nivelamento entre elementos internos do objeto e os elementos estrangeiros à sua constituição, e, incluída nela, a maneira singular de como as coisas apresentam-se em relação ao seu estado inicial.

O começo disso se deu pela interferência de um sujeito lírico, comparado ao artista, que realizou uma pequena, mas simbólica ação quando colocou o objeto mapa sob a chuva. Vimos que nas linhas da primeira estrofe do poema, há uma descrição, ainda que alicerçada nas metáforas, do que ocorre no interior do mapa, e nas linhas da segunda estrofe, a sua interação abissalmente maior com a exterioridade, na qual um movimento confunde o que está dentro e o que está fora e dá o efeito das semelhanças que nomeiam a obra em que o poema foi publicado

Na terceira estrofe, porém, tudo que lemos e visualizamos se dá no terreno do possível, já que o verbo “Penso”, aponta para algo além do que é visto, flertando muito mais com o imaginativo, o que não é incomum na poesia da autora, que se vale frequentemente dessas divagações poéticas fincadas na possibilidade: o livro possível, o poema original possível.

Penso que se deixasse o mapa aí
tempo o bastante
em algum momento surgiria
quem sabe
um pequeno inseto novo
com esse dom que têm os bichos
e as pedras e as flores e as folhas
de imitarem-se
uns aos outros
um pequeno inseto novo
eu dizia
um novo besouro talvez
que trouxesse desenhado nas costas
o arquipélago de Cabo Verde
ou as finas linhas das fronteiras
entre a Argélia e a Tunísia
(MARQUES, 2015, P. 45-46)

Estando o mapa já refigurado, agora ele se transfigura, ou seja, ganha outra forma, que lembra vagamente a anterior, mas na qual as fronteiras nem de longe podem ser descritas. Agora mundo e mapa encontram-se de tal forma confundidos, que a possibilidade é que um inseto novo surja, um inseto que apresenta uma forma híbrida entre mapa e mundo.

Fala-se, então, no dom de imitação dos bichos, pedras, flores e folhas, que é assunto caro aos que refletem sobre literatura desde sempre, a exemplo da própria *Poética* de Aristóteles, que, lembremos, divide os gêneros em função das suas formas de imitação e dos objetos representados.

com esse dom que têm os bichos
e as pedras e as flores e as folhas
(MARQUES, 2015, P. 45-46)

O som e o ritmo imprimem no verso semelhança entre as palavras, que são similares em extensão (todas possuem seis letras), na flexão (todas estão em sua forma plural), além de dividirem-se entre as oclusivas “p” e “b” (os bichos/ e as pedras), ao lado da paranomásia, estabelecida entre “folhas” e “flores”.

de imitarem-se
uns aos outros
um pequeno inseto novo
(MARQUES, 2015, P. 45-46)

Além disso, a proximidade que se segue entre as palavras “novo”, “outros” e “besouro”, faz com que a ideia de um bicho que é, ao mesmo tempo, originalidade e

imitação, fique mais evidente. O inseto é um besouro que traria um mapa “desenhado nas costas”, criatura que nasce da mistura do objeto representado com a sua representação, cuja existência é possível só no interior da linguagem, mais ainda, da linguagem artística, pois o que observamos não é apenas a modificação de um mundo, mas a criação de um mundo e suas regras. Nesse sentido, a obra de arte burla as leis da física ou preceitos da biologia de tal modo que é possível o surgimento de algo intermediário entre paisagem e o mapa.

2.1.5. UM POEMA METAPOÉTICO

A partir do olhar para essas três estrofes, pudemos observar a transformação do objeto *mapa* da sua forma mais primeva até a sua forma mais poetizada. Esse movimento, porém, pode ser lido não apenas como o do objeto que vai perdendo suas funções corriqueiras para ganhar *status* de arte, mas também como o da própria linguagem.

No início desse texto, tratamos do objeto e do modo como ele pode ganhar outras especialidades de acordo com a finalidade que damos a ele. Pois bem, agora imagine que, colocados lado a lado, mapa e linguagem possuem a mesma característica representativa.

Ora, se num primeiro momento a linguagem está pura, e as palavras encontram-se em estado bruto representado as coisas (ainda que de forma mais opaca, é certo), quando são deslocadas pelo fazer poético ganham uma força representativa imensamente maior, porque agora se relacionam com outras palavras, que existem em versos que se relacionam com outros versos, que existem em poemas que se relacionam com outros poemas e assim por diante.

Sendo assim, a linguagem fica desfigurada tal qual o mapa na primeira estrofe, pela ação poética, que é um tipo de retorno ao caos, como diz Collot em um de seus textos:

A poesia começa no momento em que vacila a ordem que preside nossas representações do universo, nossos hábitos de vida e de linguagem. Essa vertigem nos mergulha na turbulência de uma matéria-emoção, onde o eu, o mundo e as palavras não cessam de se agitar, de unir-se e de se quebrar. Mas esse retorno ao caos nos oferece também a chance de uma nova gênese. (COLLOT, 2015, p. 24)

Essa linguagem desfigurada é o que de mais precioso e preciso o poeta –

manifestado pelo sujeito lírico – pode entregar ao mundo, pois a desfiguração é a demonstração maior da falta de coesão interna da própria humanidade, a desorganização que permite organizar-se, como em “Da lama ao caos”.

Depois, a linguagem, representada pelo mapa, encontra-se refigurada, em forma de poema, o poema que não necessariamente é translúcido, aliás, dificilmente será, mas que forma uma unidade coesa e significativa em si mesma, que será entregue ao mundo e ficará sujeita às oscilações das vidas que ele atravessa e que o atravessam.

A linguagem aí já deixou de desempenhar apenas a sua função inicial de comunicação, agora ela é comunicação poética, ser do qual fala Étienne Souriau (1983, p. 35), ser arrancado do não-ser do qual fala Bosi (1999), pois é, acima de tudo, para os que a leem em sua forma de arte, não necessariamente lugar de chegada, tendo sua beleza exatamente no que tem de viagem ao desconhecido

A arte propõe uma viagem de rumo imprevisto — da qual não sabemos as consequências. Porém, empreendendo-a, o que conta não é a chegada, é a evasão. Buscamos a arte pelo prazer que ela nos causa. Uma sinfonia, um quadro, um romance são refúgios, pois instauram um universo para o qual nos podemos bandear, fugindo das asperezas de nossa vida "real", procurando as delícias das emoções "não reais". No fundo, são os mesmos motivos que nos fazem assistir a um jogo de futebol. A diferença é o corolário que enunciamos acima: as emoções artísticas são ricas e fecundas, o prazer e a evasão só são "alienações" num primeiro momento: transformando nossa sensibilidade, elas transformam também nossa relação com o mundo. (COLI, 1995, p. 111)

Assim, o poema está entregue ao mundo e nivelado com ele, como o mapa ao espaço, e encontra-se suscetível a intervenções outras além das que o poeta realizou na linguagem que o constitui: do leitor, do editor, da crítica, das ressignificações de artistas plásticos, das dramatizações, dos retornos de outros poetas; e o mapa no interior do poema, analogamente, encontra-se suscetível às águas, aos bichos, às sombras.

A arte tem assim uma função que poderíamos chamar de conhecimento, de "aprendizagem". Seu domínio é o do não-racional, do indizível, da sensibilidade: domínio sem fronteiras nítidas, muito diferente do mundo da ciência, da lógica, da teoria. Domínio fecundo, pois nosso contacto com a arte nos transforma. Porque o objeto artístico traz em si, habilmente organizados, os meios de despertar em nós, em nossas emoções e razão, reações culturalmente ricas, que aguçam os instrumentos dos quais nos servimos para apreender o mundo que nos rodeia. [...] Entre a complexidade do mundo e a complexidade da arte existe uma grande afinidade. (COLI, 1995 p. 108)

A arte não isola, um a um, os elementos da causalidade, ela não *explica*, mas tem o poder de nos "fazer sentir". Isso, evidentemente, não quer dizer que a arte substitui a causalidade científica, nem que ela se encontra em oposição à ciência. Nem explica, de outro modo, nem anula a explicação científica da queda. (COLI, 1995p. 109.)

Na última parte, com o mapa encontrado em total simbiose com o meio, a devoluta do poema ao mundo encontra-se completa, a ponto de que um ser vivente, um besouro, passar a carregar uma marca indelével nas costas das fronteiras daquele mapa, como nós, leitores, carregamos algo após a leitura de um poema que amamos, algo como a sobreposição de uma interpretação a uma memória visual do que lemos, atingidos pelo que representa e pelo que é representado, de forma que nossa experiência no mundo é modificada, às vezes, drasticamente.

2.2. A VIAGEM IMÓVEL

Não sei viajar não tenho disposição não tenho coragem

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

Já não existem mapas nos quais monstros assustadores vivem à beira dos mares, pois se tornaram objeto histórico, para a contemplação e curiosidade daqueles que desejam saber um pouco mais do modo como os homens medievais encaravam o desconhecido.

Esse tipo de mapa continha os medos nutridos no imaginário da sociedade da época, nascidos do desconhecimento do espaço e da grande incógnita que as navegações mostravam ser. E que foram, pouco a pouco, sendo refutados conforme as navegações e a ciência avançaram rumo ao mundo como o conhecemos agora.

O mapa antigamente era demarcado pelas crenças humanas, mas, ao contrário do que se possa pensar, não se pode falar que o mapa hoje em dia seja uma representação idêntica da realidade, embora o desejo de ser fiel esteja sempre na base da sua confecção. Para isso, lembremos das proporções e localizações dos países em alguns mapas, modificadas de acordo com questões como relevância política, economia, reconhecimento de autonomia dos países, etc.

É com essa representação inexata em mãos, que o sujeito lírico do poema transcrito toma consciência da sua capacidade de modificar países inteiros com objetos diminutos e atos insólitos. Essa consciência do que jamais será concretizado, já que fica no território das possibilidades, é construída pela concatenação das imagens no poema, formadas por elementos comuns como uma laranja, mas também por elementos muito particulares como um anel de noivado.

2.2.1. IMPOTÊNCIA X PODER

Se entendermos que isolar o verso em uma estrofe é uma maneira de colocá-lo em evidência, torna-se difícil ignorar a força da negativa inicial do poema acima, pela qual descobrimos a consciência da incapacidade física e emocional de deslocamento e enfrentamento do mundo pelo sujeito lírico. Essa afirmação da consciência, entretanto, é contrariada pela estrofe seguinte – bem mais extensa –, na qual descobrimos ser possível viajar sem sair do lugar, modificando cidades, países, o mundo.

Encarado dessa forma, podemos dividir o poema em dois blocos: o primeiro formado por um único verso (impotência) e o segundo formado por 16 versos (poder), divisão que talvez fique mais clara se pensarmos na relação do poema em questão com os outros presentes em “Cartografias” como “Rasguei um pedaço do mapa...” e “Abro o mapa na chuva”, que também são analisados nesse trabalho.

Assim como em “Não sei viajar não tenho disposição não tenho coragem”, temos a presença do mapa nos demais poemas de Cartografias. Como resultado de uma investigação pelo olhar do sujeito lírico, o objeto se confunde com o espaço, e os limites

entre eles terminam dissolvidos na escrita poética, resultando numa zona intermediária entre a representação e o mundo representado.

A presença do objeto, porém, oscila pelo grau de intervenção realizado pelo sujeito lírico. Pode-se, por exemplo, pensar na ação reduzida nos dois outros poemas citados, o gesto mais incisivo de rasgar o mapa em um e o deslocamento discretíssimo do objeto em outro.

Rasguei um pedaço do mapa

de modo que o Grand Canyon continua
na minha mesa de trabalho
onde o mapa repousa

desde então minha mesa de trabalho
termina subitamente num abismo
(MARQUES, 2015, p. 41, **grifos nossos**)

Abro o mapa na chuva

para ver
pouco a pouco
diluírem-se as fronteiras
[...]

Deixo depois o mapa

para secar ao sol
sobre a grama do jardim
(MARQUES, 2015, p. 45-46, **grifos nossos**)

Trata-se de dois poemas em que a voz lírica só é percebida quando pensamos nas ações que se concretizam nos versos, sem qualquer pista da personalidade por trás daqueles atos que envolvem o mapa. Já no poema “Não sei viajar”, sabemos algo importante para a construção do sujeito lírico, a impotência gerada pela sua incapacidade de viajar, sua indisposição e falta de coragem.

Não sei viajar não tenho disposição **não tenho** coragem

mas posso esquecer uma laranja sobre o México
desenhar um veleiro sobre a Índia
pintar as ilhas de Cabo Verde uma a uma
(MARQUES, 2015, p. 43, **grifos nossos**)

Essa impotência é, sobretudo, humana e serve como catalisador para o sujeito lírico explorar inúmeras possibilidades de interação com o mundo – figurado pelo mapa. Sabendo dessas poucas informações, já percebemos uma diferença fundamental deste para os poemas “Rasguei um pedaço do mapa...” e “Abro o mapa na chuva”: a presença da motivação.

Apesar da segunda estrofe ser inserida pela adversativa “mas”, não podemos ignorar o fato de que o primeiro verso seja formado por três negações – “**Não** sei viajar **não** tenho disposição **não** tenho coragem” (MARQUES, 2015, p. 43, **grifos nossos**) –, de modo que acabam modificando o sentido dos demais elementos do poema: a adversativa por si só poderia soar vaga, pois não esperamos que gestos tão lúdicos como “esquecer uma laranja sobre o México”, “desenhar um veleiro na Índia” ou “duplicar a África com um espelho” satisfaçam o desejo de viagem. Por isso, entendemos que ao contrariar o primeiro verso, por meio do vocábulo “mas”, o sujeito lírico só faz afirmar a consciência apurada do poder de realização que possui em suas mãos, ou seja, os atos que interferem no mapa são uma espécie de viagem.

Em suma, é da impotência humana que nasce o poder de criação, mas de que natureza é esse poder? Para chegar a uma definição dele, precisamos pensar na relação entre sujeito lírico e objeto que se desenha diante de nós. Essa relação ocorre no terreno das possibilidades e só pode ser estabelecida quando há um desprendimento das amarras lógicas do mundo que se encontra fora dos livros.

Daí que o poder de criação do sujeito lírico esteja ligado, acima de tudo, à sua percepção, equiparando a sua condição a dos artistas, tendo em mente que ele transforma o sentido do objeto no qual intervém. Em outras palavras, o poder de criação não parte do nada, é o resultado do encontro do material – o mapa no poema, as linguagens nas criações artísticas – com um *eu* que possui uma percepção particular.

“Como o jogo, a obra de arte conhece um momento de invenção que libera as potencialidades da memória, da percepção, da fantasia: é a alegria pura da descoberta, que pode suceder as buscas intensas ou sobrevir num repente e inspiração: heureka! E como o jogo, a invenção de novos conjuntos requer uma atenção rigorosa às leis particulares de sintaxe que correspondem ao novo esquema imaginário a ser realizado. Em termos de arte poética, e aproveitando a velha Retórica, poderia dizer-se: para cada invenção livre o poeta deve ser fiel à melhor disposição das partes e à sua melhor elocução possível. A liberdade exige e cria uma norma interna. Segundo Pareyson, o fazer do artista é tal que, enquanto opera, inventa o que fazer e o modo de fazê-lo.” (BOSI, 1977, p. 16)

2.2.2. OBJETOS DO EU

No poema que abre “Cartografias”, o sujeito lírico estabelece uma comparação entre o esquecimento do mapa sobre a mesa e a chegada do outro. Apesar de não

sabermos de cara qual a natureza da relação existem entre os dois, somos levados pelos demais poemas a acreditar que se trata de uma relação amorosa. Essa informação é importante para pensarmos na relação de intimidade que existe no poema analisado.

Já em “Não sei viajar”, o mapa aberto sobre algum espaço é frio e impessoal, , mas a maneira com que o sujeito interage e faz modificações nele, o transforma em objeto singular entre muitos objetos iguais pelo mundo, particularizando-o. Isso transmuda a função inicial do objeto, que seria essencialmente a de representar o espaço e auxiliar o ser humano em questões mais objetivas (como viajar), em uma tela na qual tudo é possível.

Depois de esquecer uma laranja sobre o México, o sujeito lírico “desenha um veleiro sobre a Índia”, semelhantemente ao que é feito no poema “Bilhete”, publicado no livro *A vida submarina*, primeiro livro de Ana Martins

Eu deixei um bilhete sobre a mesa para quando você acordar. Eu tive que sair muito cedo e não sabia exatamente que palavras deixar. Eu queria te dizer várias coisas sobre a noite, coisas que começariam com palavras claras e doces, mas ligeiramente ácidas, e depois um pequeno segredo e uma declaração firme e discreta e por fim uma frase que seria fria por fora e quente por dentro como uma sobremesa francesa. Mas foi tão difícil, o sol batia de leve sobre a mesa, você dormia tão próximo e eu ainda não tinha calçado os sapatos, o que certamente interferiu um pouco na minha caligrafia. Seu apartamento de manhã ainda decorado com os restos da noite. Eu não sabia o que dizer, e se a única caneta que encontrei era vermelha você pode supor meu sobressalto e então eu apenas escrevi
É tarde, mas
eu estou pronta
se você estiver
e desenhei sem cuidado no canto esquerdo do papel
um pequeno veleiro.
(MARQUES, 2009, p. 46)

No poema “Bilhete”, o desenho surge da necessidade de exprimir emoções sem palavras. No entanto, contrário do eu o poema de *Catografias*, o sujeito lírico de “Bilhete” possui disposição e coragem para lançar-se num romance (ou viagem) sem itinerário certo.

Já nos versos seguintes temos um estreitamento da relação entre o ser e o objeto, motivo pelo qual se coloca sobre o mapa coisas que dizem respeito ao espaço mais íntimo do sujeito lírico – esmalte de unhas, “espelho”, “copo de cerveja”.:

pintar as ilhas de Cabo Verde uma a uma

como se fossem unhas
duplicar a África com um espelho
criar sobre o Atlântico um círculo de água
pousando sobre ele meu copo de cerveja
(MARQUES, 2015, p. 43)

O ápice do estreitamento é a presença do anel de noivado, como se o elo estivesse terminado – ou muito próximo disso. De fato, depois desse verso, o mapa deixa a sua imobilidade inicial e passa a ser carregado ao bel-prazer do sujeito lírico, como se as linhas cartográficas fossem insufladas de vida por ele. É desse modo que vemos o mapa indiferente ganhando *status* de mundo, e o sujeito lírico tornando-se um verdadeiro deus que manipula o que tem nas mãos

circunscrever a Islândia com meu anel de noivado
ou ocultar o Sri Lanka depositando sobre ele
uma moeda média
visitar os nomes das cidades
levar o mundo a passeio
por ruas conhecidas
abrir o mapa numa esquina, como se o consultasse
apenas para que tome
algum sol
(MARQUES, 2015, p. 43)

2.2.3. A CRIAÇÃO POÉTICA

A relação entre ser e objeto também é encontrada na criação poética, na qual a intimidade com a linguagem e seu funcionamento faz com que o artista possa transmutá-la em suas obras. Essa capacidade acaba por se tornar o mote de alguns poemas que, nesse caso, como o mapa, viram espaço que permite ao poeta subverter a ordem da vida, sem que fique de fora a efemerida humana que os assola.

Assim, admite-se o poema como um mundo, um tipo de morada do poeta, que, fugindo do real que não está sob seu controle, descobre-se capaz de criar um espaço que o acolha ou que o prolongue, como nos exemplos abaixo:

O menino que carregava água na peneira

[...]

No escrever o menino viu que era capaz de ser noviça,
monge ou mendigo ao mesmo tempo.
O menino aprendeu a usar as palavras.
Viu que podia fazer peraltagens com as palavras.
E começou a fazer peraltagens.
Foi capaz de interromper o voo de um pássaro botando

ponto no final da frase.
Foi capaz de modificar a tarde botando uma chuva nela.
O menino fazia prodígios.
Até fez uma pedra dar flor!
[...].
(BARROS, 2010, p. 470)

A alegria da escrita

Para onde corre essa corça escrita pelo bosque escrito?
Vai beber da água escrita
que lhe copia o focinho como papel-carbono?
Por que ergue a cabeça, será que ouviu algo?
Apoiada sobre as quatro patas emprestadas da verdade
sob meus dedos apura o ouvido.
Silêncio — também essa palavra ressoa pelo papel
e afasta
os ramos que a palavra “bosque” originou.
[...]
Para sempre se eu assim dispuser nada aqui acontece.
Sem meu querer nem uma folha cai
nem um caniço se curva sob o ponto final de um casco.
Existe então um mundo assim
sobre o qual exerço um destino independente?
Um tempo que enlaço com correntes de signos?
Uma existência perene por meu comando?
A alegria da escrita.
O poder de preservar.
A vingança da mão mortal.
(SZYMBORSKA, 2011, p. 30)

No poema de Manoel de Barros, a descoberta da escrita é envolvida pelo olhar infantil para o mundo, onde um eu lírico percebe-se deslocado da lógica que rege a existência alheia, encontrando na liberdade criativa da poesia um alento; já no caso dos versos de Wislawa, o eu lírico é o próprio artista da palavra, que interroga os limites do poema, espanta-se com ele e vê na longevidade da poesia uma possibilidade de desvencilhar-se da finitude humana, em ambos fica nítida a relação entre a impotência humana e a gama de possibilidades que existem dentro do poema.

A escrita (análoga à intervenção no mapa), portanto, abre caminhos para que as limitações da sua humanidade sejam transpostas, de maneira que as fronteiras – temporais e espaciais – já estabelecidas deixem de ser obstáculos para o sujeito criador. Assim, dotado da consciência das várias possibilidades de criação, o sujeito lírico pode, finalmente, embarcar numa viagem que não pode ser mensurada por quilômetros, milhas, horas ou dias; trata-se de uma viagem que só pode ser concretizada por meio da linguagem, que surge figurada pelo objeto no poema analisado.

Como em outros poemas, o mundo e a poesia não se encontram isolados um do outro: estão sujeitos às manipulações de linguagem realizadas pela poeta, que os nivela

para melhor falar sobre a própria condição humana. Além disso, o poema serve como uma espécie de prelúdio para o poema “Viajo olhando pela janela do ônibus”, já que o sujeito lírico que descobre as possibilidades do mundo e dos mapas, só irá concretizar a viagem no poema seguinte.

2.3. VIAJAR É PRECISO

O último poema do último príncipe
Era capaz de atravessar a cidade em bicicleta para te ver dançar.
E isso
diz muito sobre minha caixa torácica.

Matilde Campilho

Viajo olhando pela janela do ônibus
em busca das linhas vermelhas das fronteiras
ou dos nomes luminosos das cidades
pairando sobre elas
como nos mapas
neles não ventava nem chovia
e nunca era noite
e eu passava horas estudando
todos os caminhos que me levariam até você
mas nos mapas eu nunca te encontrava
chego em duas ou três horas
o coração no peito como um pão
ainda quente na mochila
talvez você me espere na rodoviária
talvez eu te veja ainda antes de descer do ônibus
assim que descer vou entregar nas suas mãos
emboladas num novelo
as linhas desfeitas das fronteiras e
como as contas luminosas de um colar
cada um dos nomes das cidades
(MARQUES, 2015, p. 44)

Não é incomum que a viagem seja assunto nuclear em várias obras de arte.

Percebe-se a sua presença, por exemplo, em filmes como “Morangos silvestres”, de Ingmar Bergman, em que o protagonista faz uma viagem que é ao mesmo tempo onírica, espacial e memorialística – no final, todas são uma viagem só para a personagem –; ou em “Viajo porque preciso, volto porque te amo”, em que um geólogo apaixonado vê-se em constante relação com os espaços pelos quais viaja, assim como com as pessoas que encontra, dando a ver algo do mais incomunicável de si; ou em um clássico como “2001”, de Stanley Kubrick, no qual partimos do conhecido ao desconhecido numa viagem de vários personagens, culminando naquela que é realizada pelo último protagonista, atravessando o cosmos envolto em trilha sonora dissonante, múltiplas cores e imagens insólitas, que se encerra com um bebê pairando na infinitude do cosmos.

Já a literatura é tão prolífica em viagens quanto o cinema, como se observa nas obras de autores como Júlio Verne e Isaac Asimov, n’*As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, n’*Os lusíadas* de Camões (e demais epopeias), nas crônicas de viagem, ou contos como “Amor” de Clarice Lispector. Em qualquer manifestação artística que seja, a viagem aparece como assunto, mas o que isso provoca em nós?

É possível falar de duas viagens existentes nessa relação com obras citadas: a dos personagens e a nossa, que viajamos de um ponto a outro do filme/livro, e nos transformamos, conforme nos deparamos com seres, espaços e acontecimentos singulares. O viajante/expectador/leitor começa a viagem acreditando em X e a encerra crendo que Y também é possível, então ele sabe que a mudança foi estimulada pelo mundo que o cerca, pelo filme que assiste ou o livro que carrega.

A história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora. Todas as formas de sociedade, compreendendo tribos e clãs, nações e nacionalidades, colônias e impérios, **trabalham e retrabalham a viagem, seja como modo de descobrir o “outro”, seja como modo de descobrir o “eu”**. É como se a viagem, o viajante e a sua narrativa revelassem todo o tempo o que se sabe e o que não se sabe, o conhecido e o desconhecido, o próximo e o remoto, o real e o virtual. A viagem pode ser breve ou demorada, instantânea ou de longa duração, delimitada ou interminável, passada, presente ou futura. Também pode ser peregrina, mercantil ou conquistadora, tanto quanto turística, missionária ou aventureira. Pode ser filosófica, artística ou científica. Em geral, a viagem compreende várias significações e conotações, simultâneas, complementares ou mesmo contraditórias. São muitas as formas das viagens reais ou imaginárias, demarcando momentos ou épocas mais ou menos notáveis da vida de indivíduos, famílias, grupos, coletividades, povos, tribos, clãs, nações, nacionalidades, culturas e civilizações. **São muitos os que buscam o desconhecido, a experiência insuspeitada, a surpresa da novidade, a tensão escondida nas outras formas de ser, sentir, agir, realizar, lutar, pensar ou imaginar. [...] Toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto**

singulariza como universaliza. Projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades. [p.13] Em cada localidade, cidade, comunidade ou sociedade o imaginário está povoado de viagens presentes, pretéritas ou futuras, envolvendo viajantes, crônicas, relatos, narrativas, documentos, comprovantes, coisas, gentes, signos. Mesmo os que permanecem, que jamais saem do seu lugar, viajam imaginariamente ouvindo histórias, lendo narrativas, vendo coisas, gentes e signos do outro mundo [...]. Nessa travessia, pode reafirmar-se a identidade e a intolerância, simultaneamente à pluralidade e à tolerância. No mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo que se recriam identidades, proliferam diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades. [p. 14] “Tudo vive num fluxo contínuo na terra: nela, nada conserva uma forma constante e definitiva e nossas afeições, que se apegam às coisas exteriores, passam e se transformam necessariamente com elas. Sempre à nossa frente ou atrás de nós, lembram o passado, que não existe ou antecipam o futuro que, muitas vezes, não deverá existir.” A viagem pode ser uma longa faina destinada a desenvolver o eu. As inquietações, descobertas e frustrações podem agilizar as potencialidades daquele que caminha, busca ou foge. Ao longo da travessia, não somente encontra-se, mas reencontra-se, já que se descobre mesmo e diferente, idêntico e transfigurado. Pode até revelar-se irreconhecível para si próprio, o que pode ser uma manifestação extrema de desenvolvimento do eu. Um eu que se move, podendo reiterar-se e modificar-se, até mesmo desenvolvendo sua autoconsciência; ou aprimorando a sua astúcia. (IANNI, 2000, p.13-14, 26, **grifos nossos**)

Essas viagens são fruto de um desejo do outro, que permanece intacta, ainda que fique latente no dia a dia. Por isso, viajar para o outro nunca é preciso, mas sempre ato necessário e ainda que possamos rejeitar a ideia da mudança que o outro pode nos causar, não conseguimos impedir a sua reverberação em nós.

2.3.1. SOBRE VIAGENS E AMORES

Já foi dito anteriormente que a descoberta da viagem tem íntima ligação com o Outro e o que resulta do nosso encontro com ele. Essa descoberta, porém, não é sempre motivada pelas mesmas coisas, podendo ser fruto do amor, da curiosidade, do medo, de forças maiores, que fogem ao nosso controle.

É na primeira das motivações mencionadas, a do amor, que encaixamos o poema analisado. Temos, com isso, que a descoberta da viagem acaba por ser também a descoberta do amor. Logo, a sua duração bem como o seu fim estão atados a este sentimento.

Antes de adentrarmos no poema, porém, é preciso recordar que não só no grupo *cartografias* mas também em outros d’*O livro das semelhanças*, vemos a necessidade (muitas vezes urgente) do encontro amoroso. São os casos de poemas presentes na primeira parte da obra de Ana Martins, como “Acidente”, no qual o encontro não se

realiza, como vimos, ou em “O encontro”, em que coordenadas curiosas , não dizem respeito ao espaço geográfico, mas aos espaços insolitamente poéticos dos mapas, das cartas, dos livros:

O encontro

Combinamos de nos encontrar num livro
na página 20, linhas 12 e 13, ali onde se diz que
privar-se de alguma coisa
também tem seu perfume e sua energia

combinamos de nos encontrar num mapa
depois da terceira dobra
entre as manchas de umidade
e a cidade circulada de azul

combinamos de nos encontrar
na primeira carta
entre a frase estúpida em que reclamo da falta de dinheiro
e a única palavra escrita à mão

combinamos de nos encontrar
no jornal do dia, em algum lugar
entre os acidentes de automóveis
e as taxas de câmbio

combinamos de nos encontrar
neste poema, na última palavra
da segunda linha
da segunda estrofe de baixo para cima
(MARQUES, 2015, p. 21)

No último grupo de poemas, o encontro amoroso é breve, mas acontece. , O poema a seguir, por exemplo, tem como protagonistas as figuras mitológicas de Ícaro e de uma sereia. Nesse caso, a queda ocorre apesar de Ícaro, mas é desse deslocamento acidental que o encontro amoroso torna-se possível.

Ícaro

Quando Ícaro
caiu
no mar
a sereia que
primeiro
o encontrou
amou nele
o pássaro
ele amou nela
o peixe

Os restos de suas asas
desfeitas
foram dar na praia

entre embalagens
de plástico preservativos
garrafas vazias latas
de cerveja
(MARQUES, 2015, p. 85)

Nesse, como em outros poemas do livro, o outro também é chegada: um ama no outro a presença da coisa que falta em si, uma descoberta que só é possível quando passa pelo confronto entre dois seres que até o momento encontravam-se distanciados por opostos extremos. Entre o ar de Ícaro e as águas que são o lar da sereia, a terra se impõe como obstáculo, mas também como o local onde se encontram os vestígios do amor inusitado, transformando-se em mais uma fronteira que se dissolve no interior da poética da autora.

2.3.2. POESIA E AMOR: O OUTRO NO MESMO

Michel Collot, ao tratar sobre a poesia moderna e contemporânea em texto intitulado “O outro no mesmo”, fala sobre a necessidade de existência da alteridade na relação entre poesia, o leitor e a língua na qual ela é escrita. A poesia seria capaz de extrair do mundo uma alteridade que já é característica de toda a sua configuração e, do mesmo modo, as palavras sempre transcenderiam um sentido só, por serem as mesmas que conhecemos desde quando damos os primeiros passos nela, mas também outras na medida em que apresentam outros sentidos possíveis, que muitas vezes ficam escusos pela relação redutora que estabelecemos com elas.

Se as coisas fossem sempre idênticas a si próprias, a poesia não teria razão de ser, pois tudo já teria sempre sido dito, consignado nos arquivos de uma língua para sempre encerrada em seu tesouro de significações adquiridas. É o encontro do que escapa aos códigos estabelecidos, a confrontação com o Outro da linguagem, que leva o poeta a reinventar a língua, a fazer ouvir, com a mesma língua, uma outra palavra. Pôr assim em relação a experiência (COLLOT, 2006, p. 30)

Alteridade poética poderia ser definida como uma familiar estranheza. É a realidade cotidiana que, ao mesmo tempo em que permanece ela própria, se revela diferente daquilo que acreditávamos que era: “O mundo é o que é e é outro. Mas é outro nos limites do que é” (COLLOT, 2006, p. 31)

A partir disso, é possível estabelecer um paralelo entre a poesia e o amor, ambos são alvo da necessidade da alteridade para serem o que são. O poema não prescinde de um leitor que irá atribuir significados muito diversos a ele e assim o amor nunca será

realizável sem um Outro, ainda que esse outro não se materialize num Eu, seja uma pessoa, uma causa, a própria fonte do amor voltada para si mesma como Narciso.

O pensar no leitor torna-se intrínseco ao fazer poético pois a língua de onde emerge a poesia é tão familiar ao emissor quanto ao receptor, de modo que ele só cria quando compreende que a criação (o novo/o estranhamento) e a memória (o conhecimento) andam sempre juntas.

Para se fazer criadora, a palavra poética não deve se colocar fora da língua, mas explorá-la para descobrir em seu próprio seio virtualidades ainda inexploradas. O poeta transforma a língua não contra ela, mas a partir dela; sua dissidência implica uma dependência: “a poesia está ligada à língua da qual se desliga. (COLLOT, 2006, p. 35)

E se se chocam as personalidades do autor e do leitor mediadas pela poesia, as personalidades dos apaixonados também passam por algo semelhante, porque embora estejam atados pelo amor, são solitários na sua existência finita, na bagagem de traumas e sonhos que carregam, de maneira que o ponto de contato entre um e outro torna-se o lugar de conforto para o convívio.

Mas aberta ou reservada, a viagem para o outro ainda é uma só e o amor e a linguagem são dois lados de uma mesma moeda, correspondem-se como em um poema de *Da arte das armadilhas* em que o sujeito lírico equipara amor e linguagem na capacidade de engendrar armadilhas de cada um:

A linguagem
sem cessar
arma
armadilhas

O amor
sem cessar
arma
armadilhas

Resta saber
se as armadilhas
são as mesmas

Mas como sabe-lo
se somos nós
as presas?
(MARQUES, 2011, p. 31)

2.3.3. A VIAGEM NECESSÁRIA

Ao contrário de outro poema de “Cartografias” - - iniciado pelos versos “Não sei viajar não tenho disposição não tenho coragem” -, o poema aqui analisado já se inicia imerso na viagem: desde o começo o eu lírico superou o medo inicial e deixou de olhar o mapa para adentrar nele.

Viajo olhando pela janela do ônibus
em busca das linhas vermelhas das fronteiras
ou dos nomes luminosos das cidades
pairando sobre elas
como nos mapas
(MARQUES, 2015, p. 44)

O sujeito lírico viaja e percebe as disparidades entre aquele mundo representativo e o mundo que se desdobra diante do seu olhar, além de deixar vaziar algo sobre a sua própria personalidade pelos recortes que realiza e as analogias que constrói por meio deles:

O olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos [...] quanto se move à procura de alguma coisa, que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar. (BOSI, 1988, p. 66)

Antes, ele apenas tocava e olhava os mapas, mas, cansado dos mapas, ele vai atrás do amor. E se no mapa não havia as intempéries do clima, também não havia a possibilidade do encontro, a consciência de tais diferenças acaba por tocar a tensão entre a dinamicidade da vida e a inércia dos mapas, resultando na ação do eu lírico de viajar de um ponto ao outro movido pelo desejo.

neles não ventava nem chovia
e nunca era noite
e eu passava horas estudando
todos os caminhos que me levariam até você
mas nos mapas eu nunca te encontrava
(MARQUES, 2015, p. 44)

Ademais, a presença do Outro aparece no poema pela primeira vez, que mistura-se ao ponto espacial o qual deseja chegar o sujeito lírico. Nesse sentido, o local em que a viagem se encerrará e a pessoa que o eu lírico espera encontrar são um só, como se toda o espaço fosse impregnado pelas emoções do sujeito lírico, pois como nos é lembrado num dos ensaios de Collot, “Há estados de alma tão profundamente escondidos na intimidade do sujeito que não podem, paradoxalmente, se revelar, a não

ser projetando-se para fora. (COLLOT, 2015, p. 221).

chego em duas ou três horas
o coração no peito como um pão
ainda quente na mochila
talvez você me espere na rodoviária
talvez eu te veja ainda antes de descer do ônibus
(MARQUES, 2015, p. 44)

Nesse ponto, o sujeito lírico vale-se da metáfora dos pães, que estão “ainda quentes”, demonstrando que se encontram recém-assados, o que faz sentido se pensamos na comparação estabelecida: o coração do sujeito lírico, por muito tempo, esteve em estado de fermentação, ainda cru, esperando a coragem da resolução, agora encontra-se quente, longe daquele primeiro estado em que apenas estudava as linhas estáticas do mapa.

Desse modo, percebemos que o estado que possibilitou a decisão de realizar a viagem é recente, como pães recém-saídos do forno. Ademais, tanto o pão quanto o coração agora se encontram prontos para o consumo: o primeiro pela fome do corpo, o segundo pela fome amorosa, desejo do outro. E ainda que existam alguns laivos da hesitação inicial – note-se a presença da palavra talvez iniciando dois versos–, o eu lírico está pronto para o encontro.

assim que descer vou entregar nas suas mãos
emboadas num novelo
as linhas desfeitas das fronteiras e
como as contas luminosas de um colar
cada um dos nomes das cidades
(MARQUES, 2015, p. 44)

Essa viagem iniciada pelo sujeito lírico só se encerra quando as fronteiras tornam-se penetráveis, conforme observamos caminhando para o fim do poema, quando o sujeito lírico entrega nas mãos do outro o novelo de fronteiras que foi criando conforme as ultrapassava. Ação que só é possível porque o sujeito lírico se permitiu atravessar as fronteiras existentes entre ele e o outro – um desfazimento do enleio inicial.

No que diz respeito à poética da autora, a dissolvência das “fronteiras” assume diversos sentidos no decorrer do livro. Nesse, trata-se da fronteira amorosa, mas também pode ser lida como a fronteira entre poema e leitor, poeta e leitor, o Eu e o Outro. No fim, dentre outras similaridades criadas, a que advém da nossa própria

condição humana acaba por se impor diante das outras, fazendo com que o poema seja lugar e causador do nosso encontro com nós mesmos.

2.4. O CÂNION DO EU

Rasguei um pedaço do mapa
de modo que o Grand Canyon continua
na minha mesa de trabalho
onde o mapa repousa

desde então minha mesa de trabalho
termina subitamente num abismo
(MARQUES, 2015, p. 41)

De início, somos surpreendidos pela atitude do sujeito lírico que “rasga “um pedaço do mapa” – rasgar um mapa é torná-lo inutilizável, considerando que é o seu todo detalhado que produz o sentido de representação do espaço. Perguntamos, então, pelas motivações dessa ação, que acabam engolidas pela potência da imagem criada.

Não sabendo a motivação, cabe a nós olhar para a ação em si, olhar para as palavras que compõe essa cena quase novelesca, de rasgar (não cortar) um pedaço de mapa.

Como lembra Bosi em um de seus ensaios, “as palavras não são diáfanas [...]. Ainda quando miméticas ou fortemente expressivas, elas são densas até o limite da opacidade.” (1988, p. 274).

Partindo disto, enfoquemos a palavra *rasgar*: Em quase todos os seus sentidos, rasgar adiciona à ação, por mínima que seja, algum grau de violência. O que se

confirma quando observamos que palavras como *dilacerar*, *sulcar*, *cavar* estão elencadas entre os sinônimos possíveis de substituí-la.

Com tal carga semântica, a palavra não lembra o cortar lento e cuidadoso feito à tesoura, mas sim o rasgo acidental e abrupto feito pelas mãos, que impõe limites no mapa onde antes existiam contiguidades, criando um desenho descontínuo, que se assemelha à própria formação irregular dos espaços que um mapa retrata.

Do mapa, sabemos que ele encontra-se rasgado, incompleto e parado sobre uma mesa de trabalho, e que da sua completude inicial resta, pelo que sabemos do sujeito lírico, a representação do Grand Canyon, que é o maior dos cânions, “com 446 quilômetros de extensão e uma profundidade de quase dois quilômetros”, de maneira que a imagem do poema é contraditória: o local representado tem dimensões muito maiores daquelas do pedaço de mapa.

No quarto verso, lemos que o mapa *repousa*, palavra que, segundo o *Dicionário Houaiss*, em mais de uma das suas acepções, remete a algo/alguém que esteve em movimento e agora descansa. Pensando nisso, podemos crer que não se trata apenas de um termo utilizado para falar da inércia do objeto, serve, antes de qualquer coisa, para a criação de uma imagem mais amena, que destoa da ação do primeiro verso, indicando certo acolhimento do mapa pela mesa. E entre o rasgo do primeiro verso e o repouso do quarto, a imagem do Grand Canyon surge e cria o abismo do qual só saberemos no último verso do poema.

2.4.1. O NIVELAMENTO DAS COISAS

Sabemos que na poesia as coisas não aparecem tais quais existem no nosso dia a dia, isso se dá pela necessidade do poeta de expressar pela linguagem algo que foge ao que consideramos comum, ou, num outro extremo, para focalizar o que passa despercebido pelo nosso olhar viciado. Nos poemas de Ana Martins, para sermos mais específicos, a ocorrência de imagens insólitas aparece por ambas necessidades.

O resultado é uma poética na qual a dimensão das coisas comuns – a língua, as letras, os títulos dos livros, os objetos da casa – é percebida pela olhar poético, que recompõe essa percepção pelo processo analógico. No poema transcrito acima, temos imagens de uma mesa, um pedaço de mapa e o Grand Canyon, colocados de maneira próxima, principalmente pelo que representam: espaços.

Os três – mesa, pedaço de mapa e Grand Canyon – são espaços que convergem no interior do poema, mas não só: alteram-se ao bel-prazer da poeta pelo efeito de sentido procurado por ela. De maneira que temos a seguinte configuração:

Mesa > Pedaço de mapa > Grand Canyon

Percebemos, com isso, que as dimensões encontram-se mudadas no interior do poema, já que se considerássemos suas dimensões reais, a ordem seria outra:

Grand Canyon > Mesa > Pedaço de mapa

Essas mudanças ocorrem pela capacidade poética de subversão das medidas já citada. Vemos que a enormidade do Grand Canyon encontra-se dentro do mapa, como continuidade da mesa, de modo que olhamos para o já esperado (sabe-se que é comum que mesas sejam maiores que pedaços de mapas) e, junto disso, vemos o inesperado do abismo caber dentro da exiguidade daquele lugar.

Essa quebra das proporções das dimensões e dos elementos que antes eram óbvios e agora precisam de alguma atenção para serem notados, faz com que um poeta seja capaz, por exemplo, de distender o tempo ao máximo em nome de um efeito. Caso de uma poeta como Wislawa Szymborska, em “O terrorista, ele observa”:

A bomba vai explodir no bar às treze e vinte.
Agora são só treze e dezesseis.
Alguns ainda terão tempo de entrar;
alguns de sair.
[...]
Treze e dezessete e quarenta segundos.
Uma moça, ela passa de fita verde no cabelo.
[...]
Treze e dezoito.
A moça sumiu.
[...]
Treze e dezenove.
Parece que ninguém mais entra.
[...]
São treze e vinte.
O tempo, como ele se arrasta.
Deve ser agora.
Ainda não.
É agora.
A bomba, ela explode.
(SZYMBORSKA, 2011, p. 132, **grifos nossos**)

Como se vê acima, acompanhamos os últimos minutos e segundos que antecedem a explosão de uma bomba, numa mistura de expectativa e pavor, imersos em uma perspectiva quase hitchcockiana da vida: o tempo vivido encontra-se distorcido pois pelo enquadramento do sujeito lírico.

desde então minha mesa de trabalho
termina subitamente num abismo
(MARQUES, 2015, p. 41)

Como ocorre no poema “Abro o mapa na chuva...” a existência do mapa assemelha-se à linguagem antes de ser transformada em poema. Trata-se, então, de um poema no qual as semelhanças entre o mundo exterior e o figurado ficam tão evidentes que não se consegue mais dissociar os dois.

No entanto, essa leitura se amplia se pensarmos na ligação que existe entre o sujeito e os demais elementos do espaço, pois, como nos lembra Collot, com o advento das poéticas modernas, reavalia-se a condição do sujeito lírico, fazendo com que a separação entre interioridade e exterioridade se dilua, pois “ela [a poesia lírica] não apresenta o mundo exterior, ela também não apresenta um mundo interior”; “de fato, ‘interior’ e ‘exterior’, ‘subjetivo’ e ‘objetivo’ não estão realmente separados na poesia lírica”. (COLLOT, 2013, p. 225).

Nesse sentido, mapa e sujeito não se distanciam, o que é feito de um está ligado ao outro. Portanto, ao rasgar o mapa, o sujeito lírico cria um abismo que representa não apenas aquela profundidade do Grand Canyon, mas o vazio interno que possui naquele momento. Não somente a escolha das ações, mas também das imagens acabam direcionando a leitura para essa possibilidade.

Dessa forma, as linhas que são o elo entre o sujeito lírico e o outro encontram-se rompidas como as linhas do mapa pós-rasgo, e o abismo aparece em decorrência de ambas as rupturas. O encontro, portanto, ocorre não apenas entre o desenho do mapa e o contorno da mesa, mas entre esses dois e o sujeito.

Lembremos ainda que em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Barthes aproxima o próprio amor do movimento de *abismar-se*:

“Lufada de aniquilamento que atinge o sujeito apaixonado por desespero ou por excesso de satisfação. [...] **Quando me acontece de me abismar, é que não há mais lugar para mim em parte alguma, nem na morte** [...] Não

será o abismo um aniquilamento oportuno! Não me seria difícil ler nele não um repouso, mas uma emoção. Disfarço meu luto sob uma fuga; me diluo, desmaio para escapar a esta compacidade, a essa obstrução, que me torna um sujeito responsável: saio: **é o êxtase.**” (BARTHES, 1985, p.10, **grifos nossos**)

O que pode esclarecer melhor a atitude inicial do sujeito lírico, que, sabendo estar cerceado pelos limites do próprio corpo, acaba por destruir as fronteiras que lhe cercam (das linhas do mapa, da linguagem como manifestação de seu estado interno. Condição de um sujeito lírico que vivencia as oscilações do amor numa época pós-romântica, em que “*estar fora de si* é ter perdido o controle de seus movimentos interiores e, por isso mesmo, ser projetado para o exterior (COLLOT, 2011, p. 222).”.

Por isso, tratando-se de um sentimento tão impalpável, o sujeito lírico não tem outra forma de se expressar senão pelas imagens contrastadas da representação do Grand Canyon e do pequeno abismo particular sobre a sua mesa, que se encontram sob a sua perspectiva.

3: O LIVRO DAS SEMELHANÇAS

3.1. PERMANÊNCIA NA MUDANÇA

Pense em quantos anos foram necessários para chegarmos a este ano
quantas cidades para chegar a esta cidade
e quantas mães, todas mortas, até tua mãe
quantas línguas até que a língua fosse esta
e quantos verões até precisamente este verão
este em que nos encontramos neste sítio
exato
à beira de um mar rigorosamente igual
a única coisa que não muda porque muda sempre
quantas tardes e praias vazias foram necessárias para chegarmos ao vazio
desta praia nesta tarde
quantas palavras até esta palavra, esta
(MARQUES, 2015, p. 70)

Nas orelhas do primeiro livro de Ana Martins Marques, *A vida submarina*, escritas por Murilo Marcondes de Moura, encontramos o seguinte comentário: “[...] a elaboração dos poemas é concomitante à reflexão sobre o vivido, e nesse estreitamento entre linguagem e experiência talvez resida a maior força deste ótimo livro, em que os poemas, sempre muito sentidos, são também ‘lugar para pensar’.”⁶

O crítico alude entre aspas a um dos poemas que compõem o primeiro livro da autora, no qual verso após verso o sujeito lírico percorre os locais fecundos ao pensamento, inserindo o próprio texto poético entre eles:

Gosto de pensar no escuro
fumando
olhando os polvos no aquário
do restaurante chinês
ou com a cabeça encostada no vidro do ônibus

Gosto de pensar com as mãos na água
de óculos escuros
na escada rolante
vendo a cidade fugir
pelo espelho retrovisor.

Gosto de tentar adivinhar
o pensamento das pessoas
gosto de pensar que o pensamento
é um inquilino incendiário.

Uma coisa que nunca entendi é por que
em geral se acredita que o poema
não é lugar para pensar.
(MARQUES, 2009, p. 26)

⁶ MOURA, Murilo Marcondes de. [Orelha do livro]. In: MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*, 2009.

Fazendo isso, o poema termina por suscitar uma reflexão sobre o próprio lugar do pensamento no processo poético, opondo-se à ideia de que os mecanismos que ditam o funcionamento do pensamento e do fenômeno poético encontram-se em polos totalmente opostos. Afinal, quando observado atentamente, o poema em questão acaba sendo o lugar para pensar ao qual se refere em sua linha final. Já que ao vermos transformado o conteúdo das palavras na essência da forma poética, pegamo-nos *pensando* ao mesmo tempo em que experienciamos os efeitos de sentido do objeto estético.

Sobre isto, é válido recordar que o tratamento dessa oposição não é recente, considerando que a relação do pensar com a poesia já havia sido tratada por outros autores, poetas ou não, a exemplo do que ocorre em um dos ensaios de Paul Valéry, chamado “Poesia e pensamento abstrato”, no qual lemos já em suas linhas iniciais:

Frequentemente opõe-se a ideia de Poesia à de Pensamento e, principalmente, de “Pensamento abstrato”. Fala-se em “Poesia e pensamento abstrato” como se fala no Bem e no Mal, Vício e Virtude, Calor e Frio. A maioria acredita, sem muita reflexão, que as análises e o trabalho do intelecto, os esforços de vontade e de exatidão em que o espírito participa não concordam com essa simplicidade de origem, essa superabundância de expressões, essa graça e essa fantasia que distinguem a poesia, fazendo com que seja reconhecida desde as primeiras palavras. Se encontrarmos profundidade em um poeta, essa profundidade parece ter uma natureza completamente diferente da de um filósofo ou de um sábio. Alguns chegam a pensar que a meditação sobre sua arte, o rigor do raciocínio aplicado à cultura das rosas, só pode perder um poeta, já que o principal e o mais encantador objeto de seu desejo deve ser comunicar a impressão de um estado nascente (e felizmente nascente) de emoção criadora que, pela virtude da surpresa e do prazer, possa subtrair indefinidamente o poema de toda reflexão crítica posterior. (VALÉRY, 1991, p. 201)

Tendo em vista esse processo tratado pela poeta e pelo teórico – a linha frágil que divide pensamento e poesia –, é possível analisarmos melhor o poema transcrito no início do texto, que retoma essa mesma postura perante a poesia, realizando um convite

à reflexão sobre o tempo, o espaço e o próprio terreno da linguagem sobre a qual poema se ergue.

3.1.1. AS ONDAS DO POEMA

De início, pensamos em sua forma: a palavra “pense” inicia o primeiro verso e não se repete em nenhum outro. Percebemos, então, que embora sua presença se restrinja a apenas uma recorrência, isso não a impede de ser o termo que dita o tom sob o qual serão engendradas as imagens do poema.

Para compreender seu papel, portanto, não devemos nos deixar enganar pelo seu caráter de imperativo, sendo necessário ler na palavra o que há de possibilidade do convite a uma postura reflexiva, já que sem isso estaríamos fadados a ler os versos por uma ótica que parece não condizer com o conteúdo das imagens evocadas, que pede a morosidade de uma espécie de atenção diferenciada, necessária para percepção das mudanças impostas pelo tempo sobre os sujeitos, o espaço e a linguagem.

De fato, os efeitos do tempo são percebidos pelo leitor/ouvinte não pela degradação que poderiam causar, mas pela mutabilidade, figurada na sucessão com que os elementos textuais vão sendo colocados um após o outro na forma, apresentando algum nível de semelhança, seja pela posição que ocupam no texto ou por seus traços característicos, como observamos no quadro abaixo:

Pense em	quantos	<ul style="list-style-type: none"> • anos • verões 	foram	necessários	<ul style="list-style-type: none"> • para chegarmos a • para chegar a • até 	este	<ul style="list-style-type: none"> • ano • verão
	quantas	<ul style="list-style-type: none"> • mães • cidades • línguas • tardes • praias 		necessárias		esta	<ul style="list-style-type: none"> • mãe • cidade • língua • tarde • praia • palavra

		• palavras					
--	--	------------	--	--	--	--	--

Por isso, vemos verso após verso a construção de uma reflexão, cuja estrutura repete e acrescenta novos dados, de modo que da primeira sentença “Pense em quantos anos foram necessários para chegarmos a este ano”, conseguimos extrair os elementos formadores de todas as demais, redundando em repetições parciais da sintaxe durante todo poema, que se ligam às recorrências necessárias para que pudéssemos reconhecer as coisas tais quais se apresentam agora.

Essas repetições, entretanto, soam ambíguas dependendo do verso no qual se encontram, uma vez que a construção sintática repetida está atrelada aos diversos sentidos das palavras inseridas no decorrer do poema, permitindo a nós lermos um mesmo verso de formas variadas, como ocorre no segundo verso em que lemos “quantas cidades para chegar a esta cidade”. É notório que não sabemos exatamente se se trata do deslocamento espacial – ir de uma cidade à outra – ou da própria evolução da cidade propiciada pelo tempo. Além de tudo, o próprio conceito do que seja uma cidade passou por transformações, já que nem sempre foi definido da mesma forma.

Assim, somos levados a observar cada termo do poema por mais de uma perspectiva, o que corrobora a ideia de um convite à reflexão, que passa necessariamente pelo questionamento de uma verdade pronta recebida passivamente por um outro. Por meio dessa reflexão, explorando os vários sentidos da linguagem, explora-se também os vários sentidos do mundo.

Nesse ponto, cabe observarmos que a própria palavra reflexão colocada no título deste tópico, conserva também múltiplos sentidos, inclusive aquele que a aproxima do efeito produzido pelos espelhos. Ocorre que, para o processo de reflexão sobre o tempo e os seus efeitos, o poema cria uma estrutura na qual um elemento inicial reflete em outro, criando um efeito no qual o leitor vê estrutura e semântica caminhando para o mesmo ponto de convergência, encontro que será observado mais abaixo.

Nas “mães” do terceiro verso “e quantas mães, todas mortas, até tua mãe” , observa-se efeito similar ao do segundo: não sabemos, pela disposição das palavras, se todas as mães, inclusive a “tua mãe”, estão mortas, ou se o sujeito lírico refere-se à sucessão de mães mortas que sucederam a última, ainda viva.

Num caso ou em outro, a presença do termo mãe(s) torna-se simbólica se considerarmos a estrutura do poema, na qual uma imagem-mãe gera todas as demais, potencializando o caráter gerador da palavra, como aparece no dicionário de símbolos de Jean Chevalier, onde vemos que, segundo os autores, o símbolo evoca uma relação com as primeiras deusas mitológicas, possuidoras do dom da morte e da vida, além da ideia de que ela é representada por terra e mar (CHEVALIER, 1986, p. 654), elementos que são substrato da vida, dos quais se originam tantos outros elementos.

Não à toa, inserimos a propriedade matriz da palavra em expressões como “língua mãe”, “placa mãe” e tantas outras que possuem os resíduos do sentido adquiridos com o passar dos anos. No poema, por esse viés, a complexidade do termo “mãe”, (palavra, coisa, conceito) não acessamos completamente, é construída por meio de seu reflexo, presente na próxima repetição do termo, palavra que estaria distorcida não por apenas assemelhar-se à primeira, mas possuir características próprias.

Ademais, a inclusão do pronome “tua”, em “e quantas mães, todas mortas, até tua mãe”, associado à segunda pessoa do singular, nos leva a pensar melhor sobre a natureza do convite tratado aqui: é um convite ao leitor ou a um outro, que está próximo do sujeito lírico? A leitura verso a verso nos mostrará que a segunda opção parece a mais plausível, embora a primeira não deixe de existir como possibilidade.

Este olhar para os aspectos do próprio material poético é gerado dentro de um tipo de poesia chamado por Alcides Villaça de poesia de oficina, casos em que o poeta “conta com outros poetas ou leitores que, como ele, dispõem de um espelho crítico em que a linguagem se contempla e se avalia o tempo todo, seja para lamentar, aceitar ou comemorar seus limites. A questão inicial é a viabilidade mesma da arte literária, e o poema é o lugar onde se investigam o alcance e o poder das ferramentas verbais.” (VILLAÇA, 2011). Por esse ângulo, percebe-se a importância assumida pelo leitor/ouvinte do sujeito lírico: investigar a linguagem, o tempo e suas mudanças só é possível porque existe um semelhante com capacidade de reconhecer os referentes que foram dados de antemão pela sua experiência humana.

Nos versos que se seguem, vemos que o alvo do endereçamento das palavras do sujeito lírico torna-se mais visível, isso ocorre pela construção de um “sítio exato”, do qual não tínhamos conhecimento. Acrescente-se a isso que a existência do pronome demonstrativo “este”, repetido algumas vezes, deixa claro haver proximidade entre o

sujeito lírico e o espaço evocado. Trata-se dos versos:

e quantos verões até precisamente este verão
este em que nos encontramos neste sítio
exato
(MARQUES, 2015, p. 70)

O isolamento completo da palavra “exato” ocorre exatamente no sétimo verso, que representa o início da metade final do poema, dividindo-o visualmente em duas partes: uma na qual não se sabe se a presença de um outro existe no interior do poema e outra na qual sabemos do receptor da mensagem, do local e da situação que propiciaram a reflexão do eu lírico, que encontra-se ao alcance da sua voz.

Essa relação de proximidade emula o encontro que provocaria uma ruptura na concepção do que são anos, mães, línguas e verões, fazendo com que o outro veja algo que até aquele preciso momento não via: a metamorfose constante do que o cerca, o movimento irrefreável de vida.

E em seguida encontramos os versos mais emblemáticos disso, a imagem de um mar que é a um só tempo imutável e idêntico a si mesmo, “à beira de um mar rigorosamente igual/ a única coisa que não muda porque muda sempre”, essa colocação dialoga com toda a forma do poema, em que vemos elementos que se transformam, mas nem por isso deixam de serem reconhecidos.

Se no mar as ondas sucedem-se ininterruptamente, renovando as faces do mar, no poema a cada verso e cada leitura olhamos de maneira diferente para o todo do poema, sem, no entanto, deixarmos de entendê-lo como aquele primeiro esboço com que travamos contato. E esse não estranhamento só se dá pelas semelhanças existentes na forma interna do poema em questão – como mencionado anteriormente, as construções parcialmente repetidas, a presença num mesmo campo semântico entre cada um dos termos utilizados (por exemplo, língua e palavra) – desencadeando uma sensação que já fora explicitada por Alfredo Bosi num dos seus textos sobre a imagem: a ideia de que o poema é, antes de tudo, recorrência.

Os dois penúltimos versos unem tempo e espaço, pela associação das palavras “praia” e “tarde” adjetivadas como vazias, essa caracterização acrescenta um dado a mais na cena delimitada pelo sujeito lírico: tendo diante de si um local silencioso, torna-se possível ouvir a si mesmo, de modo que podemos supor que o estado reflexivo produzido no poema parece ter sido motivado por essas condições.

Há, além disso, um afinamento pela forma como o sujeito lírico agrega ainda mais características singulares ao momento vivenciado. Pois não bastando ser aquele um preciso verão, também somos levados a uma tarde e praia específicas na infinitude das que existiram/existem. O passado, portanto, “ aparece [no] livro menos como memória pessoal do que como indagação ou reflexão” como afirma a autora em entrevista ao Suplemento Pernambuco , ao passo que falar dum tempo presente não dilui a forma de se relacionar com o que ficou para trás, como nos lembra um ensaio sobre a memória e a fotografia na obra da autora:

uma das marcas de nossa contemporaneidade é a presentificação, a urgência de expressar o aqui e o agora. No entanto, essa presentificação não rasura, pelo menos na obra de Marques, o tempo vivido e o aqui e o agora interpelam a experiência de outros tempos e lugares. (MARTINS; ROCHA, 2018, p. 184)

No último verso , o poema reflete novamente sobre si mesmo, por meio da já mencionada dubiedade da sua própria construção, num momento em que a palavra “esta”, recorrente no poema, é colocada em questão. Ao mesmo tempo em que é utilizado na processo de referenciação textual, logo servindo à nossa compreensão da frase, como catáfora para o vocábulo “palavra”, o termo tem o seu sentido explorado em particular, quando é repetido mais uma vez, só que isolado do restante da sentença por meio da colocação de uma vírgula. A ênfase, portanto, desautomatiza a nossa leitura, porque faz convergir estrutura e sentido num mesmo ponto e obriga ao leitor a pensar na importância da palavra para a construção do próprio poema.

3.1.2. PERMANÊNCIA NA MUDANÇA

O poema se constrói, portanto, em cima de um jogo no qual a repetição está necessariamente inserida na renovação de elementos, criando o que podemos chamar de uma permanência na mudança, o que possibilita interpretarmos o poema da seguinte forma: a reflexão do sujeito lírico busca a compreensão de que o mundo, a raça humana, a linguagem, tal qual se apresentam, com todos as suas características, somente são o que são na medida em que tiverem dentro de si o que já foram. Essa consciência vem principalmente da consciência de que é o tempo que rege tais mudanças:

Meu presente — ou o que era meu presente — já é o passado. Mas esse tempo que passa, não passa por inteiro. Por exemplo, conversei com vocês na sexta-feira passada. Podemos dizer que somos outros, já que muitas coisas aconteceram com todos nós no curso de uma semana. Mesmo assim, somos os mesmos. [...] Podemos usar as palavras de Plotino, que sentiu profundamente o problema do tempo. Plotino diz: há três tempos, e os três são o presente. Um é o presente atual, o momento em que falo. Ou seja, o momento em que falei, porque aquele momento já pertence ao passado. E em seguida temos o outro, que é o presente do passado, que se chama memória. E depois o outro, o presente do futuro, que vem a ser o que nossa esperança ou nosso medo imaginam. [...] Não houve um tempo anterior: o mundo começou a ser com o tempo, e desde então tudo é sucessivo. (BORGES, 2010)

Há de se considerar, portanto, que o formato do poema não funciona como um efeito dominó, cujo ponto inicial é o da primeira peça que cai e o ponto final encontra-se na última peça ainda em pé, assemelhando-se, antes, ao modo como *agem* as ondas mencionadas anteriormente, pois o tempo é compreendido de maneira ininterrupta, contínua até o infinito, sendo impossível delimitá-lo dentro de um conceito final, imutável porque muda sempre. A forma do poema e o seu sentido nos levam mesmo a pensar a própria forma poética como algo inacabado, como toda boa obra artística, já que suscitará sempre novas possibilidades de interpretação, semelhantes, possivelmente, mas não exatamente iguais.

3.2. ESPELHOS LÍQUIDOS

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. 215)

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)

Não só a nossa concepção de poesia e sujeito lírico encontram-se ancoradas no romantismo, como nos lembra Michel Collot, como também a nossa ideia do que seja um poeta ainda parece se encontrar profundamente fundamentada nos moldes românticos (COLLOT, 2013, p. 211), ainda que na contemporaneidade isso tenha sido amenizado. Pensa-se no poeta como um sujeito solitário, de olhar desviante, destituído do traquejo necessário para as questões mais práticas da vida.

Atentemo-nos, porém, a apenas um dos estigmas mencionados acima: o da profunda solidão poética, enfatizada pela imagem de um sujeito em seu quarto, escrevendo um poema cujo destino pode ser o completo silêncio das gavetas. A questão é que mesmo os poetas mais solitários, incomunicáveis, nunca deixaram a voz dos demais calarem-se dentro da sua escrita. Motivo pelo qual encontramos, não raro, menções claras ou alusões sutis a outros poetas mesmo nas obras mais intimistas.

Por esse ângulo, talvez a solidão seja menor do que supúnhamos, mesmo naqueles poetas em que professar a própria solidão e incomunicabilidade tornou-se marca definitiva das suas criações poéticas. É claro que observando os contemporâneos, vemos cada vez mais diluírem-se fronteiras entre um autor e outro. Por isso encontramos nomes de poetas vivos, locais, traços de humor em poesias como a de

Fabrício Corsaletti, Eucanaã Ferraz e outros contemporâneos, sem, no entanto, deixarmo-nos enganar pela presença do caráter de manipulação estética existente no interior das obras artísticas.

N’*O livro das semelhanças*, encontramos menções (claras e obscuras) aos autores: Octavio Paz, Paul de Man, Paulo Henriques Britto, Ana Cristina César, Robert Bringham, Manuel Bandeira, Joseph Brodsky, Vitor Chklóvski, Carlos Drummond de Andrade, Luís de Camões. Essas retomadas estão relacionadas sempre ao processo de escrita — pensar até que ponto uma ideia de um poema ou mesmo um conceito são individuais —, passando pelas semelhanças que existem entre a própria concepção de poesia da autora e esses demais autores.

Acompanhamos, neste trabalho, desde as primeiras páginas à aspectos importantes de *O livro das semelhanças*, passando pela discussão acerca da natureza das palavras no poema “Epígrafe”, do processo de escrever sobre um determinado elemento do mundo, visto em “Não sei fazer poemas sobre gatos”, da propriedade intelectual que se encontra no substrato de todo tipo de criação original (com todos os perigos dessa palavra), cujo contato se realiza pelos poemas “Boa ideia para um poema” e “Esconderijo”, colocados estrategicamente um em seguida do outro, além de, é claro, da discussão sobre a origem da nossa idealização do amor, no poema-montagem “O que já se disse do amor.”

Nesse percurso, pode-se perceber que esse trabalho de reconhecer constantemente que sua obra nunca se faz sozinha, é essencial em um livro que discute as feições assumidas pelo objeto literário e a sua relação não só com o mundo que o cerca, mas também dos leitores e autores que contribuem para seus sentidos. O poema analisado nos próximos tópicos é um exemplo mais acabado de uma retomada da poesia como fruto das semelhanças que se misturam no interior da escrita. Na obra de Ana Martins, como nos recorda Antoine Compagnon, “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita. (COMPAGNON, 1996, p. 41), já que se volta ao trabalho da citação, que, embora não apareça de forma explícita em tantos poemas do livro, aparece subvertida pelas reescritas da autora.

É claro que a consciência de que reescrever pode aparecer no poema sem comprometer sua originalidade não é de hoje, mesmo autores modernos como Carlos

Drummond de Andrade já tratavam da presença das vozes alheias nos seus trabalhos, de modo que lemos no poema de abertura de “A rosa do povo”, chamado “Considerações de um poema”, os seguintes versos:

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é toda a minha vida que joguei.
(ANDRADE, 2013, p. 113)

O poema de Ana Martins que estudamos é, portanto, uma ida ao moderno Bandeira para, desfigurando-o, falar do modo como a sua poesia funciona, como veremos na análise do poema, juntamente da comparação realizada com o poema de Manuel Bandeira.

3.2.1. ESPELHOS LÍQUIDOS

Essa liquidez não trata apenas do estado físico da água, encontrada na poça. Fala do seu fluir, da sua fugacidade, do modo como está sempre suscetível às interferências externas de um mundo em movimento constante. Assume-se, além disso, que essa natureza transitória guarda outras características, como a sua semelhança com os espelhos, principalmente pela sua possibilidade de refletir imagens.

A aproximação não é nova, é claro, encontra-se no mito de Narciso e, como recorda Jean Chevalier em seu dicionário de símbolos, num poema Herodiade de Mallarmé (CHEVALIER, 1986, p. 474). Tendo em mente essa permuta entre água e espelhos, podemos observar melhor as poças presentes no poema de Manuel Bandeira retomado por Ana Martins.

Já no título notamos a semelhança entre os dois poemas. No poema da poeta o título encontra-se invertido, a inversão não é gratuita: reproduz-se, com ela, o efeito dos espelhos, além de colocar em evidência a palavra imagem sobre a realidade, considerando que a palavra passa a ser a primeira captada pelo olho. Temos, com isso, a

impressão de que o que se impõe sobre a realidade é a imagem ou, melhor dizendo, o espelho líquido da poça é observado antes da realidade do arranha-céu.

Depois do título, lemos a frase “*Refletido de um poema de Manuel Bandeira*”, que deixa mais clara a relação entre os poemas. A partir desse ponto, é possível afirmar como nenhum elemento do texto de Ana, até mesmo a inversão de palavras mais simples, não encontra-se fora duma relação de reflexão em relação ao poema de Bandeira. Dito isto, cabe olharmos melhor para a simbologia dos espelhos, pois, embora não se faça menção clara a eles, observa-se o papel da poça funcionando como um deles. A relação dos poemas, bem como as metáforas instituídas por meio do espelhamento, estão ancoradas na temática nuclear do livro da autora, em que poemas como “Palavras e imagens” e “A memória lê o dia”, possuem formatos em que a tensão é evocada apenas para aprofundar ainda mais as similitudes entre um e outro elemento. De modo que os dois elementos dos poemas – “Imagem” e “Realidade” – , não aparecem pelas suas diferenças, mas por suas semelhanças.

Segundo o dicionário de símbolos, a simbologia dos espelhos passa pela capacidade de refletir o conteúdo do coração e da consciência daquele que o olha, além de representar a inteligência criativa, dentre outras acepções. Entretanto, (quase) nada disso parece ser um traço definidor do tipo de espelho encontrado nos dois poemas de Ana, isso porque o olhar lançado ao arranha-céu, em ambos os poemas, é completamente destituído de um eu que se coloca na cena.

Uma das acepções apresentadas pelo dicionário é talvez a que mais nos interessa: capacidade do espelho de simbolizar o próprio símbolo, pela sua característica de mostrar algo indiretamente. Assim funciona a linguagem e, nesse caso, é possível aproximarmos o poema dela e da própria arte.

Se levarmos essa hipótese adiante, poderemos entender a retomada do poema do poeta moderno no poema contemporâneo, posto que ambos são poemas metalinguísticos que acabam por tratar dos próprios artifícios da linguagem poética. Não podemos esquecer que conceitos como imagem poética, metáfora e imagem permutam-se sem muito esforço., unificando-os de modo indivisível.

Retomando, temos primeiro que: estamos lidando com um poema que bebe sem nenhum pudor de uma outra criação; deixa claro a relação existente com essa obra por meio da dedicatória colocada abaixo do texto; possui um título que inverte os termos

presentes no poema anterior; tem uma poça d'água que assemelha-se ao espelho pela sua capacidade de refletir o arranha-céu. Esses pontos todos servirão para que possamos entender melhor o porquê da escolha da autora, bem como a inclusão deste poema no volume aqui estudado.

3.2.2. DIFERENÇAS E SEMELHANÇAS

Para não correremos o risco de olhar pro segundo poema como uma espécie de imitação do primeiro, precisamos ver quais são as diferenças principais que se interpõem entre um poema e outro, de maneira que possamos olhar para cada um deles individualmente, reconhecendo as características que distinguem um e outro.

Primeiro, temos a extensão dos versos, no poema de Bandeira. Como se tornou característico do autor, o verso apresenta uma forma alongada, flertando com o prosaico, o que visivelmente o distingue do poema de Ana Martins, levando em conta que além dos versos possuem extensão menor, também estão em maior número.

Há a já mencionada inversão no título – “A realidade e a imagem” (BANDEIRA, 2013, p. 215)/ “A imagem e a realidade” (MARQUES, 2015, p. 76) – que, para além dos sentidos, representa o reflexo que os espelhos causam quando colocamos algo em sua frente. Além disso, no segundo poema o arranha-céu deixa de ser aquele que recai sobre a poça, passando a ser “refletido”, como se a poça é que sempre estivesse no pátio e o prédio é que fosse um dado fugaz da paisagem –, “Refletido na poça do pátio” (MARQUES, 2015, p. 76), “O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva/ E desce refletido na poça de lama do pátio.” (BANDEIRA, “Refletido na poça do pátio” (MARQUES, 2015, p. 76), “O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva/ E desce refletido na poça de lama do pátio.” (BANDEIRA, 2013, p. 215). Essa inversão sintática está atrelada ao estado do poema, “refletido” de outro.

Mais diferenças: no poema de Bandeira a poça é de lama, enquanto que no de Ana Martins nada se menciona sobre o estado da água que forma essa poça. No primeiro poema, todas as quatro pombas passeiam sobre o chão seco, enquanto no segundo elas voam e apenas uma pousa sobre a poça, ação que, como veremos, tem grande significação dentro da poética da escritora.

Enquanto no poema de Bandeira, tudo desenrola-se numa só estrofe, em

concisos quatro versos (como o número de pombas), no segundo poema existe um movimento de focalização da imagem, seguido do desdobramento, na última estrofe, das consequências do pouso da pomba.

Ademais, existe uma inversão no modo como a verticalidade ocorre nas imagens, enquanto no primeiro poema o movimento é para cima e para baixo “O arranha-céu sobe no ar puro lavado pela chuva/ E desce refletido na poça de lama do pátio. ” (BANDEIRA, 2013, p. 215)” , no segundo, o movimento oscila mais: desce, sobe, desce “o arranha-céu cresce/para baixo[...] voam no céu seco/ até que uma delas pouso” (MARQUES, 2015, p. 76), aspecto que será melhor estudado em outro momento desta análise.

Repetem-se os elementos essenciais: arranha-céu, poça, pombas, chão; que servem ao propósito de deixar ainda mais evidente o espelhamento entre um e outro poema. As diferenças encontram-se, portanto, não nos elementos utilizados, mas no jeito como se organizam no interior do poema, aliados às palavras que preenchem os espaços entre uma e outra imagem.

Nos dois poemas a presença do eu encontra-se apenas na própria existência duma linguagem que supõe um sujeito que a manipula, além das imagens não serem captadas senão por um olhar. Portanto, mesmo se observássemos os dois poemas como representações de enquadramentos fotográficos ou cenas de cinema, seríamos obrigados a nos perguntar quem é que seleciona essas imagens? Não existe no segundo poema subversão nesse sentido, o sujeito lírico ainda se encontra diluído nos elementos evocados.

O “desaparecimento elocutório do poeta”, se ele afasta a referência à sua pessoa e à sua biografia, não exclui a expressão de sua experiência e de sua afetividade. Mas esta não se opera paradoxalmente senão pela evocação de uma coisa e da criação de um objeto verbal [...] O poeta projeta assim fora de si, na imagem das coisas e na ressonância do poema, a tonalidade afetiva de sua relação com o mundo, em que ele interioriza, em compensação, a matéria-emoção (COLLOOT, 2013, p. 227-8)

3.2.3. POESIA E MUNDO

No poema da autora mineira, como foi dito anteriormente, a imagem se impõe à realidade desde o título, quando vem elencada em primeiro lugar, não apenas pelo efeito de inversão dos espelhos, mas porque no discurso costuma-se organizar os elementos

em razão da importância contida neles. É também por motivo similar que, ao contrário do poema de Bandeira, a poça antecede o arranha-céu nos primeiros versos:

Refletido na poça
do pátio
(MARQUES, 2015, p. 76)

A inversão na ordem contribui ainda para a supressão de algumas informações: nesse momento não se menciona a chuva, apenas a poça, consequência dela. Também, como observou-se mais acima, a poça não é caracterizada por nenhum adjetivo ou locação, a exemplo do que ocorre com o “de lama”, no poema anterior. Ocorre que a imagem límpida que parece ser possível supor da eliminação do elemento torna a lâmina de água ainda mais próxima de um espelho, mais do que isso: transforma-a numa representação quase perfeita do arranha-céu, sem aparente interferência, que só será mesmo observada nos últimos versos.

o arranha-céu cresce
para baixo
(MARQUES, 2015, p. 76)

O fato de que o arranha-céu apareça no terceiro verso e de que ele “cresça” chama a atenção, já que a palavra imprime organicidade à imagem, como se o arranha-céu estivesse vivo dentro da poça d’água. Mesmo o estranhamento do verso seguinte, quando sabemos que ele cresce “para baixo”, não o distancia do sentido da palavra, visto que existem plantas que fazem o mesmo movimento, em direção ao chão. Vemos, com isso, como as palavras que orbitam os elementos principais são essenciais para que a autora instale o seu próprio traço, a partir do diálogo com o poema do poeta pernambucano.

A estrutura do verso seguinte, que insere as pombas no poema de Ana Martins Marques, isola o número que já fora utilizado por Bandeira. Em ambos, a forma final do poema passa pela menção ao número, que possui uma simbologia própria dentro da nossa cultura. Vale lembrar que Bandeira havia enviado carta na qual figurava o poema e alguns comentários acerca de sua criação ao poeta João Cabral de Melo Neto:

[...] no outro dia, chegando ao balcãozinho do meu quarto de dormir, tive o meu momento de poesia e procurei fixá-lo nestas quatro linhas que talvez agradem ao poeta-engenheiro[...] (BANDEIRA apud COELHO, 2007, p. 72)

Sabe-se da verdadeira obsessão formal que João Cabral de Melo Neto cultivava no processo de escrita dos seus poemas que, segundo comentário de Secchin sobre a obra do autor, foi uma das razões da escolha do número quatro como um dos pilares da sua criação poética:

Ao situarmos o verso numa estrutura mais ampla, chegaremos à estrofe. A partir de *O rio*, de 1954, o poeta passou obsessivamente a trabalhar com a quadra. Não se trata de um detalhe, de um arabesco formal, pois essa opção está ligada a um sentido muito preciso. Cabral abominava o ímpar porque com ele um termo ficaria solto: conecta-se o um com o três, por exemplo, e o dois fica solteiro. Quando optava pelo quatro, o poeta criava relações que lhe soavam mais fechadas, estáveis e sólidas. Ele necessitava visualizar um sistema à sua frente, como uma estrutura completa em si mesma. No livro *Museu de tudo*, chegou a criar um poema dedicado ao número quatro. (SECCHIN, 2008, p. 7)

O crítico refere-se ao seguinte poema:

O número quatro

O número quatro feito coisa
ou a coisa pelo quatro quadrada,
seja espaço, quadrúpede, mesa,
está racional em suas patas;
está plantada, à margem e acima
de tudo o que tentar abalá-la
no mar maré ou no mar ressaca.
Só o tempo, que ama o ímpar instável,
Pode contra essa coisa ao passa-la:
Mas a roda, criatura do tempo,
é uma coisa em quatro, desgastada.
(MELO NETO, 2008, p. 370)

E continua comentando sobre a obra do poeta:

Para Cabral, havia poucos objetos mais admiráveis do que uma mesa, pela solidez das patas travadas, pelo equilíbrio e distribuição de seus pontos de apoio. João Cabral destacava tudo que fosse anguloso, com pontas e arestas. A ele repugnava o amaciado e o atenuado, porque tais configurações abrigariam o torpor, a sombra, o sono, enquanto a aresta e o ângulo integrariam a ordem da vigília e do olhar aceso. (SECCHIN, 2008, p. 7)

Não parece, portanto, existir qualquer gratuidade no número de pombas escolhido por bandeira, pois, como bem Lembra Eduardo Coelho em análise sobre poemas do escritor, “a razão[...] de Bandeira ter enviado “A realidade e a imagem” para Cabral está, entre outros, no fato de ali se afirmar uma outra dimensão do discurso lírico, que está de acordo com vários princípios da poética cabralina.” (COELHO, 2007,

p. 74) . Desse modo, parece razoável supor que mesmo o número de versos (quatro), é um eco do equilíbrio das quadras de Cabral.

Observando por este ângulo temos: o poema de Bandeira ecoa de algum modo uma concepção cabralina de criação poética, que deságua nesse poema específico de Ana Martins, em que o número ressurge enfatizando pela forma. E não bastando a simbologia atribuída pelos autores, ainda temos todo um percurso cultural que os antecede, contribuindo para os sentidos atribuídos:

Las significaciones simbólicas del cuatro dependen de las del -4 cuadrado y de las de la -4 cruz. «Desd' las épocas vecinas de la prehistoria, el 4 se utilizó para significar lo sólido, lo tangible, lo sensible. Su relación con la cruz hace de él un símbolo incomparable de plenitud, de universalidad; un símbolo totalizador.» El cruce de un meridiano y un paralelo divide la tierra en cuatro sectores. Jefes y reyes se llaman en todos los continentes: Señores de los cuatro mares ... de los cuatro soles ... de las cuatro partes del mundo ... etc.: lo que puede significar a la vez la extensión de su poder en superficie y la totalidad de este poder sobre todos los actos de sus súbditos (CHAS, 31). Hay cuatro puntos cardinales, cuatro vientos, cuatro pilares del universo, cuatro fases de la luna, cuatro estaciones, cuatro elementos, cuatro humores, cuatro ríos en el paraíso, cuatro letras en el nombre de Dios (YHVH), en el primero de los hombres (Adán), cuatro brazos de la cruz, cuatro evangelistas, etc., etc.. (CHEVALIER, 1986, p. 380)

Essas informações servirão para compreendermos melhor como Ana Martins destrói a totalidade ou equilíbrio atribuído ao número e encontrado no poema do escritor pernambucano. Pois nos versos seguintes descobrimos que as pombas voam num céu seco (clara oposição ao chão seco do poema anterior), e que uma delas se desvencilha do grupo e pousa sobre a poça do poema:

voam no céu seco
até que uma delas pousa
na poça
(MARQUES, 2015, p. 76)

Os quatro últimos versos são um desdobramento do pouso, neles vemos que a poça, pela característica amorfa da água, modifica-se, resultando num reflexo cortado ao meio:

desfazendo a imagem
dos seus tantos andares

o arranha-céu
agora tem metade
(MARQUES, 2015, p. 76)

O motivo da desfiguração encontra-se na poética da autora. Como já foi observado nas análises de “Rasguei um pedaço do mapa” e “Deixo o mapa na chuva”, a autora frequentemente destrói a forma dos objetos para causar uma simbiose entre o objeto – representativo da linguagem poética – e o espaço do mundo. Nesse sentido, compreendemos o que está no acontecimento que fecha o poema.

Prédio e poça poderiam ser representativos do mundo e do poema, já que a poça reflete tal qual a literatura. Mas a literatura é mais que cópia: como podemos perceber, a poça d’água está sujeita à luz do espaço, ao vento, ao som, é uma imagem facilmente desfigurada e mesmo se pensássemos nela como espelho, perceberíamos que o objeto espelho, embora seja capaz de refletir, continua funcionando como semelhança, não igualdade. Ora: o reflexo no espelho, como o reflexo na água, não tem a solidez dos objetos, não tem a carnadura dos seres vivos, é e não é ao mesmo tempo.

No poema de abertura de *O livro das semelhanças*, vemos o sujeito lírico convidando o leitor à entrar no volume de poemas, sem que isso, no entanto, elimine certos dados do mundo extratexto. Podemos pensar desta forma: entre a realidade a imagem coloca-se um chão ou céu seco que não deixariam de funcionar como o biombo do poema de abertura do grupo “livro”. Esse biombo é transposto pela pomba que pousa na poça, causando interferência na imagem.

Dessa maneira, temos uma modificação essencial para compreendermos a poética da autora: ao contrário do poema de Bandeira, que sabemos não representar a poética do autor, em que as coisas encontram-se em equilíbrio, rigorosamente demarcadas e presas em suas linhas, no poema da autora a pomba invade o espaço da imagem, desfazendo a fronteira existente entre a poça e o mundo que o cerca, criando uma dimensão nova para os objetos refletidos.

3.3. O POEMA-LIVRO

O livro das semelhanças

O modo como o seu nome dito muito baixo pode ser confundido com a
[palavra xícara
e como ele esquentava de dentro para fora
o modo como a palma das suas mãos se parece com porcelana trincada
o modo como ao levantar-se você lembra um grande felino
mas ao caminhar já não se parece com um animal mas com uma máquina
[rápida
e de costas sempre me lembra um navio partindo
embora de frente nunca pareça um navio chegando
o modo como dita por você a palavra “sim” parece uma palavra
que fizesse o mesmo sentido em todas as línguas
o modo como dita por você a palavra “não” parece uma palavra
que você acabou de inventar
o parentesco entre as fotografias rasgadas os brinquedos esquecidos na chuva
[cartas
que deixamos de enviar produtos em liquidação frases escritas entre
[parênteses
papel de presente as toalhas que acabamos de usar e massa de pão
e, mais importante, o parentesco de tudo isso
com o modo como você chama o táxi por telefone
a camisa branca que você acabou de despir sempre me lembra um livro
[aberto ao sol
seus sapatos deixados na sala sempre me parecem ensaiar os primeiros passos
[de dança
numa versão musical para o cinema do seu livro preferido
o modo como no seu apartamento as coisas sempre parecem estar em casa
e você sempre parece estar de visita
e como você pede licença à penteadeira para chorar
o modo como as nossas conversas me lembram bilhetes interceptados
[cardápios de
restaurantes exóticos rótulos de bebidas fortes documentos comidos nas
[bordas
por filhotes de cão
o modo como os seus cabelos parecem as linhas de um livro lido por uma
[criança
que ainda não sabe ler
ou apenas desenhos que alguém por equívoco tomasse por escrita
o modo como os seus sonhos parecem os pensamentos de pessoas que
[sobreviveram
a um desastre de avião
parecem as lembranças de um ex-boxeador apaixonado
parecem os projetos de futuro de crianças muito pequenas
parecem os contos de fadas preferidos de ditadores sanguinários
os parentescos entre as guerras íntimas os jogos de armar as primeiras
[viagens sem
os pais os países coloridos de vermelho no mapa-múndi pessoas que sempre
[esquecem
as chaves as primeiras palavras ditas pela manhã e a disposição para usar a
[violência
o modo como apesar de tudo isso você não se parece com ninguém
a não ser talvez com certas coisas
similares a nada
(MARQUES, 2015, p. 90-92)

Uma obra, um grupo, um poema: todos com o mesmo nome. Matrioska feita de palavras. Confusão proposital para que não saibamos – como no restante do livro – onde as coisas começam e terminam. Nesse ponto, já passamos por um livro que não é livro, um mapa que não guia ninguém, uma linguagem que diz mais do que o que aparenta. Descobrimos as linhas do texto, do desenho, das fronteiras, da vida, todas colocadas lado a lado, convergindo para um mesmo ponto de significação.

O mundo do livro e o mundo no livro são um só, mundo e poesia compartilham de um mesmo ritmo sanguíneo, ambos filtrados pelo mesmo espírito e a mesma matéria nascida em direção ao ocaso, como palavras que compartilham de um mesmo signo. Sabemos do universo porque o transmutamos em palavras, sabemos da poesia porque somos “seres feitos de palavras” (PAZ, 1985, p. 37), como nos recorda Octavio Paz.

As semelhanças existem porque foi e é possível captá-las e transformá-las em quadros, filmes, poemas, no livro. “A natureza engendra semelhanças [...] Mas é o homem que tem a capacidade suprema de [produzi-las]” (BENJAMIN, 1987, p. 108). Como a metáfora, que funciona pela tensão fundamental entre o que as palavras significam e como elas estão significando, a semelhança só existe porque, antes de tudo, existem diferenças.

Por isso, no poema poderemos observar um movimento constante de afirmação e negação, destruindo, construindo e metamorfoseando o construído numa outra sentença/imagem. Uma profusão de semelhanças que, não por acaso, culminarão na palavra “nada”

3.3.1. COMPARAÇÃO E ANTÍTESE

Não se trata apenas de um dos maiores poemas do livro, também é um dos poemas em que ocorrem mais comparações, feitas entre as coisas mais surpreendentes, comparações insólitas que, talvez, só pudessem figurar com algum sentido dentro de uma obra poética. Essa característica *nonsense* que subjaz ao poema, provoca uma ruptura no modo como encaramos as comparações anteriores do volume, mostrando que a obra ainda propõe novas possibilidades de analogia mesmo em um dos seus poemas finais.

Junta-se ao absurdo das comparações a presença constante das antíteses. Que se tornam significativas dentro da ideia geral de transitividade de todas as coisas. Do

mundo com o livro, dos poemas com outros poemas, das palavras com outras palavras, criando no leitor um sentimento profundo de impalpabilidade, visto que ele não consegue definir em poucas palavras a construção do livro.

Mas a comparação e a antítese não surgem do nada, estão atadas à existência de um você, que será retomado do início ao fim. É ele que será o fruto de todas as contradições e similaridades elencadas pela voz lírica. Que parece tentar capturar o inapreensível: a fugacidade com que o pensamento cria associações mentais das mais simples até as mais absurdas.

Falando do outro, o sujeito lírico fala ao mesmo tempo da sua linguagem, dos objetos que lhe são caros, da incompletude existente em todas as coisas. Como se ele fosse a própria palavra necessitando constantemente dos movimentos necessários que o alimentem. Em sua imagem há um oco necessário, pois o preenchimento e reinvenção dela é como a própria reinvenção do amor.

E já que tocamos no assunto: o amor, ou sentimento parelho, parece ser a força motriz que move as semelhanças, já que são principalmente nos detalhes mais cotidianos que elas são plantadas. Exatamente naqueles momentos dignos do poema “Museu”. Um jeito de falar, um jeito de andar, uma forma de agir e pensar, coisas que só uma intimidade profunda pode captar.

3.3.2. UM JEITO DE EXISTIR, UM JEITO DE AGIR

Uma das primeiras coisas das quais tomamos conhecimento ao conhecer alguém, é exatamente o nome desta pessoa. Trata-se de um traço tão marcante quanto as características físicas e psíquicas que possamos passar a conhecer. Pois toda menção a uma delas passará, inevitavelmente, por um nome. No primeiro verso do poema, somos surpreendidos por uma comparação muito singular entre o nome daquele ao qual se endereçam os versos do sujeito lírico e uma xícara:

O modo como o seu nome dito muito baixo pode ser confundido com a
palavra xícara
e como ele esquenta de dentro para fora
o modo como a palma das suas mãos se parece com porcelana trincada
(MARQUES, 2015, p. 90-92)

Quando se pensa na alusão ao som do nome, não ao seu sentido, pensamos automaticamente na musicalidade que antecede qualquer tipo de conceito: o nome do

outro é como poema, sentido antes de ser entendido. Por isso, apesar de insólita, a comparação com o objeto soa como uma aproximação afetuosa do você àquelas palavras-objetos importantes ao sujeito lírico.

Depois, adiciona-se uma outra propriedade ao nome: ele esquenta de dentro para fora, o que aparece como um resíduo da imagem evocada anteriormente, considerando que, não raro, utilizamos as xícaras para tomar líquidos em temperatura mais quente do que o habitual, de modo que o calor vai gradativamente apossando-se do restante do material do objeto.

Desse modo, apesar de não saber exatamente o nome, sabemos o que ele evoca ao sujeito lírico, fazendo com que deixemos de lado esse dado, priorizando o modo como ele é lembrado por ele.

Do nome, a semelhança passa para o próprio corpo: as linhas mãos são comparadas às rachaduras de uma porcelana, material comum na fabricação das xícaras citadas anteriormente. Esse modo de transitar entre uma semelhança e outra é um dos motivos de perdermos a referência do que está sendo comparado com o que, fazendo com que o processo analógico se firme como meio de acumulação de sentidos.

Em seguida, entramos em contato com a primeira de muitas imagens antitéticas do poema:

o modo como ao levantar-se você lembra um grande felino
mas ao caminhar já não se parece com um animal mas com uma máquina
[rápida
e de costas sempre me lembra um navio partindo
embora de frente nunca pareça um navio chegando
(MARQUES, 2015, p. 90-92)

O outro é orgânico e mecânico ao mesmo tempo, tem a sinuosidade felina e a rapidez das máquinas, parece um navio partindo, mas não um navio chegando, ideias contrastantes que lançam luz sobre a natureza das semelhanças que são criadas e recriadas de acordo com o próprio movimento da vida, sempre ancoradas nas experiências daquele que as criam. Esse processo de criação da imagem do outro, é também poético, pois o ser amado que nos aparece durante todo poema só chega até nós por meio de uma voz que não é a sua. Assemelhando-se por tanto à própria poesia, na qual entramos em contato com lugares, pessoas, sentimentos que não são os nossos, mas só conseguimos identifica-los. porque já existem em nós –. “Cada leitor procura algo no

poema. E não é insólito que o encontre: já o trazia dentro de si.” (PAZ, 1985, p. 29).

Dentre todas as comparações, há uma que se destaca: constantemente o sujeito se volta à voz do outro e ao modo como ela é utilizada, motivo pelo qual verbos como *dizer*, *chamar*, *pedir* são recorrentes no poema. Como se o modo de utilizar as palavras demonstrasse um traço definidor daquele que as emite.

o modo como dita por você a palavra “sim” parece uma palavra
que fizesse o mesmo sentido em todas as línguas
o modo como dita por você a palavra “não” parece uma palavra
que você acabou de inventar
(MARQUES, 2015, p. 90-92)

Como um ouvinte atento, o sujeito lírico saboreia as palavras ditas, como se ao ouvi-las fossem ainda mais significativas do que quando estão escritas. Isso porque quando as diz, o sujeito imprime algo que é só seu: uma tonalidade, um vício de linguagem, um jeito muito particular de dizer uma letra específica. É um olhar poético, que vivencia o mundo pela linguagem que capta esses detalhes de maneira amorosa, extraíndo as palavras do léxico dos livros, para impregná-las das experiências compartilhadas com o outro.

o parentesco entre as fotografias rasgadas os brinquedos esquecidos na chuva
cartas
que deixamos de enviar produtos em liquidação frases escritas entre
parênteses
papel de presente as toalhas que acabamos de usar e massa de pão
e, mais importante, o parentesco de tudo isso
com o modo como você chama o táxi por telefone
(MARQUES, 2015, p. 90-92)

A estrutura dos versos seguintes distingue-se do que foi formulado anteriormente, inicia-se o verso sem a forma “o modo como”, que surgirá apenas no fechamento da imagem. Na ordem, os objetos são: 1) fotografias rasgadas, 2) brinquedos esquecidos na chuva, 3) cartas que deixamos de enviar, 4) produtos em liquidação, 5) frases escritas entre parênteses, 6) papel de presente, 7) toalhas que acabamos de usar, 8) massa de pão.

A primeira pergunta que fazemos é qual seria a semelhança entre estes objetos? Não é possível afirmar categoricamente qual ela seja, mas a comparação final, “o modo como você chama o táxi por telefone”, parece implicar num tipo de resíduo dos encontros: motivo pelo qual se fala em pedaços de fotografia, brinquedo esquecidos na

chuva, cartas nunca enviadas, produtos que não foram vendidos num período de tempo e encontram-se em liquidação, frases que não dizem completamente, restos de papéis de presente, toalhas descartáveis e a massa de pão como um estranho prenúncio de reencontro.

Já falamos muito da relação estabelecida ente o livro e o mundo, a poesia e o mundo, mas nesse poema o próprio ser é comparado a um livro, de maneira que ele passa a apresentar parecença com o objeto:

a camisa branca que você acabou de despir sempre me lembra um livro
aberto ao sol
[...]
o modo como os seus cabelos parecem as linhas de um livro lido por uma
criança
que ainda não sabe ler
ou apenas desenhos que alguém por equívoco tomasse por escrita
(MARQUES, 2015, p. 90-92)

Vemos isto pelo modo como a camisa é comparada a uma página de livro e os cabelos como as linhas confusas aos olhos de uma criança. Já a menção ao desenho tomado por escrita retoma algo que já foi tratado no poema “Papel de seda”: não se distingue, ao olhar poético do sujeito lírico, a figura capturada pelo olhar dos traços que compõem a palavra e o desenho.

3.3.3. UM JEITO DE OLHAR O MUNDO

Subentende-se pelas imagens seguintes que o olhar do sujeito lírico converge com o próprio olhar do outro, já que ele também enxerga o mundo pela mesma via insólita do eu poético. Não é a toa que as imagens aproximam sonhos, pensamentos, contos de fadas, os projetos de crianças. O amor, por este motivo, transforma-se em um sentimento fundado nas semelhanças entre os olhares

o modo como os seus sonhos parecem os pensamentos de pessoas que
sobreviveram
a um desastre de avião
parecem as lembranças de um ex-boxeador apaixonado
parecem os projetos de futuro de crianças muito pequenas
parecem os contos de fadas preferidos de ditadores sanguinários
os parentescos entre as guerras íntimas os jogos de armar as primeiras
viagens sem

os pais os países coloridos de vermelho no mapa-múndi pessoas que sempre
esquecem
as chaves as primeiras palavras ditas pela manhã e a disposição para usar a
violência
(MARQUES, 2015, p. 90-92)

O modo especial de enxergar as coisas, passa pela dissolução do limite entre o que há de real e o que há de figurado, como se ambos compartilhassem do próprio conteúdo do livro. Se observarmos melhor, o poema passa por objetos de outros poemas, por modos de criar semelhanças de outros poemas, fazendo uma retomada de tudo que o leitor leu até o momento.

O poema é, portanto, uma síntese dos traços principais da obra, por isso necessita do mesmo olhar apaixonado do sujeito lírico, já que, nesse ponto, o leitor já terá entrado em contato com os detalhes que transformam a obra no que ela é: os modos infindáveis de se criar analogias.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia – volume 1. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. **Obras escolhidas I**. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987
- BANDEIRA, Manuel. **Antologia poética**. São Paulo: Global, 2003.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.
- BORGES, Jorge Luís. **Borges oral e Sete noites**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. **Esse ofício do verso**. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2000
- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: **Céu, inferno**: ensaios de crítica e ideologia. São Paulo: Ática. 1988
- _____. **Reflexões Sobre a Arte**. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- _____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- _____. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.) **O Olhar**. São Paulo, Companhia das Letras, 1988, p. 65-87.
- BRITTO, Paulo Henriques. Tradução e ilusão. **Estudos avançados**, v. 26, n. 76, p. 21-27, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de los símbolos**. Barcelona: Barcelona, 1986.
- COELHO, E. S.. A malha stretch de Manuel Bandeira. **Escritos** (Fundação Casa de Rui Barbosa), v. 1, p. 158-168, 2007.
- COLI, Jorge. **O que é arte?**. São Paulo: Brasiliense. 1995.
- COLLOT, Michel. O outro no mesmo. **Alea**: Estudos Neolatinos, v. 8, n. 1, p. 29-38, 2006.
- _____. O sujeito lírico fora de si. Tradução de Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. **Signótica**, v. 25, n. 1, p. 221-241, 2013.
- _____. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução: Ida Alves ... [et al.]. Rio
- _____. Poesia, paisagem e sensação . Tradução de Fernanda Coutinho. **Revista de Letras**, v. 1, n. 34 p. 18- 26
- COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Editora UFMG, 2003.
- FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1988.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009,
- HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia**: Tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correa de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem In: **Enigmas da modernidade-mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. 3, 2000.

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.

MELO NETO, João Cabral. **João Cabral de Melo Neto**: Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

PAES, José Paulo. **Tradução**: a ponte necessária. São: Ática, 1990

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Tradução**: literatura e literalidade. Tradução de Doralice Alves de, Belo Horizonte: FALE/UFMG 2009.

PESSOA, Fernando. **Obra poética de Fernando Pessoa** : volume 2. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2010

SOUZA, Cristiane Rodrigues de. A poesia e as semelhanças, em Ana Martins Marques. (no prelo)

VILLAÇA, Alcides. Linhas poéticas em circulação, 2011. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,linhas-poeticas-em-circulacao-imp> ,761212
Acesso em: 3 de outubro de 2017

SARAIVA, Arnaldo. Poesia brasileira recente: magnum proventum poetarum. In: YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso; BONAFIM, Alexandre (Org.). **Poesia brasileira contemporânea e tradição**. São Paulo: Nankin, 2015.

SOURIAU, Étienne. A arte e as artes. In: _____. **A correspondência das artes** (elementos de Estética comparada). Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moares Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cutrix, 1983, p. 35-52.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**, Tradução de Regina Przybycien. São Paulo. Companhia das letras, 2015.

ROCHA, Mariane Pereira; MARTINS, Aulus Mandagará. Museu de momentos: poesia, memória e fotografia em Ana Martins Marques. **SOLETRAS**, n. 36, p. 183-194, 2018.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras. 1991. p. 201-230.