

Entre o não-mais e o ainda-não: notas sobre a poesia de Ana Martins Marques

Roberto Said

I. UMA POÉTICA DO COTIDIANO?

Existe no Brasil uma tradição importante de poesia sobre a poesia; até por isso, o exercício da metalinguagem na poesia parece mesmo um pouco arriscado: há sempre o risco da mera repetição, ou de um excessivo fechamento da linguagem em torno de si mesma. 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.

Ana Martins Marques

A poesia de Ana Martins Marques parece atualizar a controversa afirmação de Maurice Blanchot segundo a qual todo escritor, ao longo de sua trajetória, está sempre reescrevendo o mesmo livro. Para o pensador francês, o escritor nunca sabe quando a obra está pronta, posto que ele recomeça em um escrito o que havia terminado noutro, imerso em um trabalho sem fim (Blanchot, 1987). No caso da escritora mineira, há uma indisfarçável linha de continuidade entre a obra de estreia, *A vida submarina* (2007), e *Risque esta palavra* (2021)¹, que não se confunde ou se reduz à mera identificação de um traço estilístico. É como se a cada trabalho, a cada passo de seu percurso, ela desse prosseguimento ao que lhe pareceu inacabado anteriormente. Esse apontamento motivado por Blanchot não desconsidera as inegáveis dissimilaridades, nem tampouco a heterogeneidade dos acentos existentes entre suas coletâneas, mas visa apontar, no seio das recorrências infundáveis, a construção de um campo de problemas de ordem estética e

¹ Este artigo baseia-se na leitura das seguintes coletâneas de Ana Martins Marques: *A vida submarina* (2009), *Da arte das armadilhas* (2011), *O livro das semelhanças* (2015), *O livro dos jardins* (2019) e *Risque esta palavra* (2019). Desconsidera, portanto, por razões arbitrárias, os dois livros escritos pela poeta em parceria, *Duas janelas* (2016) e *Como se fosse a casa: uma correspondência* (2017), assim como o último poemário: *De uma a outra ilha* (2023).

teórica formulado pela poeta, sem endossar categorias de progresso ou de amadurecimento. Tomada em seu conjunto, a poesia de Ana Martins Marques revela à primeira vista duas grandes obsessões, ambas herdadas da tradição moderna: a lírica amorosa e a metapoesia, que aparecem não raro entrelaçadas, confundidas, pensadas sobre um mesmo corpo: o *corpus* da escrita, mas que, tantas vezes, é também o do desejo. Como se uma busca resultasse na outra: “Ardendo procuro teu corpo/mas só encontro palavras” (Marques, 2011, p. 74). Se um estrato da atual poesia brasileira tem investido em percursos afetivos, nos quais desejo e corporeidade se enredam em formas interessadas em criar modos de pertencimento a uma comunidade, em um contexto de crise de identidades, A.M.M., como a nomeia Armando Freitas Filho, dá curso a uma indagação dos afetos que não se desvincula inteiramente do veio metapoético: “A linguagem sem cessar / arma / armadilhas // O amor / sem cessar / arma / armadilhas. // Resta saber / se as armadilhas/são as mesmas” (Marques, 2011, p. 131).

Vale notar, a despeito da sobreposição dos domínios, como as edições dos livros de A.M.M guardam quase sempre uma organicidade interna que reserva, entre outras, seções devidamente separadas para essas duas linhas de força ou “duas águas”, para valer-me da metáfora cabralina: a metapoesia e a lírica amorosa. Essa divisão estrutural define significações suplementares à medida que propõe uma ordenação para a leitura, enquadrando-a em blocos, de modo a instaurar pela sucessão das partes uma forma de totalidade para o conjunto, em meio à fragmentação constitutiva dos poemas. Além de que, neste modo arbitrado de convívio estrutural, se promove uma leitura míope ativada por contato e proximidade dos poemas, com uns tocando e ressignificando os outros mutuamente. Em *A vida submarina* (2009), o debate metalinguístico divide-se entre as seções “Barcos de papel” e “Episteme & epiderme”, já na obra seguinte, *Da arte das armadilhas* (2011), concentra-se na seção homônima ao livro; no *Livro das semelhanças* (2015), por sua vez, encontra-se em “Ideias para um livro”, enquanto em *Risque esta palavra* (2021), dispõe-se em “Noções de linguística”. No entanto, na contramarcha da divisão interna, a construção dos poemas tende a reunir as duas águas, e outras mais, no mesmo fluxo da escrita. E essa sobreposição, com o imbricamento de temáticas, se dá no espaço comum da vivência cotidiana travada ao rés-do-chão, no qual se plasma toda a poesia de A.M.M. cuja escrita é urdida, em conformidade a esse projeto, com os contrastes entre o registro informal da língua e a elaborada sintaxe resultante do jogo rítmico dos versos livres, entre o inusitado e o corriqueiro da figuração, entre a exploração do lugar-comum e a densidade reflexiva daí resultante.

O que parece decisivo é que o mais simples gesto ou lembrança, os afazeres ordinários e até mesmo a olhadela para a rua ou para os objetos domésticos tornam-se, associados às referências artísticas e ao repertório de leituras mobilizados pela poeta, gatilho para o volteio metapoético, visto que todos esses elementos, assim como o poema, ganham relevância a partir da autorreflexividade. Por essa razão, caracterizar a obra de A.M.M. como uma “poética do cotidiano” parece insuficiente quando não redutor, não apenas pela duvidosa pertinência da expressão já saturada – moeda gasta desde o modernismo – mas sobretudo porque não se trata simplesmente do registro lírico da experiência “rebaixada”, aparentemente espontaneísta. A despeito da coloquialidade e do prosaísmo constitutivos de sua poética, a vida diária não é o fim último do poema. Em outras palavras, o poema não se apresenta como um exercício de aproximação do cotidiano; este, ao contrário, poderia também ser entendido como “escada que deitamos fora”.² Isso porque a investigação mais relevante levada a cabo por A.M.M. não é sobre o sublime oculto na rotina ou a matéria adormecida na vida comum, mas sobre os modos como as “palavras de segunda mão” se “incrustam como cracas em torno das coisas” (Marques, 2015, p. 68), sobre a irredutibilidade das relações entre linguagem e experiência e, principalmente, sobre os procedimentos de ilocução com que um eu em processo de subjetivação pode se colocar, de forma sempre instável, em seu dito sobre si, sobre seu poema e seu leitor, no interior de uma situação discursiva.

Um processo de subjetivação, como formula Gilles Deleuze, designa antes uma operação de busca que um reconhecimento de si, posto não se tratar de uma consciência ou identidade previamente estabelecidas. Ao contrário, “uma subjetividade deve ser produzida, quando chega o momento, exatamente porque não há sujeito” (Deleuze, 1998, p. 188). Não se trata, portanto, da manifestação de uma “expressividade lírica” em sua interioridade verificável e compartilhada por meio de imagens diáfanas, como sugere parte significativa da fortuna crítica já existente. Não seria, tampouco, a representação ou a aventura individual de uma subjetividade, mas sim o debate acerca de sua indeterminação, construído pela via poética (Collot, 1989). O que a obra coloca em pauta tem a ver com a dimensão intersubjetiva do lirismo: de um lado, a enunciação poética se faz ao se dissolver em um jogo de presença e ausência, de outro lado, com a profusão de figuras anônimas construídas como destinação possível, o leitor se vê convocado

² Refiro-me aos versos do “Segundo poema”, de *O livro das semelhanças* (2015, p. 19).

a tomar lugar em um diálogo cujos papéis discursivos, sem a ancoragem segura de uma conversação objetiva, revelam-se permeáveis.

É em torno das questões do sujeito e de sua enunciação, no quadro de condicionamentos estéticos e políticos da elaboração poética no tempo presente, que orbitam as melhores realizações de A.M.M. Nelas, o que se vê é a construção de uma lírica interessada nas relações entre “o poeta e a linguagem da poesia” e, claro, entre “o poema e o leitor”, tendo em vista as diferentes formas de endereçamento elaboradas em seu trabalho. Nota-se a pesquisa atenta às possibilidades de construção do sujeito do poema e do sujeito da leitura, bem como aos arranjos ambíguos do destinador e do destinatário, com todos os efeitos daí decorrentes. As duas obsessões da poeta, metapoesia e lírica amorosa, não deixam de ser parceiras de um mesmo jogo por meio do qual a poeta pode formular seus interesses e, partir deles, almejar desde a sua obra inaugural um poema como “lugar para pensar” (Marques, 2009, p. 26).

Este artigo pretende lidar com esse quadro de problemas formulados pela poeta, com vistas a investigar as formas de aparição do sujeito, suas destinações e leituras. Propõe-se, para tal fim, um movimento de aproximação que toma a obra por cima, em sobrevoo, sem a intenção de realizar leituras rigorosas de poemas, nem tampouco de particularizar as coletâneas, mas agindo como se lidasse com um grande e fragmentado “álbum” poético, para que se possa articular arbitrariamente versos e imagens elaborados em diferentes etapas do instigante itinerário já construído por A.M.M. Para dizer com seus versos, vou “acendendo um poema em outro poema / como quem acende um cigarro no outro” (Marques, 2015, p. 108), como estratégia de análise dos dispositivos de escrita recorrentes.

Como se sabe, a atomização de tendências e vozes da poesia brasileira contemporânea, somada à complexidade das formas e meios de interações sociais e artísticas vigentes, parece inviabilizar qualquer intento crítico saudoso de um panorama extensivo que seja capaz de traduzir ou sistematizar o conjunto da produção do presente. Tal constatação não impede, todavia, a consideração de fundo de algumas linhas de força estéticas e políticas em ação e, claro, em conflito. Este estudo almeja, em alguma medida, como a um alvo que se mira por tabela, contribuir para o entendimento de como a poesia de A.M.M se insere nessa trama. Se, de fato, a poesia é a linguagem voltada a si mesma, como diz o trecho citado na epígrafe, resta saber se (e como) o poema pode “captar, ainda que furtivamente, alguma coisa de fora”.

2. ENTRADAS E SAÍDAS

Na obra inaugural de A.M.M., vê-se dominante um movimento de escrita em que o poema discute o fazer poético, em um giro sobre si mesmo, a partir de um jogo de cortes e aproximações. Trata-se do procedimento contumaz com o qual a poeta elaborainicialmente imagem ou micronarrativa circunstanciais, imersas no universo dos restos da experiência ou de objetos menores, para em seguida, de um golpe, interromper a progressão discursiva com a brusca aparição nos últimos versos de uma associação metalinguística – seja para se referir ao poema, seja à poesia, seja ainda ao alcance da representação poética, da leitura etc. A construção da imagem inicial, e toda expectativa de leitura daí decorrente, também lançada ao espaço compartilhado da vida comum, é abruptamente barrada por um gesto *tout à coup*, que a reacomoda como reflexão sobre o poético, cuja revelação absolutamente dessublimada confere novo curso à compreensão do texto. O corte promovido não se coloca exatamente como uma cesura a dividir o poema ou os versos, mas como um salto cuja engenhosa viravolta do desfecho garante a força efetiva de significação do poema, cujo objeto afinal revelado é ele mesmo. A consequência desse arremate, que, todavia, não se vale necessariamente de um sentido pleno, é a significação inesperada, a ponto de provocar no leitor o fascínio decorrente de todo “achado” de linguagem, no caso, derivado da maneira como a cena ou o objeto prosaico é convertido surpreendentemente para o terreno do debate estético, cuja gravidade e distanciamento parecem assim desfeitos.

Com esse dispositivo de escrita, em seus diversificados arranjos, o poema se torna o próprio objeto em causa, em um movimento interior que desloca, no vai-e-vem dos *enjambements*, a inteligibilidade da leitura, sem, contudo, minimizar ou apagar a imagem trivial sugerida – imagem que define em si uma camada de leitura com seu ampliado universo de recepção do texto. E para a poeta tudo parece servir potencialmente à reflexão metapoética. O poema pesado, pode, por exemplo, afundar como a âncora (“Âncora”); morrer sem água, ainda na primeira estrofe, como um peixe doméstico (“Áquario”); aprender a colocar os corpos em perigo, como o mar (“Caravelas”); revelar-se inconcluso como o jardim abandonado no meio da tarefa pelo jardineiro; ser múltiplo como a noite de jogos, juras e erros ou ainda eficaz como uma ratoeira. O resultado é a criação de um estatuto indefinido para o poema (ou para o ofício da escrita), pois, aproximado daquilo que aparentemente ele não é, ele pode ganhar uma imagem sempre fugidia. No mesmo golpe, o poema toma para si um terreno expandido

de conexões analógicas e pode, como objeto transitório, verdadeiro “barco de papel”, associar-se à vida do sujeito comum. Exemplar a esse respeito, em *A vida submarina*, seria a peça “Espelho”:

Dentro do armário
do seu quarto de dormir
deve haver um espelho.

Se você sai
e deixa o armário aberto
durante todo o dia
o espelho reflete um pedaço da sua cama
desfeita.

Se você sai
e deixa a porta fechada
durante todo o dia
o espelho reflete o escuro
do seu armário de roupas,
a luz contida dos vidros
de perfume.

Do outro lado do poema
não há nada (Marques, 2009, p. 16).

Uma voz lírica parte de uma suposição bastante plausível, assentada em hábito verossímil – “deve haver um espelho” no armário – para figurar o espaço de intimidade de um quarto de dormir de um incerto “você”, a quem é endereçado o poema. A entrada prosaica, com a indicação de um caminho distendido de leitura a sugerir o *locus* da vida chã e doméstica, logo se desfaz com a insistência dada pelo sujeito-do-poema ao objeto especular, decisivo na tradição das artes miméticas e sobre o qual se estrutura a imagem central do texto, assinalada com a repetição anafórica com que se iniciam a segunda e a terceira estrofes: “se você sai/ e deixa”. Tudo indica a ênfase no espelho, cuja presença, por sua vez, parece impedir o que se insinuava com a sensualidade da cama de um outro desfeita ou mesmo o que poderia ser a simples descrição afetiva do quarto. Duas situações são, por assim dizer, cogitadas na trama dos versos livres. Com

a porta do armário aberta, o espelho reflete parcialmente uma cena banal, mas que atesta a existência de alguém por meio de sua ausência no amarrotado da cama. Com a porta fechada, sem contar com a luz, o espelho se limita a duplicar o escuro das vestimentas e o brilho enfraquecido dos vidros. Para onde se encaminha a estranha historieta do poema, poderia se perguntar o leitor à essa altura. Isto porque o conjunto de versos se volta ao debate acerca das possibilidades da representação, ou seja, ao que pode o espelho mostrar, no que parece aludir, a distância, como uma referência autorreflexiva, à icônica tela *Las meninas* (1656), de Diego Velásquez, em sua engenhosa rede de visibilidade, que também não prescinde de um “você-expectador”.

A cena do espelho barato de quarto, e todo o andamento do pequeno texto, conflui de um golpe para a consideração assertiva em forma de negação sobre o que é o poema – o poema em pauta, mas também o objeto-poema pensado em seu estatuto: “Do outro lado do poema não há nada”. A eficiência especular do espelho, e sobretudo sua ineficiência, definida a partir da comparação entre as duas situações aventadas, parece também dizer, por corte-e-aproximação, da potência mimética do poema. Nessa linha de leitura, pode o poema-espelho, em posição oblíqua, refletir a cama desarranjada, dizer “um pedaço” dessa cama, mas preso no armário fechado ele não reflete senão o brilho opaco dos vidros. No escuro do armário, o espelho pode pouco, está limitado pelas condições da iluminação insuficiente. A obviedade da comparação talvez indique que nada de mágico ou transcendente ali se manifeste; nenhuma propriedade nem tampouco uma operação compensatória foi acrescentada ao espelho. Não há um outro lado misterioso e produtor de imagens, nem mesmo uma revelação salvadora para além do que se pode ver. Espelho e poema unem-se, na tessitura da imagem, em uma condição de imanência. O verso-sentença, ao dizer que não há nada do outro lado do poema, aponta também, em sua ambiguidade, para os limites de representação do poema, talvez para dizer que a referencialidade não é premissa de sua existência, como se, em seu lado-só-poema, ele não representasse nada senão a si mesmo, como se ele não dependesse do “outro lado”. Seria a poesia “linguagem que se volta para si mesma”, como se lê na epígrafe? Seja como for, o que se inicia com a promessa da intimidade de um quarto culmina com a discussão sobre a defasagem constitutiva entre representação e referente. Vale ainda notar que seja com a cama vazia, seja com o discreto brilho dos frascos, em nenhuma das situações, o dono do espelho, da cama e dos perfumes está representado, a não ser enquanto ausência. O poema reflete, então, a presença-ausência daquele a quem se destina. E o que dizer da voz lírica? Seriam poeta e

leitor elementos do outro lado do poema? A figuração do íntimo, com suas cenas cotidianas e confissões inconfessáveis, participa assim de um projeto de reflexão cuja densidade constrói-se nos acordos-desacordos com a impressão inicial de leitura do poema e sua viravolta.

Esse golpe metapoético *tout à coup* dilui-se e/ou se reconfigura nas obras seguintes, mas sem desaparecer por completo. Faz-se notar, por vezes, em poemas curtos, nos quais se efetiva entre o título e os poucos versos subsequentes, como em “Lanternas”: “Na noite / aceso / o poema se consome” (Marques, 2009, p. 25), sendo que a impressão inicial gerada pela palavra-título é imediatamente revirada para o campo metapoético, mas sem perder o encanto de achado da imagem. Outras vezes tem-se o movimento inverso, como em “Senha e contrasenha” de *O Livro das semelhanças* (2009) (Marques, 2015, p. 75), visto que o poema inicia-se explicitamente no trato metalinguístico para de chofre fechar-se com a imagem do corpo desejado e negado por um ‘tu’:

[...] a senha para entrar no teu corpo:
por que
tanto tempo
me negaste?

Entre a entrada e a saída do poema – pensadas aqui como figuras didáticas – abre-se outro plano de inteligibilidade que mantém viva a ambiguidade: corpo de poema ou de amante? Poema sobre a palavra ou sobre o amor? Em outra variante, o dispositivo pode instalar de relance, como em “Papel de seda”, a súbita presença de um “eu” nos versos finais, em um texto cuja imagem dominante diz respeito ao livro de desenho (Marques, 2015, p. 23). Nesse poema, após a sequência de versos elaborada com certo distanciamento ilocutório e disposta para explorar a injustificada separação entre imagens e palavras consumada por um papel de seda, o dístico final faz aparecer explicitamente um “eu” e, com ele, algo da ordem do desejo: “eu receava rasgar o papel de seda / erótico como roupa íntima”, dando nova significação ao texto. A despeito das mutações existentes, na base desse golpe de escrita, age um dispositivo central de A.M.M a que Marcos Siscar, analisando-o de outra angulação, nomeia “aproximação comparativa” (Siscar, 2015). Seria, nos termos da análise aqui esboçada, um recurso amparado em analogias e comparações por meio das quais coisas menores ou restos de experiências como, por exemplo, a vida no aquário e no poema, os amores que unem trapezistas e poemas, o reflexo do espelho e o do poema, são

todos aproximados por um viés crítico e autorreflexivo. O motor dessa permuta simbólica na qual o modo de funcionamento de uma coisa é delegada a outra é a imaginação – palavra indicada para dizer tanto da capacidade de fabulação por meio das imagens, isto é, a operação imaginativa, quanto de um repertório movente e simbólico do sujeito permeado por forças históricas e sociais.

Com esse princípio relacional e imaginativo, com o qual esboça um ser-não-ser da poesia, A.M.M parece religar o poema com as coisas do mundo material, como uma forma de legibilidade desse mundo, ainda que de um golpe metafórico ou metonímico. Ela imagina “relações íntimas e secretas” capazes de reunir elementos díspares, alterando suas condições, reativando imagens e expressões desgastadas, revisitando lugares-comuns, usando palavras de segunda mão para figurar possíveis não ainda dados, como quem “molha o mapa com a água da chuva para que o deserto se torne o mar”. Ou ainda revisitando imagens já elaboradas de outros possíveis não dados, elaboradas em poéticas alheias: as Penélopes de Homero e de Sophia, as maçãs de Cézanne, a Boêmia de Shakespeare, próxima do mar como Minas, os gatos de Ana Cristina César ou ainda as noções de linguística de Jorge de Lima, para listar apenas alguns exemplos (Marques, 2021, p. 52; 62).

A imaginação, na encruzilhada entre o sensível e o inteligível, age sobre o mundo então entendido como “um dicionário fora da ordem alfabética” (Marques, 2021, p. 23). Em um texto-depoimento concedido em evento na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), universidade em que se graduou e se doutorou em Letras, a poeta aborda, para tratar da poesia, justamente esse jogo de correspondências:

[...] o poema é um modo de aproximação das coisas e das palavras, um modo de atenção, um tipo de pensamento muito atento às palavras e às imagens que o configuram. Um jeito de estar na linguagem que convida a uma espécie muito singular de conhecimento, mas também é uma espécie de não saber que ensina a não esperar explicações (Marques, 2017).

Devido à instabilidade desse modo de saber-não-saber, que encontra expressão estética no tom menor e no andamento prosaico do discurso poético, pode-se dizer que a poeta não visa exatamente a reconciliar palavras e coisas, mas a um reconhecimento dessas relações, uma “forma de prestar atenção nas coisas”, em “todas as pequenas coisas entre as palavras” (Marques, 2015, p. 31). E a tarefa de reconhecer o mundo implica, como diria Nietzsche, em torná-lo *problemático*.

Talvez por isso, a poesia de A.M.M., particularizada por um excesso de vida privada, recolhida em espaços domésticos, longe das ruas e dos espaços públicos, com amores, conflitos e reflexões se colocando como figurações do íntimo, possa ainda assim se expandir em diferentes frentes de nossa cultura letrada. Como se o universo de afetos privados da poeta, a despeito de uma aparente “ausência de mundo”, já que os poemas parecem não sofrer a turbulenta ação do tempo social, pudesse revelar uma dimensão ativa, com movimentos capazes de agir dentro e fora do sujeito, atuando como uma modalidade de conhecimento sensível de apreensão das coisas tumultuosas desse mundo do qual ela aparentemente se afasta.³ Seriam as emoções, tomadas como moções e movimentos na tessitura poética, modos de transformação? O problema não é simples e exigiria desenvolvimento de argumentação que ultrapassaria os objetivos deste artigo. De qualquer modo, pode-se ver o desejo de a poeta ler o mundo, mas não se trata precisamente da instrumentalização de uma leitura semiótica, pois “equivocadamente insistimos/em buscar os sinais/quando deveríamos/insistentemente vasculhar/sua falta” (Marques, 2009, p. 133).

A confiança extrema no poder da palavra poética, manifesta nos jogos aproximativos, e, nos melhores momentos da poeta, contrabalanceada dialeticamente pelo tom invariável menor desse não-saber, reafirma a ambígua relação das palavras com as coisas – ambiguidade, entretanto, da qual o poema extrai sua força. Essa tensão entre potência e atonia, saber e não-saber, figuração do objeto coloquial e trato metapoético, barraria a suposta facilidade presente nas imagens dessa poesia que têm sido caracterizada por um crescente e diversificado público de leitores como uma espécie de tradução dos afetos comuns⁴. E essa consideração ganha relevo quando se nota, em outra direção, como o poema de A.M.M., frágil construto, pode também despertar o “inquilino incendiário” que habita

³ Estudos contemporâneos voltados ao objeto literário e cultural como os de Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière, a partir de uma linhagem nietzschiana, mas sobretudo, se pensamos num passado mais recente, do legado do pensamento deleuziano, têm se ocupado de uma política dos afetos. Trata-se de um pensamento que, em oposição à racionalidade dialética e a toda tradição metafísica, se volta para os modos como a estética pode ser política. Em conferência de 2013, Didi-Huberman, empreende uma breve arqueologia das emoções, como desenvolvimento em seu trabalho recente, *Fait d'affects*, a partir da qual se propõe deslocar o afeto do campo privado e de sua função passiva para as ações públicas e ativas (Didi-Huberman, 2016, p. 32).

⁴ Talvez por isso, a poesia de Ana Martins Marques, a despeito de traço fortemente metapoético, com imagens convergindo para a figuração do que seria [escrever] “um poema”, em função da simplicidade aparente de suas imagens, tenha encontrado recepção favorável também entre leitores interessados nos construtos e jogos da linguagem poética, mas mais ou menos indiferentes aos debates teóricos tão presentes na poesia contemporânea.

o leitor e se revelar, por meio do prazer lúdico da descoberta, como lugar para pensar, pois pensar, para a poeta mineira, é mais interessante do que saber.

3. NÃO ME FALE UNICAMENTE DO SEU AMOR

Caro, meu querido. Não me escreva sobre o amor. Não precisa⁵.

Victor Chklovski

Todos os poemas são de amor.

Ana Martins Marques

A lírica amorosa de Ana Martins Marques, mesclada e impura, igualmente espraiada em cenas circunstanciais, instala-se com um intrincado sistema de endereçamentos, que move tanto o legado de poéticas modernas (Baudelaire, Rimbaud, Apollinaire, Aragon, Drummond etc.), quanto problemas investigados na poesia brasileira contemporânea em que a indagação sobre “quem fala” parece sobremaneira amarrada à indagação “a quem se fala”⁶. Em A.M.M., a recorrente latência de uma presença interiorizada na enunciação poética, com variações que oscilam, sem se fixar em nenhuma delas, entre “o outro do eu” que enuncia; o sujeito com quem se compartilha o afeto; “o leitor”; “o amante”; uma imagem pretérita do sujeito e, até mesmo, “a linguagem” ou a “poesia”, cria, independentemente da identificação desse ser-audiência, um complexo campo dialógico. Trata-se de um simulacro de interlocução que devido às próprias condições de possibilidade do gênero não se confunde com a enunciação comunicativa oral, como bem explica a Benveniste (2005). Nessa conversação, vê-se a repetição de um “você” tantas vezes convertido em um “tu” ou na presença fantasmática de um amante, sem mencionar um conjunto heterogêneo de componentes intertextuais assimilados ao texto, derivados das dedicatórias, títulos, alusões, epígrafes, citações e recomposições de textos alheios ligados às vozes de escritores, artistas e personagens evocados a partir do universo dos livros e leituras da poeta. O movimento deflagrado por ela, ao explorar o hibridismo de

⁵ Trecho da obra *Zoo ou cartas não de amor*, de Victor Chklovski, aludida no poema “Poema não de amor”, de Ana Martins Marques (2015, p. 97).

⁶ Uma pesquisa que me parecia necessária seria analisar, no âmbito do comparativismo, os modos de endereçamento hegemônicos nos grandes poetas modernos brasileiros visto que, por trás de uma questão aparentemente linguística, se pode vislumbrar um conjunto de implicações políticas e culturais.

verso e prosa, à força da condensação e depuração da linguagem, traz consigo o muito-e-pouco “que se leva no bolso”, a fim de vasculhar a tradição, de maneira a caracterizar o ofício da escrita como algo entranhado à atividade de leitura. Longe de compor um monólogo dramático, o que se produz são endereçamentos multifacetados, igualmente envoltos em incertezas: falar de você, falar para você, falar de mim para outro, do outro em mim, de mim como ausência, do outro enquanto poema, do outro que li etc. Diante dessas possibilidades, o ponto de interesse parece ser então como essa lírica amorosa, ao alinhar diálogos ficcionais na feitura do texto, com destinatários identificáveis ou não, constrói-se nesse jogo de ambiguidades e simulacros como instância de procura do fazer poético e concomitantemente do leitor-ouvinte. Como se o poema fosse a resultante da sobreposição de domínios, a partir dos quais o “ato de fala” perlocucionário, em sua dimensão performativa, gera autorreflexividade mesmo quando cuida de seus amores: “Quem me dera fazer com o poema / uma fogueira que ardesse só para ti”(Marques, 2009, p. 30).

Outro aspecto a se observar é como toda trama dialógica, na qual se erige a lírica amorosa-afetiva de A.M.M., se assenta sob a lógica do desejo e, como tal, não pode se realizar plenamente. Por isso, o que se vê são diversas modalidades e imagens da falta, ausência e incompletude figuradas e refiguradas no curso da obra. E elas não dizem respeito a um amor idealizado, neorromântico, cujo fracasso programado ou essencialmente concebido goza a perda ou a indiferença do outro e venera secretamente toda ordem de empecilhos. Seu propósito não é tampouco enaltecer formas de isolamento ou de distanciamentos calculados do individualismo contemporâneo. O que se tem é a manifestação avessa ao amor sublime e às demais formas de representação transcendentais, reafirmando assim o espaço de imanência já entrevisto no intento metalinguístico.

A poeta lida com um estado lírico amoroso-erótico lacunar, derivado de um movimento que se alterna paradoxalmente entre a constatação sempre incerta de um não-te-amo-mais e o desagrado de um você-não-está-aqui, com descompassos manifestos tanto na ordem do tempo quanto na do espaço. Assim, os versos não decorrem ou contemplam o instante de efetivação do prazer, ao contrário, há sempre um atraso, um hiato, um pressentimento ou uma constatação tardia que se coloca como signo de impossibilidade para uma suposta ou imaginada realização amorosa. O sujeito-do-poema encontra-se quase sempre fora de sintonia em relação ao “você” a quem ele se endereça: “É tão tarde, mas / estou pronta”; “Tão cedo era tarde demais” (Marques, 2015, p. 64). Ou ainda “foi neste momento então que eu deveria ter dito / o que hoje / porém / seria ridículo

dizer” (Marques, 2009, p. 65). Pode-se ler n’*O livro das semelhanças* um poema representativo desse tempo-espço desarmônico a reger o universo dos afetos:

Há estes dias em que pressentimos na casa
a ruína da casa
e no corpo
a morte do corpo
e no amor
o fim do amor
estes dias
em que tomar o ônibus é perdê-lo
e chegar a tempo é já chegar demasiado tarde
[...] (Marques, 2015, p. 72).

A temporalidade dos afetos dramatizada no presente do discurso é de corrosão ou de ruína pressentidas, dada à impossibilidade de ser “pontual” em relação ao tempo do desejo. Um pouco antes, um pouco depois, mesmo quando chega a tempo, o sujeito do poema se vê envolto em imagens pautadas por um descompasso estrutural, cujo efeito parece ser o de um tempo-em-suspensão, que se repete em diferença ao longo da obra. Justamente por isso, os amantes fumam e “enchem de álcool a distância” que os separa. O encontro é marcado “na esquina das nossas ruas/ que não se cruzam”; a casa, por exemplo, “sonha tempos vazios/ ainda sem nós/ ou depois de nós”, a voz poética lamenta ora “Aquela palavra / que você não disse”, ora “o lençol sujo da falta” (Marques, 2009, p. 101). Outras vezes, almeja uma partida tantas vezes ensaiada, mas contudo não realizada (Marques, 2009, p. 51). Em uma variante, as imagens do presente são flagrantes do “início do fim”, como a percepção do distanciamento anotada no calor da hora enquanto “um gato atravessa o pátio”, ou ainda como se lê no poema “Diário”: “ninguém ainda reparou que eu não te amo mais” (Marques, 2009, p. 60).

O *eu* confessa mal saber soletrar a língua do amor tão bem falada pelo *você*. Estamos quase sempre na “antessala do amor” (Marques, 2009, p. 66), na anti-confluência, prestes a ver o tempo do logo depois ou da não-realização do enlace ou do desenlace amoroso. Estamos todos, como o *eu* e o *tu*, incluindo o leitor, “próximos do mar/mas nunca o bastante” (Marques, 2011, p. 36). Quando não, o que resta é “o desejo do amor não feito” (Marques, 2015, p. 77). Essa situação reverbera com suas nuances, tendo a poeta que lidar com os restos não apenas do (inventado) vivido, mas também do que ainda-não-foi, embora este se

coloque sob alguma forma de presença: “O que fazer do desejo/ que não se gastou?” (Marques, 2015, p. 77). Sem que se torne efetivamente um sujeito, a falta, como resto ou impossibilidade, exerce atividade decisiva, a ponto de engendrar uma historicidade *out of joint* para a experiência amorosa recriada no poema. Conforme a lógica paradoxal dessa poética, “é dos solitários o amor”, assim como as casas pertencem aos vizinhos ou como as viagens são daqueles que nunca deixaram sua aldeia (Marques, 2015, p. 60), e admirado é o “álbum de fotografia nunca tiradas” (Marques, 2015, p. 88). Silêncio, vazios, não-ditos são assim explorados, sem a pretensão de finalmente dizer-tudo, mas como fundamentos da prática de criação da imagem. O fato é que estamos diante de amores imperfeitos num mundo imperfeito (Marques, 2009, p. 61), mas a imperfeição deixa de ser problema, para se tornar condição e, como tal, age como força componente do desejo que não pode senão assim se manifestar:

[...] como o tatuador ama a página imperfeita da pele
e o joalheiro ama o que as pérolas sabem
da espera
assim eu desejaria te amar
não fosse este tumulto, e esta derrisão
e o medo (Marques, 2009, p. 67).

O conector de subordinação “não fosse” revela-se códice das condições imperfeitas (como a pele) e ao mesmo tempo desejadas pelo sujeito – dualidade decisiva nessa poética amorosa. Prevalece entre o eu e o você uma estranheza irredutível: “somos estranhos”, conclui a poeta. Em virtude disso, o amor pode ser apresentado como uma “batata quente”, difícil de se segurar com as mãos, ou ainda como deserto ou “cinzas a dizer”. Todo o conjunto de imagens revela uma delicada reserva do sujeito poético, que se divide entre as homófonas contenção e contensão, ou seja, entre desentendimento e altercação, de um lado, e controle e economia, de outro. Tensão que impossibilita o voo cego do poeta e lhe determina um permanente exame das condições: “Amar/profundamente/ mas testar/volta e meia/se ainda/ dá pé”. A poesia amorosa de A.M.M é, desse modo, conduzida pela lógica de uma falta incontornável e, ao mesmo tempo, se apresenta como possibilidade de esboçar (sem, no entanto, preencher) o contorno dessa falta: “Vazio sem vazo”, para dizer com Drummond. Como se o poema se colocasse como a débil dramatização desse encontro não realizado plenamente, enredado que está na temporalidade “do não-mais” e “do

ainda-não”. Pode-se dizer que o poema dirige-se ao “que não tem reparo” (Marques, 2009, p. 18).

Vale notar todavia que não há exatamente uma renúncia, pois “o poema aprende com o mar / a colocar os corpos em perigo”, e se lança ciente das armadilhas, “com a coragem suicida/dos barcos de papel” (Marques, 2009, p. 21). Ou, noutros termos: “Há desilusão/mas não há /fuga” (Marques, 2011, p. 83). A pulsão indagativa e reflexiva não arregimenta aporias ou becos sem saídas, ainda que *uma* resposta esteja quase sempre barrada. Não se está lidando com a dúvida descrente, mas com aquela que, embora apartada de toda solução definitiva – seja porque “das certezas [se] fazem todos os erros”, seja porque o deserto “é um desejo oceânico” – move-se como caminho de conhecimento, sendo o conhecimento entendido como a própria capacidade de se (auto) questionar – e o poema seu *locus* privilegiado.

A poeta encerra-se em um exílio privado, a partir do qual pode dar forma a uma experiência íntima, a qual, no entanto, não se apresenta exatamente como um abrigo, pois “a intimidade é “o nome que se dá / a uma infinita distância” (Marques, 2015, p. 82). Se é verdade que o poema se situa na temporalidade *out of join* do afastamento e das privações, igualmente verdadeira seria a premissa de que “privar-se de alguma coisa / também tem seu perfume e sua energia” (Marques, 2015, p. 21). O desejo, nessa poética, antes de ser prenúncio, preparo ou indício, já é aventura (Marques, 2015, p. 61). É com esse entendimento que a poeta reconhece, em situação análoga a do leitor, a sua condição: “Leio-te/ para alargar o deserto/ do que somos/do que temos” (Marques, 2009, p. 77).

Há um inegável talento que conjuga inquirição reflexiva e capacidade fabuladora a partir das quais o poema se oferece como possibilidade para “ultrapassar o vivido”, recriando-o como experiência (perdida, não-realizada, imaginada), mas, antes de tudo, como experiência da escrita. Desdobra-se no campo amoroso o problema das fronteiras entre o que é linguagem e o que é real. Posto que a linguagem é, também, o que constitui o mundo. Melhor dizendo, a poeta procura “um lugar a salvo das palavras./Mas esse /lugar/não há” (Marques, 2011, p. 75). Em um enquadramento maior, pode-se dizer que a incompletude amorosa encontra sua equivalência na incapacidade de a escrita dizer o mundo, visto serem as “palavras frias demais para o inverno/ muito quentes para o verão” (Marques, 2015, p. 86). O poema como objeto e reflexão de um desencontro não afirma senão a recusa da representação entendida como confluência entre imagem e realidade, escrita e vivência. Com seus dardos atirados às coisas mínimas, a poeta aprende e ensina que, como o jogo amoroso, “também as palavras revelam somente o que

escondem” (Marques, 2007, p. 111) – o que não deixa de ser um *topos* dessa poética. “Há coisas que não se mostram, /ou que só se mostram escondendo-se./ Em cada palavra algo perdura/ intocado/pelo pensamento” (Marques, 2007, p. 111).

O dispositivo poético engendrado filia-se criativamente a uma tradição lírica e discursiva da poesia moderna brasileira que crê na potência da imagem e em sua força reflexiva, uma força capaz de fazer pensar, mas não de representar o que é. Tudo em A.M.M aponta para uma “poética pensante” que visa adensar, de um lado, a experiência existencial do sujeito poético, e, de outro, sua experiência de escrita – a rigor, inseparáveis. Mas não há um sujeito construído como ato ou presença que opere a síntese das coisas. Ao contrário, sua auto-imagem permanentemente se liquefaz. Toda a inventiva construção da imagem contrasta com as incertezas e fragilidades do sujeito poético que a enuncia, condição que lhe confere, sem que recorra ao distanciamento irônico com o qual modernistas buscavam se afastar do sentimentalismo, a dimensão de humanidade fundamental para o vínculo com o leitor. Trata-se nesse caso de uma questão intimamente relacionada com a forma de apresentação dessa poética, isto é, com o tipo de relação que ela estabelece com sua audiência.

Na economia dialógica da poeta, o leitor se vê impelido a lidar com a palavra dirigida a um outro, a tomar lugar em um campo de afetos imaginados que, embora não lhe seja diretamente endereçado, nem a ninguém em particular, dado à sua flutuação estrutural, parece também dizer algo a respeito (ou depender do complemento) de sua experiência. Se, de fato, a poesia processa percepções enquanto modo de fabulação do mundo, a poesia de A.M.M. parece dedicar-se, pelo menos até o restrito horizonte em que a alcanço, a uma trama autorreflexiva que convoca os afetos para o ofício do poeta, lançando-os como moções e comoções, e cujos desdobramentos e significados culturais ainda precisam ser investigados.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Alexandre João. *Ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I*. Campinas: Pontes, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico for a de si. Tradução de Alberto Pucheu. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 11, p. 165-177, 2004.

- DE SERMET, Joëlle. L'adresse lyrique. In: DOMINIQUE, Rabaté; COLLOT, Michel. *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France: Lettres Françaises, 1996. p. 81-97.
- DELEUZE, Gilles. *Conversations*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Qué Emoción! Qué Emoción?* Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Brouillards de peines et de désirs*. Faits d'affects. Paris: Minuit, 2023.
- MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.
- MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MARQUES, Ana Martins. *O livro dos jardins*. São Paulo: Quêlônio, 2019.
- MARQUES, Ana Martins. *Risque esta palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- PEDROSA, Célia (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SISCAR, Marcos. O humanismo acolhedor da poesia de Ana Martins Marques. *O Globo*, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-humanismo-acolhedor-da-poesia-de-ana-martins-marques-17984159>. Acesso em: 28 jan. 2025.