

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

Clarissa Xavier Pereira

**Da mesa ao mundo: o espaço na poesia de Ana Martins Marques e Sophia de Mello
Breyner Andresen**

Belo Horizonte
2020

Clarissa Xavier Pereira

Da mesa ao mundo: o espaço na poesia de Ana Martins Marques e Sophia de Mello Breyner Andresen

Versão Final

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Belo Horizonte
2020

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Priscila Oliveira da Mata CRB/6-2706

M357.Yp-d Pereira, Clarissa Xavier.
Da mesa ao mundo [manuscrito] : o espaço na poesia de Ana Martins Marques e Sophia de Mello Breyner Andresen / Clarissa Xavier Pereira. – 2020.
137 f., enc.

Orientadora: Silvana Maria Pessôa de Oliveira.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 131-137.

1. Marques, Ana Martins, 1977- – Crítica e interpretação – Teses.
2. Andresen, Sophia de Mello Breyner, 1919-2004 – Crítica e interpretação – Teses. 3. Espaço e tempo na literatura – Teses. 4. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 5. Poesia portuguesa – História e crítica – Teses. I. Oliveira, Silvana Maria Pessôa de II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.142



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE CLARISSA XAVIER PEREIRA. Número de registro: 2018662729. Às 14 horas do dia 19 (dezenove) do mês de fevereiro de 2020, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Banca Examinadora de Dissertação, indicada *ad referendum* do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 20/01/2020, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *Da mesa ao mundo: o espaço na poesia de Ana Martins Marques e Sophia de Mello Breyner Andresen*, requisito final para obtenção do Grau de MESTRE em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado. Abrindo a sessão, a Orientadora e Presidente da Banca Examinadora, Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profa. Dra. Paola Poma - USP - indicou a aprovação da candidata.

Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pela Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 19 de fevereiro de 2020.

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Profa. Dra. Aline Magalhães Pinto

Aline Magalhães Pinto

Profa. Dra. Paola Poma

Paola Poma

Maria Zilda Ferreira Cruz

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cruz,
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

Obs.: Este documento não terá validade sem a assinatura e carimbo da Coordenação.

AGRADECIMENTOS

À FAPEMIG, pelo financiamento que tornou possível a realização desta pesquisa, como de tantas outras.

A Silvana Pessôa, orientadora imensamente generosa, atenta e presente, que acolheu a proposta deste estudo e fez do recorte um novo crescimento.

Ao grupo de estudos do Polo de Pesquisa em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea da UFMG, pela companhia instigante nos percursos ao longo das obras de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Aos professores e colegas da UFMG, com os quais tive o prazer de percorrer ideias, referências, obras, debates e tudo o que faz da pesquisa um espaço de convívio alegre e frutífero.

À constelação de amigos que me guiou em Belo Horizonte: Ana Carolina, Bruna, Camila, Clara, Dadá, Diogo, Felipe, Fernanda, Gabriela, Luiza, Laio, Mariana, Natália, Nina, Otávio, Pedro, Rafael, Thiago e Yasmin.

À minha família, pela confiança no tempo que desenha as perspectivas mesmo quando ainda é muito cedo para vê-las.

A Cristina Almeida, cujas aulas foram meu primeiro roteiro pelo mundo da poesia. Se até hoje sigo em viagem é, sobretudo, graças a Cristina.

A Amanda e Chuchoa, que estão comigo por toda parte.

A Rafael Zambonelli, pela felicidade inimaginável do bom-encontro.

Aos amigos pacientes e de audição generosa, com quem pude conversar sobre tudo que foi escrito e o que não foi: Ana, Analu, Bel, Bianca, Bruna, Camilo, Christopher, Daniel, Felipe, Giovana, Guilherme, Helena, Henrique, Hiago, Iuri, João, Júlia, Juliana, Leonardo, Luan, Luísa, Luiza, Mariana, Marina, Marília, Michel, Milena, Natália, Nicole, Pedro, Raquel, Renan, Sofia, Sylvia, Tabata, Tainá, Tayná, Tatiana, Virgínia e tanta gente mais.

A Bárbara Blum, Isabela Benassi, Júlia Knaipp, Priscilla Campos e Rafael Torga, que ajudaram com referências, traduções e sugestões preciosas, fazendo da escrita um lugar melhor para se ocupar.

A Diderot, que acompanhou o trabalho com sua paz animada, e a Simone, pela atenção felina aos poemas ferozes.

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”

Ana Martins Marques

A palavra

Heraclito de Epheso diz:

«O pior de todos os males seria
A morte da palavra»

Diz o provérbio do Malinké:

«Um homem pode enganar-se em sua parte de alimento
Mas não pode
Enganar-se na sua parte de palavra»

Sophia de Mello Breyner Andresen

Resumo

A dissertação aqui apresentada realiza uma leitura dos temas relacionados ao espaço nas obras poéticas de Ana Martins Marques e Sophia de Mello Breyner Andresen. Por meio de um estudo comparativo entre as autoras, observando suas filiações literárias e o percurso que cada poeta conduz através dos diálogos com determinados autores e obras, foi realizado um recorte temático que privilegia as tópicos espaciais mais recorrentes em ambas: a casa, o jardim, o mar, as cidades e a viagem. Os temas elegidos situam os poemas diante de uma tradição poética que Sophia Andresen e Ana Martins, oriundas de períodos e países distintos, recuperam e atualizam, fundamentando sobre ela novos caminhos. Assim, as comparações realizadas entre as obras partem do estudo do espaço como uma investigação a respeito da construção do olhar na poesia. Esse olhar, que registra enquanto cria, no âmbito da linguagem, os lugares inscritos como tópicos literários, é o que instaura a experiência de ocupação do mundo do poema.

Palavras-chave: Poesia, Espaço, Sophia de Mello Breyner Andresen, Ana Martins Marques.

Abstract

This dissertation dwells on themes related to space in the poetic works of Ana Martins Marques and Sophia de Mello Breyner Andresen. A selection of the most recurring spatial themes in both *oeuvres* was made through a comparative study. They are: the house, the garden, the sea, the cities and the traveling. The research that led to these themes paid attention to certain literary affiliations and the path each poet follows while dialoguing with the work of other authors. The chosen themes allow for the poems to be associated with a poetic tradition that both Sophia Andresen and Ana Martins — born in different times and countries — recover and update, opening up new paths on it. More than anything, the study of space is understood here as an investigation about the construction of *seeing* in poetry. The act of seeing, which registers as well as creates, in the sphere of language, places then elevated to literary topics, is what allows for the experience of occupation of the world of the poem.

Keywords: Poetry, Space, Sophia de Mello Breyner Andresen, Ana Martins Marques.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. Espaços interiores.....	20
1.1. O poema: um lugar para pensar.....	20
1.1.1. A casa e o poema: formas de concentração.....	24
1.1.2. A construção do hábito doméstico.....	28
1.1.3. Restituir os códigos da linguagem e dos espaços.....	33
1.2. O jardim.....	38
1.2.1. Os jardins de poemas imanentes.....	38
1.2.2. Os jardins entre lugares.....	43
1.2.3. As leis que operam as semelhanças.....	46
1.2.4. Os jardins e os livros.....	50
2. Espaços exteriores.....	58
2.1. O mar.....	58
2.1.1. A abertura das paisagens.....	58
2.1.2. Este poema na ausência do mar.....	70
2.1.3. Os espaços do corpo.....	76
2.2. As cidades.....	82
2.2.1. As linhas do limite.....	82
2.2.2. Vistas pelos nomes.....	86
2.2.3. As linhas das mãos.....	91
2.2.4. A vista do poema.....	97
3. Os desvios.....	101
3.1. A caça.....	101
3.2. As viagens.....	109
3.2.1. <i>Navegações</i>	109
3.2.2. Cartografias.....	117
3.3. Da mesa ao mundo.....	121
Conclusão.....	128
Bibliografia.....	130

Introdução

O teu espaço, clarão a página inteira.
De que é feito.

Herberto Helder

Há um espaço no poema que pode ser um lugar.
À sombra posso olhá-lo até o ver
Posso tocar as chagas no corpo

Daniel Faria

Esta pesquisa propõe uma leitura comparativa entre as obras poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Ana Martins Marques, autoras cujas produções se distanciam inicialmente em termos de espaço e tempo. Sophia Andresen, portuguesa, publicou seu primeiro livro de poemas em 1944 e o último em 1997, enquanto Ana Martins, brasileira e contemporânea deste estudo, iniciou em 2009 sua obra atualmente em curso. Além de tais diferenciações, que se verificam antes mesmo de uma leitura, as poéticas aqui estudadas demarcam, cada uma, suas singularidades pela apropriação da língua e das formas literárias, traçando seus vocabulários próprios em meio ao idioma por ambas compartilhado. A demarcação, por vezes explícita (e, por outras, nem tanto) dos autores com os quais dialogam é outra prática comum às duas poetisas que, ao fazê-lo, apresentam uma convergência que reinventa os repertórios por elas elegidos ao longo da história da literatura, criando em ambos os casos uma relação de continuidade entre leitura e escrita que faz ecoar em cada poema um conjunto de vozes. O espaço, um grande tema do qual decorrem tópicos específicos, como a casa, o jardim, o mar, as cidades e os mapas, mostrou ser um ponto de aproximação frutífero para o estudo comparativo entre as autoras, que se vinculam a lugares e trajetórias como formas de elaborar o pensamento, a linguagem, a escrita e o mundo de maneira intrincada. São essas relações indissociáveis construídas pela presença atenta o que a leitura dos poemas de Sophia Andresen e Ana Martins ilumina ao deslocar continuamente as palavras de seus usos fixados.

A obra de Sophia Andresen parece estar ao mesmo tempo distante e próxima das leituras brasileiras. Ainda que, em geral, não faça parte dos estudos de literatura escolares, e que nem mesmo nos cursos de literatura portuguesa das faculdades de letras sua presença seja obrigatória, seu nome ecoa no imaginário como o de uma autora que costuma ser lembrada por outros autores. Em 2018, no ano que em essa pesquisa teve início, estávamos às vésperas do centenário de nascimento de Sophia e a atenção do mercado editorial brasileiro voltava-se para

a poeta portuguesa ainda pouco publicada no Brasil. A editora Companhia das Letras lançou, em abril do ano seguinte, a antologia *Coral e Outros Poemas*, com seleção e prefácio de Eucanaã Ferraz. Em 2019 pudemos ver o desdobramento de pesquisas, eventos e publicações acadêmicas em torno da obra da autora, ademais de rodas de leitura, saraus, apresentações artísticas e outras atividades que transbordam a academia, demonstrando o alcance de um trabalho literário que, quando posto em circulação, transmite uma novidade constante tanto para os leitores de primeiro contato como para a crítica especializada. Tais eventos anunciam aquilo que foi denominado pelos jornais brasileiros¹ como uma redescoberta da obra poética de Sophia Andresen. Por ser uma obra cuja novidade se mostrou inesgotável, o roteiro de sua redescoberta aponta sempre para a demanda de longos caminhos a serem traçados.

Contrariando a história comum das poetisas mulheres, Sophia Andresen foi uma autora que obteve reconhecimento ainda em vida, tendo recebido prêmios e leituras críticas concomitantemente ao exercício de sua obra poética. Seguida da romancista brasileira Rachel de Queiroz, foi a segunda mulher a receber o Prêmio Camões, dedicado a contemplar autores cujo conjunto da obra seja de grande importância para a literatura em língua portuguesa. A respeito da recepção crítica de sua obra, é válido recuperar o prefácio de Eduardo Lourenço para a quarta edição da *Antologia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. No texto “Para um retrato de Sophia”, Lourenço menciona a predestinação do nome da autora, que traz consigo a origem grega e a tradução da sabedoria, formando algo que para o crítico remonta a uma espécie de mística em torno da imagem de Sophia enquanto poeta. Diz ele:

Sibila, maga, desde a sua precoce aparição no nosso mundo de masculinos e altos combates poéticos, que Sophia encarnou essa vocação da simplicidade original recusada aos que se debruçam sem fim sobre o poço íntimo, onde se a verdade se esconde nunca volta à superfície senão envolta na túnica mortal de Narciso.[...]

Poesia de precoce e hoje de matura sabedoria, a de Sophia foi desde o início a de uma busca no espelho do mundo e num mundo de evidências aurorais, embora por isso mesmo ocultas, a evidência elementar do vento, da bruma, do mar, do jardim exposto e secreto, com a sua divina e opaca linguagem à espera que o poeta a descubra para aceder do seu próprio silêncio à revelação da sua íntima e indevassável evidência. (LOURENÇO, 1975, pp. 1-2)

Ao comentar de tal leitura, em que poética e autoria confluem como se a poeta assumisse a posição de musa de sua própria obra, Anna Klobucka (2009, p. 147) observa, em *O formato*

¹ MEIRELES, Maurício. Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen é redescoberta no Brasil. Folha de São Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/poesia-de-sophia-de-mello-breyner-andresen-e-redescoberta-no-brasil.shtml>>. Último acesso: 03/10/2018.

mulher, que se trata de uma expressão dos “contornos das formas exemplares de uma simbologia sexuada”, na qual a autoria da poeta adquire em si mesma a condição de personagem. Cria-se assim uma “tarefa em que o eu poético participa não apenas como arquitecta destas estruturas, mas também como a personagem profundamente empenhada no drama poético por ela mesma encenado”. Klobucka afirma ainda que essa simbologia sexuada sistematicamente reproduzida pela crítica portuguesa até meados dos anos 1990, ao analisar a obra de Sophia e de outras autoras mulheres, relaciona ao conhecimento articulado nas poéticas das autoras uma sabedoria por vezes obscura e órfica, caracterizada pela exceção e pela mística, que aparenta divergir da cultura tradicional dos homens e dos meios convencionais de acesso a ela.

É necessário, entretanto, recuperar as referências ao mundo grego clássico de que Eduardo Lourenço e, em seguida, Anna Klobucka se utilizam para recriar a trajetória da poética de Sophia Andresen. Considerando essa relação de quase contemporaneidade que, a partir de um ponto de vista temporal sincrónico, torna-se possível traçar entre a poeta e a literatura clássica, Silvina Rodrigues Lopes afirma em *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen* que Sophia se distancia de qualquer hipótese de escola ou movimento literário que já a tenha tentado absorver. Nesse sentido, a crítica atribui o adjetivo “clássica” à obra de Sophia por duas razões: em primeiro lugar, porque “se relaciona com a civilização grega ou romana ou com seus renascimentos na história”, e em seguida por não se fundir às “variações epocais de gosto” (1990, pp. 15-16). No artigo “Navegação sem mapa: a história na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen”, Márcia Helena S. Barbosa (2011, pp. 60-63) comenta os trechos mencionados de Silvina Lopes e observa que tais características da obra da poeta podem ser lidas pela recorrente associação entre momentos históricos ancorados em períodos específicos (como a Revolução dos Cravos e as navegações expansionistas empreendidas pela colonização portuguesa) e os acontecimentos oriundos de narrativas mitológicas, encontrados na literaturas clássicas grega e latina, envolvendo os processos de transformação da sociedade, assim, “numa atmosfera mítica”. A confluência isotópica de tais leituras aponta para aquilo a que Barbosa chamará de “instante de criação do mundo”, que também pode ser lido como a reformulação do mundo como se conhece.

Nota-se que desde o início da obra poética de Sophia a possibilidade de recriação do mundo aparece como uma atribuição da escrita, e é um tema recorrente tanto em seus livros de poesia como em suas artes poéticas. As últimas linhas de “Ingrina”, fragmento que abre o livro *Geografia* (1967), dizem “E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo” (2015, p. 497). Os versos que finalizam o poema “A forma justa”, presente

em *O Nome das Coisas* (1977), apresentam o mesmo projeto: “Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco/ E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo” (2015, p. 710). O mundo é então passível de ser lido como resultado de determinadas ações humanas, e por essa mesma via pode ser reconstituído até que assuma uma forma justa, na qual se reúnam² o tempo e as coisas que foram divididas.

Paola Poma relaciona a poética de Sophia Andresen aos conceitos gregos de *alethea* e *lesmosyne*, a partir de uma leitura heideggeriana realizada sobre eles. O movimento constante entre revelar e esquecer está pautado nessa poética como a determinação de uma postura ética, que se vale do que é dito, de modo estético, para desvelar aquilo que resta esquecido na ausência da nomeação. A fala e, portanto, a escrita, é um gesto que parece estar em si mesmo associado à ideia de reconstrução, uma vez que possui a capacidade de transfigurar textualmente a condição das coisas que não são vistas, modificando assim o mundo pela escrita.

Como os gregos, a poética de Sophia Andresen transita entre a revelação (*alethea*) e o esquecimento (*lesmosyne*) e, baseia-se, fundamentalmente, no conceito de justiça (*díke*) cognato do verbo latino *dico* (*dicere*). Dizer é a palavra-mote que será glosada em toda a sua obra, não apenas como garantia da existência da coisa nomeada (“E as coisas mergulhadas no sem-nome/ da sua própria ausência regressadas/uma por uma ao seu nome respondiam/ como sendo criadas” (ANDRESEN, 1999, p. 14), mas, sobretudo postura ética, em que a beleza e o horror do mundo são ditos para serem vistos - “e digo para ver” - na mesma medida. (POMA, 2011, p. 109).

No ensaio “Escutar, nomear, fazer paisagens” (2003, p. 52), Silvina Rodrigues Lopes afirma que há também características da poesia moderna no modo como Sophia Andresen retoma os temas da literatura clássica. A autora observa que “a poesia de Sophia, como toda a poesia moderna, pensa-se a si própria e é, em larga medida, o pensamento da sua própria possibilidade, isto é, da possibilidade de uma relação própria com as coisas e com os outros”. A definição de poesia moderna como uma poesia que pensa sua própria condição é estabelecida por Silvina também “como uma questão de percepção”, que na obra estudada é demandada pela atenção e pela escuta, segundo o vocabulário fixado nos poemas de Sophia. A percepção, nesse

² Esse projeto, que mescla atributos formais da poesia e orientações éticas a partir do tratamento de questões socialmente relevantes, está presente em toda a obra de Sophia Andresen. O movimento que se pode denominar como a “reunião” dos elementos que na modernidade se encontram fragmentados é, então, responsivo à demarcação do momento que intitula a obra de 1954, *No tempo dividido*. Em livros já mencionados, sobretudo no caso de *O nome das coisas*, os temas sociais parecem adquirir uma posição central na poética de Sophia, mas estão, ainda assim, entrelaçados em questões que retomam os espaços da natureza, os mitos e a própria história da literatura. A permanência intrincada das tópicos, à primeira vista distintas, no desenvolvimento temático da obra é uma demonstração formal da ligação anterior entre os universos que foram desassociados conceitualmente nos domínios da criação (fingimento) ou da realidade (testemunho), categorias que serão desenvolvidas a seguir a partir da teorização de Jorge de Sena.

sentido, é um exercício ativo de redescoberta que faz parte do uso da linguagem, da leitura e da escuta. Esse exercício, que não escapa em nenhum momento ao longo do desenvolvimento das isotopias clássicas, é o que nos dá pistas sobre a modernidade impressa no modo como essa poética se organiza em meio às referências espaciais, associando à observação dos lugares uma constante releitura do ato de nomeá-los e do próprio idioma.

Além das estreitas ligações que a poética de Sophia Andresen estabelece com a literatura clássica, assim como também o faz em relação à modernidade na poesia portuguesa, há estudos diversos que investigam suas relações com a poesia brasileira, partindo sobretudo de poetas com quem se sabe que a autora possuía diálogo ativo, como é o caso de João Cabral de Melo Neto³, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Manuel Bandeira⁴, entre outros. É amplamente profícuo, portanto, o estudo da convivência entre a poesia brasileira e a obra da poeta portuguesa, considerando sobretudo a interpenetração de referências, temas e procedimentos formais observados em ambas. No que concerne à contemporaneidade, é possível verificar que a poesia brasileira continua a trilhar muitos dos caminhos abertos por Sophia, valendo-se de sua releitura da tradição lírica, bem como dos conceitos indissociáveis ao vocabulário fundado por ela em suas demandas por uma poética marcada pela atenção ao presente e pelo papel recriador dado à poesia.

Em *Da Arte das Armadilhas*, publicado em 2011 por Ana Martins Marques, destaca-se o poema “Sophia e o sol”, no qual a poeta brasileira cita os versos finais do poema “Gráfico”⁵, de *Coral* (ANDRESEN, 1950).

Sophia e o sol

Chego à praia e vejo que sou eu/ o dia branco.
Sophia de Mello Breyner Andresen

Dias vistos
de dentro
da distância

Palavras
exclusivamente
de meio-dia

palavras de luz marinha

³ A respeito dessa relação, destaca-se o trabalho de Micheline Verunschik (2006), que toca também na temática do espaço nas obras dos poetas mencionados.

⁴ O trabalho de dissertação de Luana Flávia Cotta Drummond (2018) analisa as relações travadas entre a poética de Sophia e os autores mencionados.

⁵ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Coral. In: *Obra Poética*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015. p. 232.

desembaçando os vidros
da manhã

(vigia
a praia
do dia)

armas brancas, armadilhas
e a branca solidão
das ilhas

mas, Sophia,
eu não sei estar
assim atenta

não posso olhar
o sol
de frente

Apesar de possuir uma obra poética muito recente e atualmente em curso, a poeta belo-horizontina Ana Martins Marques é um dos nomes que mais se destaca na poesia contemporânea brasileira. A autora foi vencedora do Prêmio Cidade de Belo Horizonte por dois anos seguidos (2007 e 2008), tendo em seguida publicado seu livro de estreia, *A vida submarina*, em 2009, pela Editora Scriptum. Em 2011 publicou *Da arte das armadilhas*, pela Companhia das Letras, recebendo por ele o Prêmio Biblioteca Nacional. *O livro das semelhanças*, lançado em 2015 pela mesma editora, foi contemplado pelo Prêmio Oceanos. Ana Martins possui dois livros publicados em parceria: *Duas Janelas* (2016, 7Letras) com Marcos Siscar e *Como se fosse a casa: uma correspondência* (2017, Relicário) com Eduardo Jorge. Em 2019 foi publicado *O livro dos jardins*, pela editora Quelônio, em uma edição artesanal, costurada à mão, de 400 exemplares numerados. A poeta é um dos raros casos de ampla recepção crítica e reconhecimento concomitante ao exercício de sua obra, visível pela relação de prêmios que seus livros receberam quando lançados, bem como pelo aparecimento recente de artigos, ensaios e traduções realizados sobre a obra no meio acadêmico. Ademais, Ana Martins Marques é uma poeta bastante reconhecida além dos espaços acadêmicos e dos circuitos editoriais. Seus poemas são reproduzidos em muros pelas cidades, lançados pelos leitores em redes sociais e nascem incorporados de antemão aos rituais de leitura da contemporaneidade.

Os autores e obras com os quais dialoga a poética de Ana Martins são, muitas vezes, explicitados como referências de leitura ao longo das obras, o que se observa em “Sophia e o sol”, transcrito, ao trazer como epígrafe versos de Sophia Andresen em um poema que a insere na posição de interlocutora. Ainda no livro de estreia de Marques, encontramos o poema “Senha

para Cecília” (2009, p. 120), em homenagem a Cecília Meireles, cujos versos finais “O peso do mundo é leve,/ mas não há quem o carregue” remontam em termos formais à precisão rítmica da poeta moderna. Em seguida, lê-se “Self safári (Carta para Ana C.)” (2009, p. 121), que aproxima o palíndromo detido na nomeação das duas Anas com seus “nomes reversíveis/ para ir e voltar/ sem sair do lugar”. Em *O livro dos jardins*, publicado em 2019, observamos uma série de poemas dedicados a outras poetisas que fazem parte desse universo de interlocuções explícitas. Ao longo de toda a obra de Ana Martins até então publicada não é difícil perceber que o ofício da escrita se torna declaradamente responsivo à atividade da leitura. Os fenômenos explorados por essa poética são, sobretudo, experiências de estar em um mundo que é, de antemão, formulado pela linguagem.

Além das referências literárias, é frequente encontrar em seus livros poemas que vinculam a linguagem da poesia a âmbitos que extrapolam o textual, trazendo reflexões sobre as formas que estruturam os mapas, a fotografia, a dança, a arquitetura, as artes plásticas e etc. Esse é o caso, por exemplo, do poema “Papel de arroz”, dedicado à artista plástica Mira Schendel, conhecida por suas obras modernistas nas quais se utiliza da escrita e dos elementos tipográficos como figuras para compor imagens plásticas que não se associam unicamente à construção do sentido a partir de uma leitura verbal. O poema, sendo assim, recupera o caráter de frágil arquitetura pertencente às construções das coisas e das palavras, em seu encobrir e revelar simultâneo: “Mira:/ as coisas construídas oscilam/ numa frágil arquitetura/ (os papéis cultivados/ em campos/ guardarão sempre a memória seca/ dos dias alagados)./ Também as palavras revelam somente o que escondem:/ eis a solução de uma questão/ delicada.” (2009, p. 111).

Ao transpor em imagens os lugares ocupados pelas experiências aos espaços metafóricos nos quais se desenvolvem as linguagens, a possibilidade de habitar uma casa ou de percorrer ruas torna-se uma investigação análoga a ocupar-se de um livro ou conhecer os nomes das cidades impressos em um mapa, temas que se desenvolvem sobretudo em *O livro das semelhanças* (2015), na série a ele homônima e nas “Cartografias”. Essa transposição recorrente entre os espaços físicos e suas representações ou elaborações estéticas que os tematizam tem como efeito associar os espaços e as obras como meios equivalentes de conhecer o mundo, o que é sintetizado pela sugestão, presente em *A vida submarina*, de olhar para o poema como um “lugar para pensar” (2009, p. 26), demarcando desde o primeiro livro publicado por Ana Martins Marques uma estreita ligação entre poesia e espaço. De acordo com Murilo Marcondes, que escreve a orelha de seu livro de estreia, os poemas constroem uma série de imagens do corpo que sinalizam “num primeiro instante, momentos de percepção das coisas do mundo

pelos sentidos”. Esse mundo, embora carregue aspectos familiares, parece ser fornecido no poema através de um contato inicial, como se fosse apresentado pela primeira vez a um leitor que sempre esteve ali, mas desatento aos contornos de sua própria experiência de sujeito ao ocupar os espaços. Assim, como afirma o crítico, “o resultado é complexo: visão amarga, mas vívida e existencialmente muito participante; grande capacidade de entregar-se à alegria ao lado da disponibilidade inesperada para o turvo”. Essa participação ativa do real, que dá nome aos fenômenos para torná-los visíveis, é um elemento que se destaca entre aqueles nos quais convergem as poéticas de Ana Martins e Sophia Andresen. Apesar de demarcar a distância da poeta portuguesa, enquanto afirma sua concomitante aproximação no poema que dedica a ela, pelos versos “mas, Sophia,/ eu não sei estar/ assim atenta”, a prática da atenção que Sophia demanda em relação às paisagens e à justiça elementar das formas da natureza se encontra na obra da poeta mineira dedicada sobretudo à linguagem, fazendo da poesia um palco para a investigação das formas dispostas em um mundo por ela criado. A partir dessa prática de atenção singular, os poemas de Marques acabam assumindo também um papel simultaneamente transformador das experiências que visibilizam, “de modo que ao registro passivo ou à celebração ingênua da vida vem se sobrepor um desconforto difícil de definir mas que muda tudo e ultrapassa a visão convencional” (MARCONDES, orelha de livro, 2009).

Na orelha não assinada de *O livro das semelhanças* (2015) é possível mapear uma leitura significativa a respeito do estatuto da recepção crítica dada à obra em exercício da autora. Diz o texto:

Estão aqui, com uma força que já podia ser antecipada em seus livros anteriores, peças que versam, sobretudo, a respeito da tentativa — sempre temerária, mas também desafiadora — de recuperar o mundo e as coisas por meio da palavra. Porém a autora sabe que vivemos tempos fraturados, em que experimentamos aquilo que poderia ser nomeado como uma certa falência da *mimese*, pois traduzir o real literalmente é deparar com o abismo que se interpõe entre o mundo sensível e a folha em branco. E Ana desconfia do quanto isso tem de frágil, de problemático — e de igualmente fascinante.

De tal modo, vê-se que há, não só em *O livro das semelhanças*, como também nas obras mencionadas anteriormente, o conhecimento dos “tempos fraturados” que são tematizados sobretudo desde a poesia moderna. Saber a impossibilidade de traduzir o real e a falência da *mimesis* é uma tendência fortalecida em poesia após o romantismo, e que se aprofunda com a modernidade, considerando que, de acordo com Michael Hamburger (2007, pp. 35-48), os poetas modernos, em lugar de traduzir o real, interessam-se antes por explorar as possibilidades múltiplas do real, e de tal modo, por convidar o leitor a juntar-se a essa experiência investigativa. Não há, portanto, um estabelecimento da realidade que ocorra de modo

inteiramente apartado das construções da língua, e esse conhecimento moderno se refere às possibilidades múltiplas de acesso ao real de que fala Hamburger. É válido pensar em como uma obra contemporânea, que de modo recorrente tematiza o espaço, como é o caso da poética de Ana Martins, afasta-se de um olhar que apenas testemunha os lugares habitados, e realiza, por sua vez, uma leitura que recria a experiência de convívio com os espaços por ela nomeados.

A obra de Ana Martins está voltada para o espaço diante de uma perspectiva de linguagem criadora, que é operada por meio de metalinguagem, de referências à tradição literária e de investigações em torno dos meios da partilha de uma estética. A autora, assim, tematiza a existência de um sistema referencial relacionado a cada lugar, como enuncia a divisão entre as “palavras da casa” e “palavras da rua” (2017, p. 28), além de suas “Visitas ao lugar-comum” (2015, pp. 51-56) realizadas no âmbito das tópicas literárias e das repetições comunicativas às quais se habitam os falantes, encenando possibilidades de fala enquanto escuta e transpõe nos poemas um recorte das falas. A poesia de Sophia Andresen, por sua vez, estabelece um processo mútuo de intervenção do espaço no poema e do poema no espaço, considerando o poeta como um “escutador” das experiências da linguagem, que “transfere” os objetos “para o mundo do poema limpo e rigoroso”, ao mesmo tempo em que guarda “num mundo claro/ O gesto claro da mão tocando a mesa” (2015, p. 453). Nesse sentido, a poeta portuguesa faz com que a escuta e o testemunho dos espaços sejam também responsáveis por recriar, como o poeta fingidor, esse mundo em seu ofício poético, buscando para ele “a forma justa” (2015, 710).

A construção das leituras, no âmbito comparativo, entre as duas poéticas abordadas aqui como objeto de estudo é feita a partir dos conceitos de diálogo, citação, consonância, aproximações e distanciamentos, evitando abrir a chave da influência, para que não se estabeleça uma ideia de hierarquização entre as poetas. De tal modo, a pesquisa foi pensada diante da reabertura contínua de sentidos que cada poeta é capaz de criar em diálogo com a outra. Apontamos, portanto, para a mobilização de temas, referências, divergências e similaridades formais entre as obras em regime sincrônico, trazendo a contemporaneidade possível entre as poéticas a partir da convivência entre as experiências estéticas criadas.

O primeiro capítulo se organiza em torno dos espaços interiores figurados nos poemas, observando suas relações com as tópicas canônicas mobilizadas. São lidas as referências às casas e aos jardins nos poemas de Sophia Andresen e Ana Martins sob a hipótese de que tais espaços dialogam com a formação de um fazer poético, configurando no gesto da escrita algo que pertence ao recolhimento e à busca pela reunião do indivíduo fragmentado.

O segundo capítulo aborda os espaços exteriores, tendo como recorte prioritário as temáticas relativas ao mar e às cidades em suas figurações. O mar, tema em torno do qual se organiza a maior parte da obra de Sophia Andresen e espaço enunciado pela sua ausência nos poemas de Ana Martins, é pensado a partir das transfigurações dos limites que as poéticas estudadas atribuem a ele. As cidades, por outro lado, são lidas como espaços nos quais se operam as divisões do tempo sobre os sujeitos, sendo nelas possível observar a concatenação dos períodos como camadas que se imprimem em sua linguagem arquitetônica.

O terceiro capítulo se volta para os desvios elaborados entre os espaços, observando as figurações da caçada como alegoria para a escrita poética. Em seguida, são realizadas algumas comparações entre dois momentos das poéticas das autoras estudadas: a série de poemas denominada “Cartografias”, presente em *Livro das Semelhanças* (2015), de Ana Martins e o livro *Navegações* (1983), de Sophia Andresen.

1. Espaços interiores

Uma ocasião,
meu pai pintou a casa toda
de alaranjado brilhante.
Por muito tempo moramos numa casa,
como ele mesmo dizia,
constantemente amanhecendo.

Adélia Prado

para que a casa fosse amarela
o amarelo não poderia estar
impregnado no concreto
das paredes mas
precisava ser
sugestão etérea
nas partículas de ar

Sylvia Damiani

- Era uma casa - como direi? - absoluta.
Eu jogo, eu juro.
Era uma casinfância.

Herberto Helder

1.1. O poema: um lugar para pensar

Na série “Barcos de Papel”, presente no primeiro livro lançado por Ana Martins Marques, *A vida submarina*, está o poema “Lugar para pensar” (2009, p. 26), cuja última estrofe abre a seguinte questão: “Uma coisa que nunca entendi é por que/ em geral se acredita que o poema/ não é lugar para pensar”. Os versos anteriores dispõem como um compêndio situações do cotidiano nos quais o pensamento toma forma e é levado pelo corpo a ocupar lugares: “no escuro/fumando”, “com a cabeça encostada no vidro do ônibus” ou ainda “Gosto de pensar com as mãos na água”. Além de uma lista de imagens dentre as quais o que se pensa é o próprio pensamento, o poema cria uma estrutura rítmica de versos livres que concatena em figuras concretas os espaços nos quais situa o ato de pensar. As estratégias estilísticas retomam algo de que fala Paul Valéry, crítico e poeta, a respeito da poesia e de sua relação com o pensamento. No ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, Valéry narra um diálogo de que ouvira falar entre Degas e Mallarmé no qual o poeta defende para o pintor que “Absolutamente não é com ideias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com *palavras*” (2011, p.216). Dizer que os poemas se fazem com palavras, em vez de ideias, tese de Mallarmé com a qual o crítico afirma em

seguida concordar, configura a poesia como processo oriundo e criador de sua própria matéria prima: a linguagem. Na mesma direção, é possível dizer que o pensamento da poesia toma forma na linguagem – e ainda, que é pela linguagem, ou mesmo que é a própria linguagem, em vias de pensamento, o sujeito e o objeto simultâneos desse ato de pensar.

Em *Tractatus Logico Philosophicus*, Wittgenstein utiliza a linguagem como via de extensão das proposições lógicas até então estabelecidas e, no limite, cria novos caminhos para o pensamento. As condições de possibilidade relacionadas à existência de pensamento e fala, de tal modo, se amalgamam. Citando o autor (1962, p. 111): “Não podemos pensar o que não podemos pensar, por isso também não podemos dizer o que não podemos pensar”. Resta, entretanto, perguntar-se: podemos pensar o que não podemos dizer? Podemos pensar, nesse sentido, fora da linguagem? As proposições acima se relacionam como uma espécie de diagrama, formando sempre como resposta novas perguntas. A filosofia, lugar para pensar de unanimidade inquestionável, tem muitas vezes como método reformular e tensionar os predicados comuns da linguagem verbal. Esse movimento se encontra também no lugar que Valéry descreve como “Universo poético” (2011, p. 217): um universo que ouve as falas comuns do cotidiano (guiadas pela própria prática de códigos aos quais se habitua à comunicação) e as transcreve para um meio no qual, por não visar a comunicação imediata, é possível verificar a origem e a transformação dos sentidos impregnados às palavras. Universo poético é, ademais, um termo que descreve o caráter espacial relacionado à poesia, considerando que denota a existência de algo como um lugar poético onde se pensa e se trabalha a linguagem.

Sophia de Mello Breyner Andresen utiliza um termo próximo ao de Valéry ao tratar, de modo recorrente em sua obra literária e em seus textos intitulados “Artes Poéticas”, de um “mundo do poema”. Em *Livro Sexto*, lançado pela primeira vez em 1962, os versos de “No poema” (2015, p. 453) localizam o estatuto espacial da poesia quando remontam à ação de “Transferir o quadro o muro a brisa (...)/ Para o mundo do poema limpo e rigoroso/(...) Guardar num mundo claro/ O gesto claro da mão tocando a mesa”. O mundo do poema opõe-se então a outro mundo, externo ao rigor e à clareza do trabalho estético realizado no âmbito da linguagem. No mundo em que operam as formas poéticas há a possibilidade de coleta de elementos externos à poesia (nomeados por substantivos concretos: “quadro”, “muro”, “brisa”) e preservação desses mesmos elementos agora sob a forma do poema. O poema surge, portanto, como um espaço capaz de guardar a materialidade e a clareza que os corpos e objetos nele assumem. O gesto é transferido para tal lugar gerando no texto contornos corpóreos que criam formas de habitar o espaço poético, do mesmo modo como o pensamento o faz na poesia de Ana Martins.

As imagens concretas criadas por Sophia Andresen são a sua “explicação *com* o universo”, como afirma em “Arte Poética II” (ANDRESEN, 2015, p. 891), publicado em 1963:

Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação do real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão.

Ana Martins também utiliza de maneira recorrente termos espaciais ao tratar da linguagem no poema. Para a autora contemporânea, a língua é precisamente uma forma de moradia, isto é, um espaço que apresenta suas leis aos sujeitos que a ela se habitam, como a uma casa. Tal ideia fica clara nos versos presentes em *Como se fosse a casa (uma correspondência)*, que se desdobram em outro questionamento (2017, pp. 34-35):

E tudo afinal talvez se resuma ao fato de morar numa língua
que distingue ser e estar, morar no intervalo entre
essas duas palavras, ser ali onde se está,
ou estar assim como se é
toda lei é
da língua?

Os versos livres de extensão decrescente que marcam a estrutura do poema parecem provocar um efeito de aprofundamento dentre as questões propostas a respeito do funcionamento da língua. A diferenciação entre os verbos ser e estar, estabelecida na língua portuguesa, é trazida aqui como um exemplo das leis idiomáticas que enredam os falantes, opondo-se à possibilidade de uma comunicação calcada tão somente segundo o desejo pessoal. Alguns versos anteriores afirmam (p. 34): “(Espera: estou inventando uma língua/ para dizer o que preciso)”, demarcando a insuficiência das palavras coletivas para a expressão subjetiva do indivíduo. Os versos criam, no entanto, um paradoxo: se a fala se dirige à compreensão do outro, como criar para si um idioma próprio?

Para situar a discussão entre poesia, pensamento e espaço, faz-se necessário recorrer ao ensaio de Heidegger sobre o poeta Hölderlin, intitulado “...poeticamente o homem habita”, no qual o filósofo propõe uma aproximação entre a poesia e o conceito de habitação, considerando a condição de artifício humano comum a ambos⁶ que pressupõe um movimento de construir. O

⁶ Para Heidegger (2002, 167), no entanto, “a linguagem permanece soberana ao homem” de tal modo que a noção de construto é capaz de alhear o homem do próprio processo linguístico. Nesse sentido, o homem habita também

título do ensaio toma emprestado um verso do poema de Hölderlin, “No azul sereno”, que conduz o argumento da proximidade entre habitar e construir, e toma o pensamento em poesia não como uma habitação criada em condições modernas ou temporalmente demarcadas, mas sobretudo o poema como um “deixar-habitar, em sentido próprio” (p. 167). Ou seja, ao ser compreendida como construção *por excelência* no mundo da linguagem, a poesia permite que se habitem e se construam, numa intermediação mútua, os mundos existentes na memória e no porvir. Por isso, em relação à proximidade entre construir a habitação e construir o poema, Heidegger afirma (p. 167):

Mas como encontramos habitação? Mediante um construir. Entendida como deixar-habitar, poesia é um construir.

Desse modo, vemo-nos agora diante de uma dupla imposição: de um lado, cabe pensar, a partir da essência do habitar, o que se designa por existência humana; de outro, cabe pensar a essência da poesia, no sentido de um deixar-habitar, como o construir por excelência. Buscando o vigor essencial da poesia na perspectiva mencionada haveremos de adentrar a essência do habitar.

Utilizando-se dos termos recolhidos no poema de Hölderlin, o autor apresenta a ideia de que a poesia difere de qualquer outra modulação da linguagem, uma vez que “é a poesia que traz o homem para a terra, para ela, e assim o traz para um habitar” (p. 169). De acordo com o pensamento heideggeriano, em meio às relações entre o habitar e a poesia reside o caráter condensante que ambas as formas apresentam diante de lugares e comunicações dispersivas. A partir do poema analisado, Heidegger se contrapõe às afirmações recorrentes que assinalam a poesia como texto oriundo de uma imaginação elevada que paira sobre as questões mundanas. É possível, sendo assim, pensar o habitar poético como fruto de uma atenção ímpar, que somente edifica e reconstrói a língua por estar organizado à sua escuta de maneira indissociável. Em relação ao mesmo texto de Heidegger, Luiz Costa Lima⁷ sintetiza as questões afirmando

a linguagem, por escutá-la e, conseqüentemente, organizar-se ao redor do seu chamado, diz ele: “Cuidar do dizer, mesmo nessa manipulação da linguagem, é, sem dúvida, positivo. Contudo, só esse cuidado não basta para nos ajudar a retornar à verdadeira relação de soberania entre a linguagem e o homem. Em sentido próprio, a linguagem é que fala. O homem fala apenas e somente à medida que co-responde à linguagem, à medida que escuta e pertence ao apelo da linguagem”. A ideia de construção não requer, nesse sentido, que a linguagem se desdobre a partir do homem, mas que se estabeleça uma relação que o filósofo chama pelo termo latino *aedificare*, remontando à edificação, isto é, o que realiza a manutenção e a concomitante recriação dos construtos humanos. Também na obra das poetisas aqui estudadas, a linguagem é por vezes marcada como um elemento soberano em relação ao sujeito no processo de escrita, o que se pode ler em versos como os de “Escrita do poema” (ANDRESEN, 2015, p. 573): “A mão traça no branco das paredes/ A negrura das letras/ Há um silêncio grave/ A mesa brilha docemente o seu polido/ De certa forma/ Fico alheia”.

⁷ Ainda que considere “desastrosa” a via de análise aberta por Heidegger em relação ao poema de Hölderlin, para Costa Lima a ausência de transparência que distancia o poema da linguagem comunicativa faz parte do caráter reflexivo presente no modo como se organizam as palavras em regime poético. Diz ele: “O poema meditativo é

que “para Heidegger, a poesia era dotada da mesma dignidade que o pensamento (entenda-se, filosófico); (b) a congenialidade da poesia e do pensamento assenta em que nenhum dos dois se pode tornar absolutamente transparente” (2012, p. 182).

Também a partir da leitura de alguns poemas de Hölderlin, Sophia Andresen escreve em seu ensaio “Poesia e Realidade”, publicado inicialmente em 1960 pela *Revista Colóquio*: “O poeta não tem curiosidade do Real, mas sim necessidade do Real. A verdadeira ânsia dos poetas é uma ânsia de fusão e de unificação com as coisas” (ANDRESEN, 1960, p. 53). Da necessidade do encontro – isto é, da própria “unificação com as coisas” mencionada – que em seguida a poeta passará a referir-se como uma “túnica sem costura” (p. 54) – surge o mundo tal como é concebido na poética de Sophia. A relação entre os sujeitos e os objetos, bem como dos sujeitos em si, é lida ao longo da obra como uma ligação desfeita, fruto de um “tempo dividido⁸” que o poema se propõe a reunir. É a casa, construção na qual o pensamento adquire uma concentração similar àquela vista no poema, a instância espacial que por vezes parece ser capaz de transferir o sujeito da experiência urbana e dispersiva para um espaço de economia de elementos no qual o sentido é explorado.

O ambiente da cidade moderna aparece então como um espaço cuja ocupação é meramente “inútil”. Em lugar do encantamento provocado pela experiência de modernidade urbana, muito comumente expresso na poesia pela figura do *flâneur*⁹, a cidade nesta obra desencadeia uma recusa. Tal descrição pode ser lida nos versos que abrem o poema “Cidade” (2015, p. 74), publicado inicialmente em 1944 no livro *Poesia*: “Cidade, rumor e vaivém sem paz das ruas,/ Ó vida suja, hostil, inutilmente gasta”. Em contraponto ao espaço urbano, a poética de Andresen se volta com frequência para o mar, que é presentificado como uma alternativa de vivência válida em versos como os do dístico “Inscrição”, de *Livro Sexto*: “Quando eu morrer voltarei para buscar/ os instantes que não vivi junto do mar” (2015, p.464).

1.1.2. A casa e o poema: formas de concentração

uma espécie de ficcionalidade que opta pela solidão da palavra. A palavra solitária não é a que se mantém ‘em estado de dicionário’, senão a que explora sua dupla potencialidade de associação e verticalidade” (2012, p. 208).
8 O termo “tempo dividido”, que está no título de seu livro lançado em 1954, é uma imagem recorrente ao longo da obra de Sophia Andresen, associada às fraturas do indivíduo na modernidade.

9 Apesar de ser o *flâneur* uma figura que louva e rebaixa simultaneamente o ambiente urbano moderno, como afirma Walter Benjamin (1994) utilizando os termos “*Spleen*” e “*Ideal*” para tratar os movimentos da obra de Charles Baudelaire, o que marca a experiência de modernidade para esse indivíduo é a possibilidade de percorrer todos os espaços. É, portanto, a ampla mobilidade do sujeito pelos ambientes urbanos mais e menos aprazíveis, como afirma também Griselda Pollock (1988, p. 253), o símbolo da liberdade que o artista moderno empenha ao observar sempre de fora os ambientes urbanos que situa em sua obra, sem que a nenhum deles pertença ou que deles participe ativamente.

Ao longo da obra de Sophia Andresen, a casa surge, assim como o mar, como um elemento de oposição ao caos dissociativo dos ambientes urbanos, leitura que se verifica sobretudo na seção “A noite e a casa”, de *Geografia*. Nesse livro, lançado em 1967, há uma sequência de poemas cuja ligação se dá pelo encontro espaço-temporal expresso no título. Destacam-se as estrofes finais de “Vela” (2015, p. 519):

Em redor da chama
Que a menor brisa doma
E que um suspiro apaga
A casa fica muda

Enquanto a noite antiga
Imensa e exterior
Tece seus prodígios
E ordena seus milénios
De espaço e de silêncio
De treva e de esplendor

O poema figura o silêncio da casa em versos curtos que variam entre cinco e seis sílabas métricas e apresenta um cenário de intervenção mínima da atividade humana, presente apenas como sugestão de “um suspiro”. A noite e a casa aparecem em ordem inversa como sujeitos das ações, também apartadas de uma modulação humana. A noite, nesse sentido, é descrita por um vocabulário que se conecta ao divino (“antiga/ Imensa e exterior”), e seus feitos de aparência onipotente regulam o tempo e o espaço de tal modo que ela permanece soberana à mudez da casa, que por sua vez “se concentra/ Numa espera densa”.

O ato de tecer, unido ao signo da espera e da passagem do tempo, remonta à *Odisseia* de Homero e sobretudo à personagem Penélope, bastante mencionada pela poética de Sophia Andresen. A personagem, que também se vê pária do tempo (enquanto espera sem garantia que Ulisses retorne e sua vida se restabeleça), é conhecida por usar a costura como instrumento de intervenção contra a passagem dos anos, uma vez que promete escolher um novo marido assim que termine de construir o sudário que tece ao longo dos dias e desfaz durante todas as noites. A noite surge, portanto, como marcação da possibilidade de suspender o tempo e manter o fio narrativo em torno da personagem feminina no limite do não-acontecimento. É na permanência no espaço doméstico que se marca tal possibilidade de intervenção do tempo, uma vez que Penélope espera cerceada pela casa, enquanto Ulisses viaja e se perde tanto pelo espaço marítimo (através de situações orquestradas pelos deuses) como pelo tempo, submetido aos encantamentos que lhe subtraem a cognição da passagem dos anos.

No ensaio “O fio de sílabas”, publicado em *A forma informe* (2010), Rosa Maria Martelo estabelece uma leitura de Sophia Andresen que parte daquilo que abordará como uma ideia de justiça, e que, no entanto, adquire novos significados quando se contrapõe à herança clássica e à modernidade implicadas em sua obra. A equação entre uma poética que se vale de referências e conceitos clássicos, mas que se vincula temporal e esteticamente à modernidade, é abordada por Martelo a partir de uma ideia de busca. Para a autora, então, o regresso a um tempo indiviso, temática recorrente na poética de Sophia, é dado como uma busca por um horizonte que é, no entanto, ancorada na modernidade de maneira intransponível. A modernidade é, sobretudo, o conhecimento da existência fraturada, do “tempo dividido” e da disposição das relações que não correspondem a uma “forma justa”, isto é, precisamente o que parece animar o fazer poético em seu ofício de reconstrução do mundo. Citando Martelo (2010, pp. 22-23):

O que a poesia de Sophia nos mostra não é só a possibilidade de um caminho de justiça e justiça, porque é muito mais do que isso. Ela diz-nos que a perfeita inteireza do ser é uma exigência humana e que, sendo essa a sua condição, tal exigência ganha forma na travessia da imperfeição, correndo sobre ela como uma rasura, como recusa de a ela se conformar. Afinal, não será por isso que, nos versos de Sophia, os homens e os deuses não poderiam nunca viver separados? A poesia parece, assim, procurar o caminho de regresso a um tempo primordial e mítico em que a palavra e o ser estariam ligados de modo absoluto. E todavia essa busca não implica ignorar a existência de uma fractura entre os nomes e as coisas, ou entre os sons e os sentidos.

As últimas linhas de “Ingrina”, fragmento que abre o livro *Geografia*, dizem “E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo”. Os versos que finalizam o poema “A forma justa”, presente no livro *O Nome das Coisas* (1977), apresentam o mesmo projeto: “Por isso recomeço sem cessar a partir da página em branco/ E este é meu ofício de poeta para a reconstrução do mundo”. Esse mundo, tecido continuamente no conjunto entrelaçado das ações dos sujeitos que nele habitam, poderia, portanto, ser remodulado pela ação humana do poema, que o concebe numa forma justa, na qual se reúnem o tempo e as coisas que foram divididas. A reunião de que falam os poemas por vezes surge com os termos “agregar”, “encontro”, “regresso” e “inteireza”, e remontam a um tempo mítico, em que as divisões entre o natural e o cultural, entre os homens e os espaços por eles habitados, bem como entre os seres humanos como um todo, estariam subtraídas.

Os poemas seguintes a “Vela”, lido anteriormente, reiteram o universo poético que Sophia Andresen estabelece às voltas de um desejo de unidade. Tal desejo é dado a se realizar em duas instâncias espaço-temporais específicas – o período da noite e o ambiente da casa, como evidenciam os títulos:

A LUZ E A CASA

Em redor da luz
Com sombras e brancos
A casa se procura

Minhas mãos quase tocam
O brando respirar
Da sua atenção pura

A NOITE E A CASA

A noite reúne a casa e o seu silêncio
Desde o alicerce desde o fundamento
Até à flor imóvel
Apenas se ouve bater o relógio do tempo

A noite reúne a casa a seu destino

Nada agora se dispersa se divide
Tudo está como o cipreste atento

O vazio caminha em seus espaços vivos.

(ANDRESEN, 2015, pp. 520-521)

É notável que a casa da obra de Sophia Andresen carrega a imagem de união com a noite, uma vez que está submetida aos seus desígnios de concentração e silêncio. Sendo assim, o espaço doméstico se torna sujeito das construções poéticas e adquire movimentos corpóreos, como o de procurar-se em torno da vela e de ouvir o silêncio interrompido no último verso da primeira estrofe, que afirma “bater o relógio do tempo”. Por apresentar uma suspensão da passagem do tempo, a casa se torna o local de maior presença do indivíduo, sendo também o espaço no qual se desenvolve um pensamento marcado pelos versos que a caracterizam como “O brando respirar/ Da sua atenção pura” (p. 520) e “Nada agora se dispersa se divide/ Tudo está como o cipreste atento”. A presença de um pensamento atento permitido pelo ambiente é também trazida no poema “Espera” (p. 522), em sequência, cujas construções agora são centralizadas por um sujeito que não é mais a casa, mas um eu que nela se estabelece e remonta novamente a Penélope¹⁰: “Deito-me tarde/ Espero por uma espécie de silêncio/ Que nunca chega cedo/

10 O poema cria também uma instância de leitura metalinguística associada à isotopia da personagem homérica, articulando a escrita ao gesto de ouvir o silêncio e modular a espera, como se lê nos versos finais: “É então que se vê subitamente/ A nossa própria mão poisada sobre a mesa/ É então que se vê passar o silêncio/ Navegação antiquíssima e solene”.

Espero a atenção a concentração da hora tardia”. De modo similar, para Bachelard a casa se insere nas poéticas como elemento que se associa aos vocábulos de integração/concentração e se opõe à dispersão. O autor afirma:

é necessário mostrar que a casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que freqüentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. (BACHELARD, 2003, p. 201):

Prosseguindo no campo da fenomenologia, Merleau-Ponty considera uma concepção de espaço que, do mesmo modo que para Heidegger, dialoga com a construção e a linguagem. Para o autor, não apenas a história é um modo de inserir-se diante de uma narrativa do tempo, como também o espaço se torna uma narrativa figurada pelos gestos que os corpos nele realizam. A expressão, deste modo, dá origem à história, e na mesma direção, o espaço é criado pela experiência que o domínio do corpo estabelece. Diz ele:

A quase eternidade da arte se confunde com a quase eternidade da existência encarnada, e temos no exercício do nosso corpo e de nossos sentidos, na medida em que nos inserem no mundo, os meios de compreender nossa gesticulação cultural na medida em que esta nos insere na história. (...) Digamos mais genericamente que a tentativa contínua da expressão funda uma única história - como o domínio de nosso corpo sobre todos os objetos possíveis funda um único espaço. (2004, p. 102)

São recorrentes as imagens de um espaço corporificado na poesia de Sophia Andresen, como foi observado nos versos dedicados a construir as imagens da casa que em si mesma tem o poder de respirar e estar atenta. A escrita, que decorre de um estado atento, é também marcada por aquilo que Merleau-Ponty descreveu como “o domínio de nosso corpo sobre todos os objetos possíveis”. Em “Espera”, os versos “É então que se vê subitamente/ A nossa própria mão poisada sobre a mesa” retomam a imagem anteriormente criada em “No poema” presente em *Livro Sexto*: “O gesto claro da mão tocando a mesa”, que Silvina Rodrigues Lopes (2003, p. 56) descreve como uma operação de preservar no poema “a memória do seu fazer”. O poema é capaz, nesse sentido, de testemunhar a própria invenção, e guardá-la em si mesmo como rastro do gesto que o produziu e que fundou, assim, o espaço no qual se fixa.

1.1.3. A construção do hábito doméstico

A questão inicial, proposta pelo poema de Ana Martins Marques, apresenta alguns desdobramentos possíveis que serão retomados a seguir. Se o poema é um lugar para pensar, é necessário que seja a um só tempo um pensamento e um espaço no qual se desenvolve. O espaço, no entanto, pressupõe uma relação corpórea – seja a do sujeito que nele habita e funda seu domínio pelo alcance do gesto, como afirma Merleau-Ponty, seja a do espaço em si mesmo enquanto figuração de um sujeito poético, como foi visto nos poemas selecionados de Sophia Andresen. A obra de Ana Martins tematiza recorrentemente as possibilidades oriundas dos diálogos entre linguagem e pensamento e entre espaço e corpo. Em alguns momentos da poética da autora, o corpo transmite seu funcionamento aos lugares, objetos e sistemas de linguagem, o que pode ser percebido nos versos de *Como se fosse a casa: uma correspondência*: “(Como conversam as coisas/ com as coisas?)” (MARQUES, 2017, p. 13), “(conhecerão também as coisas/ o cansaço?)” (p. 20), e ainda “As casas abandonam a si mesmas/ fogem de si mesmas” (p. 45). Além de tal proposta, a linguagem poética assume a tarefa de demarcar os significados dados aos lugares: “o cansaço é o fim da infância/ pode ser que seja assim/ que só para elas/ exista a casa/ absolutamente” (p. 20), versos que criam um diálogo com a imagem de “casinfância¹¹” de Herberto Helder.

Na orelha de *A vida submarina*, assinada por Murilo Marcondes, o pesquisador observa que há, na primeira obra publicada por Ana Martins Marques, uma relação mantida entre as poéticas e uma questão existencial, que faz dessa obra uma via para que se organize um pensamento em torno das experiências com a linguagem. Para que se chegue a este lugar determinado, a poética da autora opera uma “rara equação”, como afirma Marcondes (2009, orelha do livro):

Não seria difícil identificar marcas de leitura de grandes poetas, nacionais e internacionais, na poesia de Ana Martins Marques, mas isso talvez fosse secundário em um projeto que parece ser antes existencial do que culturalista. Que não haja nenhum equívoco, porém: essa adesão às vivências mais concretas e imediatas nunca se dá em detrimento da construção dos poemas, sempre depurados. (...) Em síntese, a equação é rara: a elaboração dos poemas é concomitante à reflexão sobre o vivido, e nesse estreitamento entre

11 Os versos retirados de “Poemacto”, citados como epígrafe do capítulo, realizam uma fusão das palavras casa e infância, como é prática recorrente da poética de Herberto Helder, criando uma imagem na qual os dois elementos tornam-se indissociáveis. Nas palavras do poeta “- Era uma casa – como direi? absoluta./ Eu jogo, eu juro./ Era uma casinfância” (HELDER, 2006, p. 107), o jogo e a jura do poema constroem uma casa absoluta alocada na imagem de indissociabilidade que tal espaço possui com a infância. De maneira similar, as imagens associam a infância à casa no poema de Ana Martins, de modo que, neste, o qual o cansaço, marcador do fim da infância, parece marcar também a impossibilidade de uma existência absoluta do espaço da casa.

linguagem e experiência talvez resida a maior força deste ótimo livro, em que os poemas, sempre muito sentidos, são também “lugar para pensar”.

A facilidade de identificação de diálogos com outros poetas, mencionada pelo pesquisador, é dada pelo próprio empenho encontrado de demarcar, como pontos de referência, os lugares nos quais se pode situar esta obra diante da tradição canônica. São múltiplas as dedicatórias encontradas nos poemas, tanto de *A vida submarina*, quanto dos livros lançados em seguida, que os desviam para uma leitura já de início comparativa com aqueles autores e obras que surgem em torno dessa poética.

Saltando do primeiro ao quarto livro publicado por Ana Martins, a questão do espaço permanece e toma formas mais evidentes. Em *Como se fosse a casa: uma correspondência* (2017), há uma mensagem que abre os poemas e sinaliza que “este livro é resultado de uma correspondência entre Eduardo Jorge e Ana Martins Marques, durante o período em que ela morou no apartamento dele no Edifício JK, projetado em 1952 por Oscar Niemeyer”. O livro pode ser lido como uma obra escrita mediante propostas de pensar as questões referentes à moradia em geral e neste espaço específico onde a obra significativamente demarca sua ancoragem: o Edifício JK, marco arquitetônico de Belo Horizonte, situado na região central da cidade. É válido perceber que a partilha de referências mencionada por Murilo Marcondes a respeito de *A vida submarina* extrapola o âmbito literário na obra mais recente de Ana Martins. Ao mencionar o edifício, cria-se uma relação de alteridade no livro a partir de um hipertexto extralinguístico que se dá em vias históricas e espaciais.

A demarcação do espaço onde a poeta morou enquanto escrevia o livro é um elemento significativo também porque passa pelos temas dos poemas e os mantém numa travessia entre testemunhar e recriar o entendimento do lugar, como se pode ler nos seguintes versos: “morar no fracasso de um projeto/ no futuro tal como ele era/ o passado nunca é pessoal, ela pensou,/ talvez, mas o presente sempre/ alguma beleza nisso, não propriamente/ beleza, não exatamente nisso/ Envelhece mal o futuro, sempre?” (MARQUES, 2017, p. 33). O termo testemunho, como é aqui utilizado, está associado à distinção criada na tradição portuguesa pós-pessoana entre duas poéticas: a do testemunho e a do fingimento. Segundo Jorge de Sena (1977, p. 26), o testemunho cria uma poética revolucionária, uma vez que “é, (...), na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites”. Ainda assim, Sena afirma que é, como Fernando Pessoa, um poeta do fingimento, o que não implica em “uma arte de iludir, mas antes a acentuação muito justa (...) de que as virtualidades que contemos são

mais que o continente, e de que a actividade poética sobreleva o que precariamente a cada instante nos dispomos ser”. Nesse sentido, o efeito que a demarcação espacial cria nos poemas pode ser lido como um testemunho que transforma o mundo ali mencionado, e também como o seu fingimento simultâneo, indispensável às virtualidades do sujeito em criação poética.

De modo similar, o testemunho dos lugares ocupados pelos indivíduos no ato de escrever sobre uma vivência é um elemento recorrente em diários. De acordo com Aline Magalhães Pinto, a ancoragem espaço-temporal delimitada nesses textos funciona como o compartilhamento de um sistema de referências que faz parte também do empenho ficcional da escrita, uma vez que se realiza enquanto criação de um cenário. A seleção e a montagem dos elementos da vivência, como não poderia deixar de ser, compartilham também um movimento inventivo. A autora afirma:

Esses elementos circunscrevem o cenário em que o eu que desempenha a ação coincide com o eu que escreve. Delimitar não é meramente descrever um ambiente. Ou melhor, por meio da descrição desses planos da cena, constitui-se um sistema de referências mobilizado para situar o sujeito da ação, para posicioná-lo. Dentro do discurso, os elementos desse sistema, ligados à paisagem visual, ao meio social e ao tempo-calendário, são resultado da busca por pontos de orientação para escrever sobre si. Esse sistema de referências não reproduz fielmente uma realidade (PINTO, 2018, p. 13).

Do ponto de vista estrutural, os poemas de *Como se fosse a casa* não possuem título e são dispostos em sequência, separados por um ponto suspenso entre um e outro, como se formassem uma leitura em fragmentos ou um poema contínuo. Entre eles, destacam-se versos que tensionam o significado de uma habitação em direção às questões que a atravessam e tangenciam, bem como de suas relações indivisíveis com a língua, como: “quando alugamos um apartamento alugamos/ uma paisagem (...)/ as palavras/ que nos dirigem os porteiros/ a memória futura/ de um apartamento e o direito de metê-lo/ num poema”. Além da casa, também são pensados os termos usuais de ocupação da rua, tematizando a cidade e suas relações entre o público e o privado, como, por exemplo, nos versos:

entramos em casa como num lago quieto e fundo
saímos à rua como se entrássemos num rio
que sempre muda, transitamos por ambos os meios,
ambas as vidas, acreditamos encontrar a casa em casa
e a rua na rua, como se entre a casa e a rua houvesse
uma língua comum, ou como se fôssemos bilíngues,
levamos à rua palavras da casa
guardamos em casa palavras da rua, parece simples
fazemos isso todos os dias, somos anfíbios

às vezes respirar
é difícil
(MARQUES, 2017, p. 28).

Apesar de conter muitos trajetos, a poética de Ana Martins pode ser lida em grande parte como uma investigação do aprendizado deixado pelas representações, sejam elas literárias ou partícipes de uma comunicação cotidiana, e sobretudo pelo fundamento dos sistemas de signos que muitas vezes antecipa aquilo que se denomina como experiência. O próprio fazer poético, temática recorrente na literatura contemporânea, surge na obra da autora como um aprendizado pertencente à leitura, e anterior mesmo em relação ao ato da escrita. Ao demarcar que existem palavras pertencentes aos espaços da casa e da rua, e que, portanto, somos bilíngues quando capazes de percorrer ambos os lugares e idiomas, propõe-se que a ocupação dos espaços também se realiza mediante códigos aprendidos e repetidos. A referência ao rio de Heráclito, figura da transformação inacabável dos sujeitos e circunstâncias, faz ressoar a ideia do poema como pensamento, uma vez que atualiza os códigos pertencentes ao gesto que funda a compreensão do espaço. Assim, tanto os lugares ocupados, como os sujeitos que os ocupam, fazem parte de sistemas de linguagem previamente acordados, o que não significa que não sejam atualizados na própria relação.

A codificação e a leitura dos espaços é um tema abordado por Henri Lefebvre em *La production de l'espace*. Segundo o autor, ainda que cada espaço não corresponda a um só código inerente, sua produção e ocupação passa pelo conhecimento de códigos particulares que se modificam com a passagem do tempo. Os sujeitos, portanto, “falam a língua” dos lugares conforme a eles se habitam, como na proposição de Ana Martins. Citando Lefebvre (2000, p. 24):

Dans quelle mesure *un* espace se lit-il? Se décode-t-il? L'interrogation ne recevra pas de sitôt une réponse satisfaisante. En effet, se les notions de message, de code, d'information, etc., ne permettent pas de suivre la genèse d'un espace (proposition énoncée plus haut, qui attend arguments et preuves), un espace produit se décrypte, se lit. Il implique un processus signifiant. Et même s'il n'y a pas un code général de l'espace, inhérent au langage ou aux langues, peut-être des codes particuliers s'établissent-ils au cours de l'histoire, entraînant des effets divers; de sorte que les “sujets” intéressés, membres de telle ou telle société, accédaient à la fois à *leur* espace et à leur qualité de “sujets” agissant dans cet espace, le comprenant (au sens le plus fort de ce terme).¹²

12 Nota de tradução: “Em que medida se lê *um* espaço? Se decodifica? Essa pergunta não receberá tão logo uma resposta satisfatória. Com efeito, se as noções de mensagem, código, informação e etc., não permitem que seja seguida a gênese de um espaço (proposição enunciada acima, que espera argumentos e provas), um espaço

Nessa obra, a casa e a rua existem sobretudo em oposição, e a compreensão de ambas se realiza pela relação de alteridade construída entre uma e outra. O ato de habitar uma casa é tratado como um processo de aprendizado que funciona de acordo com seus códigos específicos e, ao contrário do que ocorre na poesia de Sophia Andresen, aprender a permanência da casa não se mostra menos desafiador do que mover-se pelas zonas exteriores ao domínio doméstico. Tal leitura se evidencia nos versos a seguir:

e depois isto:
ensaios de morar
onde melhor nos convém
experimentos de ajuste
do corpo à arquitetura
ligeiro desconforto
e desamparo infinito.
(...)
Apenas ficar aqui
por força ficar aqui
até que a palavra morar
faça sentido
(MARQUES, 2017, p. 20)

1.1.3. Restituir os códigos da linguagem e dos espaços

Em *O Livro das semelhanças*, publicado por Ana Martins em 2015, há a série “Visitas ao lugar-comum”, em que se associam as figurações espaciais dos poemas ao conceito de *topoi*: os lugares-comuns da literatura clássica que carregam os temas recorrentes na tradição poética. Nessa série, cada poema se inicia com uma expressão popular ou frase-feita da língua portuguesa, como: “Dobrar a língua/ e ao desdobrá-la/ deixar cair/ uma a uma/ palavras não ditas”, “Quebrar o silêncio/ e depois recolher/ os pedaços/ testar-lhes o corte/ o brilho/ cego” e “Quebrar promessas/ e ao recolher os cacos/ discerni-los/ entre aqueles/ do silêncio/ quebrado” (2015, pp. 51-56). As visitas ao lugar comum podem ser pensadas como exercícios de escuta da fala cotidiana e de rearticulação dessa mesma fala pelas poéticas. Tal prática de escuta e partilha, bastante presente também na poesia de Sophia Andresen (que define o poeta como um

produzido se decifra, se lê. Isso implica um em um processo significativo. E mesmo que não haja um código geral do espaço, inerente à linguagem ou às línguas, talvez códigos particulares tenham se estabelecido no curso da história, gerando efeitos diversos; de tal forma que os “sujeitos” interessados, membros de uma ou outra sociedade, acessassem ao mesmo tempo o *seu* espaço e à sua qualidade de “sujeitos” atuantes nesse espaço, compreendendo-o (no sentido mais forte do termo)”.

“escutador¹³”), aponta para o movimento contínuo que as poéticas desencadeiam no idioma, algo que Paul Valéry (2011, p. 202) descreve do seguinte modo: “um poema é um discurso que exige e que provoca uma ligação contínua entre a voz que existe e a voz que vem e que deve vir”. Esse movimento, que interliga as vozes do passado e do futuro, é também testemunho e criação simultâneos de uma partilha histórica das palavras. Em *Como se fosse a casa (uma correspondência)* (MARQUES, 2017, p. 23) lemos, por exemplo, os versos que comparam o contrato literário a algo pragmático como um contrato de aluguel:

Escrever alguma coisa e dar-lhe
o meu nome
como num contrato de aluguel
são minhas estas palavras de outros
por direito são minhas até não serem mais
são de outros são minhas
são os termos
do contrato

A escuta, enquanto ato que carrega em si o testemunho e modifica o modo como opera toda criação, é prerrogativa não só das poéticas como também de toda forma de discurso, como afirma Octavio Paz no ensaio “A consagração do Instante” (2012, p. 52):

O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – e nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e a qual alimenta. As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo absoluto.

O poema opera, nesse sentido, uma escuta do mundo a sua volta, e lança para este mundo que escutou os seus próprios dados – as palavras que dele participam – em processo de reconstrução. O começo absoluto que Paz atribui às palavras do poema, de tal modo, não se furta ao uso dos *lugares-comuns*, da fala cotidiana e da própria tradição literária como elementos que fazem parte da criação poética. A própria figura de Penélope, personagem da *Odisseia* recuperada pela poética de Sophia Andresen, é também recorrente na obra de Ana Martins, que apresenta uma série de poemas a respeito da “Odisseia da espera” (2009, p. 142), como se lê nos versos de “Penélope VI”: “E então se sentam/ lado a lado/ para que ela lhe narre/ a odisseia da espera”.

13 Em “Arte Poética IV” (2015, p. 895) a autora afirma: “Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador”

A retomada da *Odisseia* por Ana Martins e Sophia Andresen se dá a partir do ponto de vista da personagem feminina que passa toda a obra encerrada no ambiente doméstico. Não à toa, a imobilidade se torna também um desafio articulado nessas obras poéticas – como se lê no verso: “permanecer é um périplo” (MARQUES, 2017, p.18). Para Sophia Andresen, por sua vez, ao passo que a casa se estabelece como um espaço de concentração, ela carrega também o símbolo antigo da “espera densa” (ANDRESEN, 2015, p. 519).

A respeito das relações entre a composição da casa e as figuras femininas, podemos comparar as perspectivas de dois autores. No ensaio *Cultura Feminina*, publicado pela primeira vez em 1911, Georg Simmel afirma (1969, p. 34):

Por ahora, y hasta que la psicofísica y la estética no estén mucho más adelantadas, sólo conjeturalmente y sin pruebas puede decirse que la mujer mantiene con el espacio una relación distinta que el hombre. Esta relación se deriva no solamente de la índole física y psíquica peculiar a la mujer, sino también de la limitación histórica en que la mujer viene viviendo, reducida la esfera de su actividad a la labor doméstica. Los gestos de una persona dependen de los ambientes en que suele moverse. “Los movimientos femeninos quedan, por decirlo así, contenidos entre "cuatro paredes". Las consecuencias de esta reclusión no me parece que puedan explicarse por la estrechez del medio, sino más bien por la continua uniformidad de la estancia en un lugar habitado. El hombre desarrolla su actividad "fuera de casa". El hombre se mueve en espacios cambiantes, que la mirada no abarca ni domina fácilmente.

Ainda que considere a existência de algo como uma índole essencialmente feminina, conceito já desmistificado pelos estudos de gênero posteriores, Simmel apresenta uma contribuição atual ao apontar como uma “limitação histórica”, decorrente do trabalho doméstico, o cerceamento vivido pelas mulheres. O autor afirma ainda que tal divergência entre os domínios espaciais dos homens e das mulheres cria uma dinâmica circunscrita no modo de percepção do mundo pela atuação social dos sujeitos. Do ponto de vista da história da arte, Griselda Pollock (1988, p. 254) tece uma análise do alcance dos espaços públicos e privados através das obras de duas artistas do movimento impressionista: Berthe Morisot e Mary Cassatt. Para Pollock, a divisão entre o público e o privado forma os limites da divisão entre os espaços associados ao feminino e ao masculino:

The public and private division functioned on many levels. As a metaphorical map in ideology, it structured the very meaning of the terms masculine and feminine within its mythic boundaries. In practice as the ideology of domesticity became hegemonic, it regulated woman's and men's behaviour in the respective public and private spaces. Presence in either of the domains determined one's social identity and therefore, in objective terms, the

separation of the spheres problematized women's relation to the very activities and experiences we typically accept as defining modernity.¹⁴

A autora observa que, nas obras das duas artistas por ela estudadas, há um predomínio de cenas no espaço doméstico, além de imagens de ambientes exteriores observados do ponto de vista da casa, a partir de varandas, janelas e afins. No entanto, Pollock demarca que a impossibilidade de uma mulher, ainda que na modernidade, realizar a experiência do *flâneur*, se associa tanto à conformação dos limites entre os espaços públicos e privados quanto à questão da sujeição ao olhar do outro. O artista moderno tem plena mobilidade porque percorre os ambientes urbanos como sujeito de uma vivência coletiva, prerrogativa tradicionalmente negada às mulheres, historicamente perpetuadas como objeto do olhar.

As relações que Pollock e Simmel estabelecem sobre a presença da mulher na casa, diante de uma perspectiva dos estudos de gênero, exemplificam o modo como os espaços são regidos por linguagens, leis e códigos, e requerem assim, tal como os idiomas, um conhecimento prévio dos sujeitos ao ocupá-los. As figurações espaciais na poesia trazem à tona a existência de uma relação mítica¹⁵, fundada no imaginário e na linguagem. Henri Lefebvre (2000, p.78) considera necessário que sejam imediatamente refeitos os códigos que regem os espaços, o que acarretaria, para usar um vocabulário de Sophia Andresen, em um “reencontro” dos elementos que haviam sido divididos entre público e privado. Tais códigos, que surgem na obra de Ana Martins como “palavras de casa” e “palavras da rua”, são simultaneamente testemunhados e recriados pelas poéticas, do mesmo modo como operam em relação à própria língua. Silvina Rodrigues Lopes, em uma proposta similar à de Lefebvre, afirma que é preciso resistir às falas de uma retórica repetitiva, que asfixia os falantes em seus códigos próprios. Para a autora, a poesia surge, portanto, como “uma arte que vai contra o reactivo da linguagem - a sua força de obrigar a repetir o mesmo (...). Dizer o que se quer dizer não é subordinar o que se diz a uma intenção, é acentuar que uma retórica própria parte sempre do desejo” (2012, p. 67). Retomando a formulação de Ana Martins em *Como se fosse a casa*, a partilha coletiva das

14 Nota de tradução: A divisão entre o público e o privado funcionou em muitos níveis. Como um mapa metafórico da ideologia, ela estruturou o próprio significado dos termos masculino e feminino, de acordo com suas fronteiras míticas. Na prática, conforme a ideologia do doméstico se tornou hegemônica, o comportamento de homens e mulheres nos espaços respectivamente públicos e privados foi regulamentado. A presença em cada um dos domínios determinou a identidade social do indivíduo e, portanto, em termos objetivos, a separação das esferas dificultou a relação das mulheres com as atividades e experiências que são tipicamente aceitas como definidoras da modernidade.

15 A respeito de uma relação mítica expressa de acordo com os espaços na literatura, Ottmar Ette afirma: “A vetorização na literatura recorre não somente à história (coletiva), mas também ao mito: àquele reservatório de mitos cujos movimentos, historicamente acumulados e transmitidos, traduzem e reintegram a literatura aos fluxos atuais de movimentos” (2016, p. 198).

palavras em cada espaço e época pode não ser suficiente para dizer aquilo que se deseja, fazendo com que seja necessária a criação “de uma nova língua/ para dizer o que preciso” (2016, p. 34). Talvez seja justamente o ato de modificar as construções familiares da língua, e de tal modo, atravessá-la em um código sempre novo, irreconhecível e simultaneamente inteligível, o que faz da poesia “um lugar para pensar”.

1.2. O jardim

Me pareció que el húmedo jardín que rodeaba la casa estaba saturado hasta lo infinito de invisibles personas. Esas personas eran Albert y yo, secretos, atareados y multiformes en otras dimensiones de tiempo.

Jorge Luís Borges

Sei que os campos imaginam as suas
próprias rosas.
As pessoas imaginam os seus próprios campos
de rosas. E às vezes estou na frente dos campos
como se morresse;
outras, como se agora somente
eu pudesse acordar.

Herberto Helder

1.2.1. Os jardins de poemas imanentes

Não há dúvida de que o jardim é uma das ambientações mais recorrentes ao longo da obra poética de Sophia Andresen. De acordo com alguns de seus críticos¹⁶, a imagem do espaço para o qual os elementos naturais são recolhidos marca, entre os demais temas que perpassam as primeiras obras da autora, o início da estreita relação que se estabelece entre a ancoragem do mundo clássico e a minuciosa construção de uma teogonia imanente, método que fez de Andresen uma voz notoriamente atemporal no cânone reescrito pela modernidade. Os jardins e as praias são figuras que abrem os caminhos de sua vasta produção e constituem, desde o ponto de partida, a espacialização de um vocabulário mobilizado pelo projeto de transformar o ato de olhar em uma atenção ímpar diante do mundo e de reordenar, pela construção de uma linguagem própria, a vivência das paisagens. A importância do jardim enquanto temática e ambientação

16 No ensaio “Para um retrato de Sophia”, Eduardo Lourenço comenta os principais temas pelos quais a poética andreseniana se desenvolve desde os primeiros livros publicados pela autora e observa: “Poesia de precoce e hoje de matura sabedoria, a de Sophia foi desde o início a de uma busca no espelho do mundo e num mundo de evidências autorais, embora por isso mesmo ocultas, a evidência elementar do vento, da bruma, do mar, do jardim exposto e secreto, com a sua divina e opaca linguagem à espera que o poeta a descubra para aceder do seu próprio silêncio à revelação da sua íntima e indevassável evidência” (1975, p. 1). No prefácio da edição brasileira *Coral e outros poemas*, o poeta Eucanaã Ferraz reafirma também a consonância temática das primeiras obras de Sophia Andresen e a relação que tais elementos trazem para uma poética que se coloca ao lado da literatura clássica: “Já no livro de estreia estão presentes temas que percorreriam a obra inteira de Sophia como grandes marcos: o mar, o jardim, a noite, a luz, a mitologia grega. Estão lá o ritmo inconfundível dos versos bem cortados e sua música compassada, como se, vagarosamente, a voz tocasse as coisas do mundo. Está lá a poeta que, atenta, vê e escuta o que está a sua volta, bem como seu gosto pela clareza e pela nitidez” (2017, p. 18).

desde as primeiras publicações é reafirmada em “Arte Poética V” (ANDRESEN, 2015, p. 898), texto lido pela primeira vez em 1988, durante o encontro *Les Belles Étrangères*, na Sorbonne, e em seguida publicado no livro “Ilhas”, de 1989. É notável que a publicação das Artes Poéticas, sempre como parte dos livros de Sophia Andresen, traz alguns indícios importantes, ademais do caráter biográfico, que apontam para uma construção e revisão ativa realizadas pela autora ao longo de suas edições. Nesta que foi sua última Arte Poética lançada, a autora realiza também um papel de crítica da própria obra, ao passo que comenta sua relação com a poesia e o modo como a questão da autoria está posta para ela desde o início de sua experiência como leitora de poemas:

Eu era de facto tão nova que nem sabia que os poemas eram escritos por pessoas, mas julgava que eram consubstanciais ao universo, que eram a respiração das coisas, o nome deste mundo dito por ele próprio. Pensava também que, se conseguisse ficar completamente imóvel e muda em certos lugares mágicos do jardim, eu conseguiria ouvir um desses poemas que o próprio ar continha em si.

No fundo, toda a minha vida tentei escrever esse poema imanente. E aqueles momentos de silêncio no fundo do jardim ensinaram-me, muito tempo mais tarde, que não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização.

O jardim surge, portanto, como o espaço onde se pode encontrar o silêncio e a imanência, elementos então necessários para a existência dos poemas. Esse é, sobretudo, o âmbito no qual se fantasia a possibilidade, a partir de uma postura atenta, de ouvir os poemas sem autoria, cuja criação despersonalizada é, portanto, consubstancial ao universo. A poeta estabelece, no entanto, um paradoxo em relação àquilo que se crê ser o ensinamento do silêncio pertencente aos momentos no jardim: enquanto o texto é construído a partir de relatos de memória e se fundamenta num registro da experiência de autoria, elencando aquilo que está na ordem do desejo (“toda a minha vida tentei escrever um poema imanente”), esse mesmo desejo aponta simultaneamente para o afastamento da autoria, uma vez que funda no jardim a possibilidade de uma imanência entre o poema e os elementos da paisagem, sem que seja necessária uma mediação entre o texto e o mundo a ser realizada pela autora. O que fica estabelecido pela construção da “Arte Poética V” não é, portanto, uma descrição da obra de Sophia Andresen ou de sua experiência enquanto autora, mas a possibilidade de abertura de um caminho que nos levaria ao afastamento da poesia mimética ou representativa. A imanência de que fala a poeta não se dá apenas por trazer aos poemas o jardim e as questões que o perpassam, mas principalmente por observar uma organização comum, ou “consubstancial”, de acordo com seu vocabulário, entre as formas do jardim e as formas do poema. A busca pela totalidade entre o

sujeito e o mundo, modulada pelo desejo de retorno a um tempo anterior às cisões modernas, marca inerente a todo o percurso poético de Sophia Andresen, encontra no jardim uma ambientação de desenvolvimento frutífero, como se pode ler no poema intitulado “O Jardim e a Noite” (2015, pp. 67-68):

Atravessei o jardim solitário e sem lua,
Correndo ao vento pelos caminhos fora,
Para tentar como outrora
Unir a minha alma à tua,
Ó grande noite solitária e sonhadora.

Entre os canteiros cercados de buxo,
Sorri à sombra tremendo de medo.
De joelhos na terra abri o repuxo,
E os meus gestos foram gestos de bruxedo.
Foram os gestos dessa encantação,
Que devia acordar do seu inquieto sono
A terra negra dos canteiros
E os meus sonhos sepultados
Vivos e inteiros.

Mas sob o peso dos narcisos floridos
Calou-se a terra,
E sob o peso dos frutos ressequidos
Do presente
Calaram-se os meus sonhos perdidos.

Entre os canteiros cercados de buxo,
Enquanto subia e caía a água do repuxo,
Murmurei as palavras em que outrora
Para mim sempre existia
O gesto dum impulso.
Palavras que eu despi da sua literatura,
Para lhes dar a sua forma primitiva e pura,
De fórmulas de magia.

Docemente a sonhar entre a folhagem
A noite solitária e pura
Continuou distante e inatingível
Sem me deixar penetrar no seu segredo
E eu senti quebrar-se, cair desfeita,
A minha ânsia carregada de impossível,
Contra a sua harmonia perfeita.

Tomei nas minhas mãos a sombra escura
E embalei o silêncio nos meus ombros.
Tudo em minha volta estava vivo
Mas nada pôde acordar dos seus escombros
O meu grande êxtase perdido.

Só o vento passou e quente
E à sua volta todo o jardim cantou

E a água do tanque tremendo
Se maravilhou
Em círculos, longamente.

“O jardim e a noite” consta na parte I de *Poesia*, livro de estreia de Sophia Andresen, publicado em 1944. Os poemas que o circundam nessa primeira sequência do livro trazem com frequência a ideia de harmonia dos elementos naturais em oposição à experiência caótica da vivência urbana. As representações dos deuses da mitologia grega surgem simultaneamente associadas à escrita, à cognição humana e à natureza em regime de imanência, como se pode ler nos versos de “Apolo Musageta” (2015, p. 70), “Eras o espírito a falar em cada linha/ Eras a madrugada em flor/ Entre a brisa marinha.”, e em “Evohé Bakkhos” (2015, p. 69), “Evohé deus que nos deste/ a vida e o vinho/ E nele os homens encontraram/ O sabor do sol e da resina/ E uma consciência múltipla e divina”. Não parece fortuito, portanto, que a noite se estabeleça no poema como alguém a quem as palavras se dedicam, na segunda pessoa, como se a ela estivesse associada uma personagem divina. O desejo de se unir à noite, desenvolvido pelos versos a partir de uma sequência de ações empreendidas por um sujeito que narra a si mesmo, é marcado pela impossibilidade de consolidação (“A noite solitária e pura/ Continuou distante e inatingível/ Sem me deixar penetrar no seu segredo”), mantendo assim a caracterização de uma atmosfera de divindade. A terra também é apresentada como personagem para a qual as ações do sujeito se voltam, e a quem se busca ouvir. Tal ímpeto é, no entanto, frustrado, do mesmo modo como a noite frustra o desejo de união, pois a terra não responde, e essa falta de resposta é descrita como só poderia ser feita diante de um ser dotado de linguagem: “calou-se a terra”. O campo semântico desenvolvido ao longo do poema mobiliza por vezes a instância do delírio, elaborada pela junção de elementos opostos em paradoxo permanente, como nos versos: “Entre os canteiros cercados de buxo/ Sorri à sombra tremendo de medo” e “Tomei nas minhas mãos a sombra escura/ E embalei o silêncio nos meus ombros./ Tudo em minha volta estava vivo/ Mas nada pôde acordar dos seus escombros/ O meu grande êxtase perdido.” Nesses últimos versos citados se observa como somente a partir das estratégias estilísticas do poema o sujeito se aproxima da paisagem em seu entorno, uma vez que a sequência de rimas provoca, pela aproximação fonética, uma sobreposição de ecos entre as palavras associadas à experiência subjetiva (“ombros”/”perdido”), e as palavras que caracterizam o jardim (“escombros”/”vivo”). Vê-se, portanto, que o paradoxo se mantém presente pela própria estrutura do poema, por ser simultaneamente capaz de criar a impossível junção de elementos dissociados, ao passo que testemunha a sua invariável divisão. Acompanhando o campo semântico do delírio, é também mobilizado um vocabulário que perfaz o ato encantatório associado à isotopia metalinguística,

por exemplo, nos versos: “E os meus gestos foram gestos de bruxedo./ Foram os gestos dessa encantação,/ Que devia acordar do seu inquieto sono/ A terra negra dos canteiros” e também “Murmurei as palavras em que outrora/ Para mim sempre existia/ O gesto dum impulso, /Palavras que eu despi da sua literatura,/ Para lhes dar a sua forma primitiva e pura,/ De fórmulas de magia”. O caráter incognoscível descoberto justo no gesto de tentar apreender o segredo pertencente aos elementos da natureza é posto também na relação entre a narrativa e o narrado, pois pelo texto literário dá-se a saber que foram utilizadas palavras “despidas de literatura” em uma “forma primitiva e pura”. Do mesmo modo como a ideia de pureza primitiva é descrita de maneira inteiramente estruturada e decorrente do trabalho estético com a linguagem, as palavras não-literárias são evocadas pela literatura, mantendo assim o pendore secreto intrincado nas formas naturais – cujo funcionamento é da ordem do mistério, ainda que estejam a seu modo visíveis – e na forma da escrita poética, que explicita a existência do mistério e a concomitante irreversibilidade do segredo.

As relações expressas entre a figuração do jardim e a criação poética são retomadas consideráveis vezes ao longo da obra de Sophia Andresen. Em *Dia do Mar*, livro lançado em sequência a *Poesia*, no ano de 1947, surge sob a forma de um enigma o seguinte quarteto:

Quem como eu em silêncio tece
Bailados, jardins e harmonias?
Quem como eu se perde e se dispersa
Nas coisas e nos dias?

Em *Coral*, obra de 1950 lançada em seguida, um segundo quarteto intitulado “Penélope” parece responder às perguntas do primeiro mencionado: “Desfaço durante a noite o meu caminho./ Tudo quanto teci não é verdade,/ Mas tempo, para ocupar o tempo morto,/ E cada dia me afasto e cada noite me aproximo”. A personagem de Homero, cuja importância para a poética de Sophia Andresen foi trazida na primeira parte do capítulo, surge outra vez como figura operadora das construções metalinguísticas. A tópicos do tecido de Penélope como modulador das construções poéticas e narrativas, amplamente percorrida pela história da literatura, é então associada às imagens de integração e dissociação simultâneas construídas pelos versos. O jardim aparece como resultado do tecido, amálgama da construção poética, cuja realização se dá, outra vez, em silêncio. Em contraponto ao resultado do tecido poético, que interliga em texto a ambientação do jardim aos bailados e à harmonia, há o sujeito da ação de tecer que é caracterizado como disperso, e cuja unidade assim se perde entre o tempo e seus objetos.

Similar ao modo como Penélope se distancia durante o dia do seu desejo de reencontro com Ulisses, e durante as noites pode em silêncio outra vez se reaproximar, a reunião dos elementos dispostos pelo poema só se dá diante de um sujeito já intrinsecamente associado à fratura moderna a que Sophia Andresen se refere como “tempo dividido”. É possível, portanto, criar no poema a proposta de unidade e atenção, mas os versos demarcam que a existência de tal ímpeto é responsiva à experiência dissociativa de um mundo atravessado pela divisão entre sujeito e objeto, natureza e cultura, manual e intelecto, entre outras oposições estruturais demarcadas por essa obra.

Tais oposições estruturais, bem como as relações engendradas por elas na modernidade, são então construídas pela poeta em uma segunda oposição articulada com as civilizações da antiguidade clássica, que Andresen mobiliza como exemplo de possibilidade de um mundo que, se não é regido pela inteireza, ao menos não se fragmenta pelo mesmo regime de funcionamento que sistematicamente fragmenta aquele ao qual sua obra é contemporânea. Se é o “tempo dividido” oposto à imagem da “túnica inconsútil”, vê-se em *O nome das coisas* uma abundância de outros caminhos exemplificados pela literatura homérica: “A civilização em que estamos é tão errada que/ Nela o pensamento se desligou da mão/ Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco/ E gabava-se também de saber conduzir/ Num campo a direito o sulco do arado” (2015, p. 681). As relações de totalidade dão-se também por uma articulação entre o funcionamento da natureza que há na humanidade e em seus gestos construtivos e aquela que se mostra nos espaços, visível tanto pela formação dos jardins como pela própria terra enquanto elemento fundamental de união entre ambas as formas da natureza, como se estabelece nos versos de “Esteira e cesto” (2015, p. 680), poema publicado ao lado de “O rei de Ítaca”: “No entrançar de cestos ou de esteira/ Há um saber que vive e não desterra/ Como se o tecedor a si próprio se tecesse/ E não entrançasse unicamente esteira e cesto/ Mas seu humano casamento com a terra”.

1.2.2. Os jardins entre lugares

Propor, no poema, a imagem do jardim enquanto espaço onde a divisão e a totalidade dos elementos expressos se situam mutuamente reafirma a condição ambígua que esse ambiente opera. O jardim das moradias é simultaneamente interior e exterior, uma vez que existe para criar a experiência de estar fora de uma casa, mas ainda assim dentro do domínio doméstico. Ele é também a área limítrofe entre a casa e a rua, resguardando o privado na fronteira com o público. Há, ademais, uma demanda indubitavelmente estética que acompanha a criação dos jardins, uma vez que se transformam em objetos de contemplação, paisagens cuja manutenção

se dá primordialmente para que se possa vê-las, sem que haja qualquer função pragmática referente ao habitar necessariamente estabelecida ali. Os elementos naturais necessários ao jardim existem para criar, num ambiente afastado da natureza, um simulacro dela, refazendo com os instrumentos da criação humana uma cobertura vegetal em um espaço onde a cobertura vegetal original já existiu e foi subtraída também pelos mesmos instrumentos da criação humana. Em *La production de l'espace*, Henri Lefebvre observa esse caráter de acúmulo de projeções inerente à existência dos jardins e à sua produção (2000, p. 183):

Le jardin, dans les divers contextes, c'est le même et jamais le même: ici par royal, lieu divin inaccessible, là entourage accessible d'un sanctuaire, là-bas lieu public de fête, ici lieu de solitude "privée", de contemplation, ou lieu de passage. Toujours microcosme, œuvre d'art symbolique, objet en même temps que lieu, ce merveilleux jardin a des "fonctions" diverses qui jamais ne sont des fonctions. Il exclut chez vous l'opposition "nature-culture" qui ravage l'Occident; le jardin montre une appropriation de la nature; il est entièrement nature, symbole du macrocosme, et entièrement culture, projection d'une façon de vivre.¹⁷

A respeito da oposição entre natureza e cultura a qual Lefebvre se refere como fenômeno que inunda o ocidente, é necessário investigar de que maneira os elementos atribuídos a um ou outro polo realizam o fundamento de ambos enquanto linguagens separadas. Partindo do legado deixado pela obra de Claude Lévi-Strauss, Philippe Descola (2011) analisa como a tensão entre os dois campos de fenômenos é lida pelos antropólogos seguintes como uma fonte de relações de oposição estruturantes das sociedades e oriundas de uma natureza própria, de acordo com a qual cada povo se organiza. Para Descola, entretanto, o conjunto de relações entre os campos de natureza e cultura é criado na obra de Lévi-Strauss como uma estruturação epistemológica do pensamento da antropologia, o que acende no sistema o caráter linguístico que também Lefebvre defende. Ademais, sendo uma oposição estruturada no cerne da linguagem, e por essa mesma via, estruturada pela cultura, os elementos pertencentes a ambos os polos operam entre si uma relação de continuidade, tornando-se, como no pensamento que os formula, inseparáveis. Se as linguagens da epistemologia ocidental dominante constituem a cisão entre natureza e cultura, não é difícil perceber que, do ponto de vista semântico, a possibilidade de

17 Nota de tradução: O jardim, em vários contextos, é o mesmo e nunca mesmo: aqui é o parque real, lugar divino inacessível, lá é o entorno acessível de um santuário, adiante é o lugar público de festa. Aqui é lugar de solidão "privada", de contemplação ou lugar de passagem. Sempre um microcosmo, obra de arte simbólica, objeto e lugar ao mesmo tempo, esse maravilhoso jardim tem "funções" diversas que jamais são funções. Ele é capaz de excluir a oposição "natureza-cultura" que inunda o Ocidente. O jardim exhibe uma apropriação da natureza; ele é inteiramente natureza, símbolo do macrocosmo, e inteiramente cultura, projeção de um modo de vida.

conceitualização de um dos polos dá-se em decorrência da existência do outro, o que opera no âmbito discursivo as relações impressas no imaginário ocidental. Diante de tais considerações, Descola formula a ideia de que essas distinções na obra de Lévi-Strauss denotam a construção de uma possibilidade de leitura das narrativas mitológicas mais do que um resultado objetivo da análise do mundo nelas encontrado:

Sobretudo, a impressão é que Lévi-Strauss utiliza o binômio natureza/cultura na análise dos mitos como uma espécie de etiqueta genérica, ou de atalho semântico, e não como uma verdadeira antinomia expressando uma dimensão intrínseca da apreensão do mundo. Seria como uma designação abreviada que ajudava a condensar, sem muitos circunlóquios, conjuntos contrastados de qualidades e de estados que os povos, cujos mitos ele estudava, distinguem de fato, sem sentirem a necessidade de distribuí-los entre dois polos nitidamente diferenciados. (DESCOLA, 2011, p. 46)

Maria Filomena Molder, em *O Pensamento Morfológico de Goethe*, comenta a *Crítica da Faculdade de Julgar* estabelecendo em relação à obra de Kant o princípio de um novo acordo entre os sujeitos e o mundo, marcado pela organização estética. Fundamentada pelo caráter contingencial, que faz do pensamento uma “pura actividade de dar sentido” (MOLDER, 1995, p. 71), essa nova organização é sistematizada pela autora por via do encontro com as perplexidades que decorrem da experiência do ser humano diante de algum ordenamento expresso pela natureza. Sendo o pensamento a imediata criação do sentido, a faculdade de julgar se dá, por sua vez, como uma forma de percepção das leis que geram a capacidade de identificar a beleza no funcionamento dos fenômenos naturais, ainda que tais leis não sejam imediatamente compreensíveis, senão no decorrer de um empreendimento epistemológico que as ordena mesmo no ato contemplativo. O testemunho do mistério é, portanto, concomitante à identificação de não ser possível denotar a ele um sentido prévio à sua existência, de tal modo que o conhecimento já estabelecido deve ser então refeito. Contemplar o mistério inerente às leis da natureza alimenta, portanto, o ímpeto de recriá-lo sob a forma de seu próprio desvendamento. De acordo com Molder (1995, pp. 71-72):

A primeira perplexidade diz respeito à descoberta de um mundo que nos é favorável: é esta descoberta que se formaliza sob o princípio de finalidade e permite olhar a natureza como se fosse um todo inteligível, uma unidade de leis particulares respeitando à manifestação das formas. Tomem-se como aspectos privilegiados desta perplexidade a experiência relativa aos seres vivos e a experiência que se traduz pelo juízo: isto é belo! Esta última experiência é a forma mais privilegiada daquela perplexidade se assumir, dado que ela procede ou, melhor, desenvolve-se sobre o suposto de um modo de a natureza aparecer que a torna próxima do modo de aparecer na obra de arte.

Sendo assim, a primeira perplexidade é configurada já, a partir da sua imagem mais originária: a estética. Por conseguinte, quando nos favorece, a natureza aparece como *technê*, como arte, como uma obra de arte, excessiva, abundante de formas, para as quais as categorias do entendimento são absolutamente estéreis (...). A natureza favorece-nos e aparece favorecida pelo nosso olhar, este favor recíproco é protagonizado sob o contorno de uma segunda perplexidade.

Partindo de lugares e objetos distintos, Maria Filomena Molder, Philippe Descola e Henri Lefebvre trazem em seus textos a noção de que o entendimento da natureza é recriado pelos processos que ações humanas estabelecem sobre ela. Por lidar com a construção pragmática dos espaços e de seus códigos de ocupação e determinação inerentes, Lefebvre repensa a separação estruturalista entre natureza e cultura a partir da ambiguidade constituída no espaço do jardim, suspendendo de tal modo um modelo excludente das oposições fundamentais e dando lugar a uma formulação mútua, na qual natureza e cultura são interdependentes – o que tampouco significa uma relação harmônica, mas aponta para um conhecimento prévio da oposição que leva os sujeitos a ocupar os espaços afirmando-se sobre um dos polos. Molder, na esteira de Kant, volta-se para os processos comuns entre natureza e arte que são, de outro modo, além da separação estrutural de natureza e cultura, o testemunho e a criação concomitantes dos códigos que regem os organismos vivos e as linguagens em proposições estéticas.

1.2.3. As leis que operam as semelhanças

Assim como na obra de Sophia Andresen, a ambientação do jardim é também recorrente no primeiro livro publicado por Ana Martins Marques. Em *A vida submarina* (2009) há dois poemas intitulados “Jardim”. O primeiro deles está na série “Barcos de papel”, marcada pelo caráter metalinguístico que dá unidade aos poemas reunidos. A leitura e a escrita de poemas são, então, desenvolvidas por via de diversas imagens gestuais e de objetos do cotidiano, como em “Caixa de costura” (2009, p. 18), que diz: “a confusão é sempre enredar-se/ em si mesmo (...)/ O poema cerze/ o que não tem reparo”; e “Vaso” (2009, p. 20), poema em que a ação de “Moldar em torno do nada/ uma forma/ aberta e fechada” participa do modo como “Palavra por palavra/ O poema circunscreve seu vazio”. A criação poética é ao longo dessa série associada aos trabalhos que se utilizam das habilidades manuais como instrumento, e cuja realização reside na prática da repetição do ofício. Em “Jardim” (2009, p. 17) não é diferente:

Se o jardineiro abandonasse no meio a tarefa
e cansado se sentasse numa cadeira

e gastasse toda a tarde
sob rosas gordas que são apenas rosas
e cegam de alegria
enquanto o jardim
nele mesmo
se contorce
tirando de dentro de si
o sexo intrincado das camélias
e a morte e a loucura dos lírios
e o tédio suburbano das goiabas
sob comoções antigas
talvez se sentisse um poeta
olhando o poema
que não soube terminar.

É perceptível a maneira como a construção da imagem do jardineiro que cultiva a vegetação dotada de desejo próprio (uma vez que “o jardim/ nele mesmo/ se contorce”) não é trazida enquanto alegoria, que se substituiria, de tal modo, por uma imagem principal do fazer poético. A sobreposição de imagens é ordenada sob o regime da semelhança, diante da qual as duas ações são reformuladas mutuamente pelo estabelecimento das relações criadas entre ambas. A lei que rege a recolha das palavras sob uma nova forma de linguagem é, como aponta Molder em relação à perplexidade da *techné* implicada no vislumbamento da natureza, semelhante à modulação dos elementos vegetais, que podem ser rearranjados em um sistema estético ainda que possuam códigos não domináveis pela ação humana. O processo de criação de imagens que se atualizam pela inscrição da semelhança é um dos procedimentos centrais para a poética de Ana Martins, que se mantém como proposta fundadora da atividade poética sobretudo em *O livro das semelhanças* (2015), sua terceira publicação.

Em *A vida submarina*, a manutenção da recolha de imagens que se refletem diante da metalinguagem é sustentada pela constante substituição dessas mesmas imagens, o que implica, em primeiro lugar, no caráter de construção ativa das relações – isto é, não se propõe que as imagens contenham uma compatibilidade essencial, estabelecida além do texto no qual foram espelhadas. A segunda decorrência do trabalho formulado especialmente pela sequência “Barcos de papel” é a elaboração da continuidade infinita das imagens, possibilitada pela ideia do poema que está sempre a ser feito, o que é corroborado pelos versos finais: “talvez se sentisse um poeta/ olhando o poema/ que não soube terminar”. As demais imagens da série recorrem também, no limite, à insuficiência de um poema finalizado, como em “Âncora”, primeiro da série, que demarca: “Este poema, pesado, afunda”, e “Fogueira”, o último, cujos versos são o dístico: “Quem me dera fazer com o poema/ uma fogueira que ardesse só para ti.”. Os poemas parecem se voltar para o exercício inacabável da criação, que retomando “Jardim”, se assemelha

ao trabalho do jardineiro justo no momento em que, por cansaço, ele abandona a tarefa ao meio. O que vigora então é a força de vida que o jardim possui em sua condição de inacabado, uma vez que seus elementos se reordenam continuamente sob leis próprias, ao passo que o jardineiro abandona o gesto ordenador e resta observando a natureza a se autorregular diante da organização que ele havia iniciado. A tentativa de ordenamento das palavras no poema acompanha a tentativa de ordenar o mundo vegetal, que está ali disposto ao alcance das mãos e da gestualidade humana, mas cujas leis, da ordem do mistério, são sempre anteriores a cada ato particular de engendr-las. As palavras, afinal, correspondem a uma partilha histórica, o que altera os significados a elas designados através da constante reatualização dos usos feitos pelos seus falantes. Os poemas, como foi dito, também refazem a linguagem pelo seu modo próprio de exercer com a língua a novidade, e são sempre ressignificados enquanto se mantêm contemporâneos de seus leitores do porvir.

Na série “Cartografias” (2015, pp. 45-46), presente em *O livro das semelhanças*, a imagem do jardim surge como território de mescla entre a natureza e os objetos de uso, elaborando outra vez a ideia de uma autorregulação comum que se dá na amálgama entre essas duas instâncias:

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

No ensaio “Mapas no fundo/ não são o mundo: the ‘cartographies’ of Ana Martins Marques”, série “Cartografias” é estudada por Flora Thomson-DeVeaux, que observa haver nos poemas uma investigação dos limites e consequências das representações do mundo pelos mapas,

provocando no leitor uma experiência de vertigem a partir da sobreposição que os poemas realizam entre ambos. Segundo a pesquisadora, as fronteiras entre os mapas e os espaços representados se contaminam ao longo da série, uma vez que uma ação envolvendo o mapa (como deixar cair sobre ele uma gota de café) acaba por atingir o mundo que ele figura. Do mesmo modo, as ações concretas vão se costurando às metáforas de tal maneira que o mundo externo à representação desaparece por completo. Diz ela:

The frontiers (to borrow a word often used here) between the map and that which it represents are highly porous. In the first poem, we find the convergence of the arrival of an interlocutor, a metaphorical alteration to a map (“like someone who drops/ a bit of coffee a blob of honey”) and the suggestion of an effect on the world represented by that map: a place once desert is transformed into something else. That is to say, a concrete action triggers a metaphor, which alters a world that only exists as representation. The route is not an easy one to navigate.¹⁸

As alterações das paisagens encenadas pelos poemas de “Cartografias”, como observa DeVeaux, resultam da convivência disposta entre os mapas e os locais por eles representados. Os mapas são também, por sua vez, alterados à medida que se tornam objetos participantes do mundo que neles figura. Tal processo de transformação mútua entre a experiência do mundo e as linguagens representativas é explorado nas imagens dos versos “e o rastro de uma lesma umedeceu/ o Atacama (...)/ um dos polos ficou à sombra/ e resfriou-se mais que o outro”. A prática de reformulação autônoma da natureza é evocada no poema seguinte, que diz: “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” (2015, p. 46). O objeto de domínio humano figurado pelo mapa é, então, digerido pelos processos intrínsecos à paisagem, mas sem que ela permaneça inalterável após o encontro com a sua própria representação, uma vez que ali se profetiza o surgimento de “um pequeno inseto novo/ (...)/ 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” (2015, p. 47). Vê-se que a unificação dos elementos de natureza e cultura é desenvolvida nessa poética muito mais pela chave de um caos reformulador intrínseco aos procedimentos presentes

18 Nota de tradução: “As fronteiras (emprestando uma palavra utilizada com frequência aqui) entre o mapa e aquilo que ele representa são altamente porosas. No primeiro poema, encontramos a convergência entre a chegada do interlocutor, uma metafórica aliteração de um mapa (“como quem deixa cair/ (...) um pouco de café uma gota de mel” e a sugestão de um efeito no mundo representado pelo mapa: um lugar antes deserto que se transforma em outra coisa. É possível, portanto, dizer que uma ação concreta ativa uma metáfora, que por sua vez altera um mundo que só existe enquanto representação. A rota não é das mais fáceis de navegar”.

nas duas instâncias do que por um desejo de reencontro ou comunhão harmônica, uma vez que são elementos atravessados um pelo outro somente a partir da consideração prévia de uma divisão existente entre eles. Tal ideia de um reencontro caótico após a divisão das ordens de natureza e cultura é criada também nos versos de “Regador” (2011, p. 21), poema presente em *Da arte das armadilhas*, segundo livro publicado por Ana Martins Marques:

Num canto do jardim
onde alguém o esqueceu
pronto, ereto, o regador
aponta para o sol

embaraçadas por dentro
flores rápidas ou lentas
floreem
findam

No ensaio intitulado “De semelhança a semelhança”, Didi-Huberman observa que há na criação das imagens algo como um poder separador e reparador das ordens das aparições. Diz ele (2011, p. 41): “a semelhança desconjunta: ela cria a relação, mas não a unidade. Ela cria a relação para melhor escavá-la. Ela divide o ser. Ela impõe o desvio no momento mesmo em que propõe o contato”. O desenvolvimento de ideias afins a partir da ordem da semelhança opera de maneira similar, na obra de Ana Martins Marques, o princípio restaurador que os poemas tematizam quando montam o invólucro de imagens sequenciais, criando assim relações constituídas, somente no instante de sua verbalização, entre elementos anteriormente dispersos. Retomando as questões de divisão e totalidade trazidas também pela poética de Sophia Andresen, pode-se observar que, pelo método de compreender os elementos a partir de sua nomeação, os poemas propõem no âmbito da linguagem a ligação completa entre os sujeitos e objetos, bem como entre a totalidade do ser e a totalidade do mundo, ao passo que testemunham nesse mesmo ímpeto o fato de que o desejo da religação de um mundo dividido devém de sua intransponível fratura.

1.2.4. Os jardins e os livros

Em *O livro dos jardins*, publicado em 2019, as semelhanças entre as imagens do cultivo de jardins e a escrita de poemas, que já apareciam anteriormente na obra de Ana Martins Marques, são aprofundadas. O título, que estabelece uma relação de continuidade com *O livro*

das semelhanças (2015), formula uma dupla possibilidade de filiação com a temática por ele explorada: os jardins estão construídos, sintaticamente, como detentores da materialidade do livro, ao passo que surgem como objetos abarcados em sua estrutura formal, como se fosse aberta a possibilidade de substituir um livro de poemas por um livro de jardins. *O livro dos jardins* é dividido em duas séries denominadas por suas posições “I” e “II”. Os poemas da primeira série são intitulados a partir de tipos paisagísticos cujos nomes se dão a partir de nacionalidades específicas, como “**Jardim francês**” e “**Jardim inglês**” (2019, pp. 11-12), e em seguida por nomes de flores e plantas, como “*dente-de-leão*” (p. 16) e “*rosa*” (p. 18), poemas cujo título é grafado em itálico, diferentemente dos anteriores, sem itálico e em negrito, do mesmo modo como estão transcritos. A distinção aplicada à formatação da grafia dos títulos gera a impressão de haver uma segunda série de poemas dentro da série maior, sendo essa “sub-série” desenvolvida a partir do poema intitulado “**Jardinzinho**” (p. 14). Ela traz poemas que tematizam elementos encontrados nos jardins como subpartes de sua constituição, como se sobre eles o olhar fosse direcionado por um movimento que vai do todo (a paisagem do jardim completo) para as partes (cada planta). O movimento do olhar diante da tópica é, ademais, enunciado em poemas como “*girassol*” (p. 19), que diz: “à vista aérea do sol contrapõe/ seu olho amarelo/ fincado à terra e que vê/ como nós vemos: nem mais/ nem menos”. Ao fim da primeira série do livro, há uma sequência de poemas sem título que, como ocorre em *Como se fosse a casa* (2017), parecem estabelecer um regime de continuidade entre eles. Esses últimos poemas, consideravelmente mais longos que os anteriores, tematizam agora a ação humana diante do espaço e não mais a natureza e suas formas, enunciada em terceira pessoa, enquanto objeto do olhar, como lê-se nos versos: “Passo o dia cortando/ os cabelos do jardim” (2019, p. 22) e “Você se aplica no cultivo/ mas por mais planejado que seja/ todo jardim é imprevisível” (p. 24).

Há nessa obra alguns versos que ressoam construções presentes nas publicações anteriores da poeta, como “Conhecerão/ também as plantas/ o cansaço?” (2019, 20), que retoma agora sob um novo objeto a dúvida elaborada em *Como se fosse a casa*, “(Conhecerão também as coisas/ o cansaço?)” (2017, p. 20). A repetição de construções age na poesia de Ana Martins

Marques como um mapeamento de palavras e formulações que nessa obra adquirem importância ímpar e sentidos específicos, elaborando um vocabulário e uma sintaxe próprios da autora que se torna reconhecível e modifica os lugares comuns do idioma para gerar imagens novas, como foi observado em relação à série “Visitas ao lugar-comum” (2015, pp. 50-56). Assim, retomar as palavras e construções próprias é um movimento de fixar a mudança realizada pela poesia na língua, ímpeto elaborado pelos versos já citados: “(Espera: estou inventando uma língua/ para dizer o que preciso)” (2017, p. 34). De tal modo, essa obra poética assimila da construção dos jardins o cultivo do idioma como um elemento orgânico, e se vale de seu potencial de transformação para gerar uma paisagem linguística recortada por leis estéticas. Tal empreendimento não é difícil de se perceber, por exemplo, em *O Livro das Semelhanças*, cujo poema intitulado “Índice remissivo” (2011, pp. 30-31) é dedicado a registrar uma lista de vocábulos fundamentais para a obra ao lado das páginas que marcam suas ocorrências nos demais poemas. Um poema que reúne e registra a importância das palavras que se tornam recorrentes, e as repete no ato simultâneo em que as reconhece, oferece pistas dos procedimentos formais realizados por essa poética diante da herança linguística que é seu material de invenção.

Esse papel transformador da língua que a obra de Ana Martins performa e tematiza ao longo dos poemas e opera em termos formais é concomitante ao reconhecimento dos sentidos que outros autores impregnaram às palavras por eles fixadas como vocabulário próprio. Essa partilha de sentidos, que se dá sempre na troca entre a inteligibilidade da linguagem e o poder reformulador que ela mesma adquire nas trocas entre seus falantes, é aquilo que conduz os poemas dispostos na segunda parte de *O livro dos Jardins*, todos dedicados a outras autoras. A estrutura que os intitula permanece como “Um jardim para”, sendo completada pelo primeiro nome de cada autora à qual se dedica um jardim, sendo elas, na ordem em que aparecem: Orides Fontela, Sylvia Plath, Wislawa Szymborska, Alejandra Pizarnik, Marina Tsvetáieva, Ingeborg Bachmann e Laura Riding. Em cada jardim dedicado, é possível reconhecer os temas desenvolvidos pelas poéticas citadas, realizando assim as pontes de diálogo que a poética de Ana Martins elege como arquivo de memória das palavras remoduladas. O poema “Um jardim

para Ingeborg” (2019, pp. 39-40), trazido a seguir, foi publicado pela primeira vez em 2013, junto com outros três da série, pela revista *Em Tese*¹⁹.

Deste lado
da cerca do jardim
estamos.
Do outro lado
o mundo.
Dias inteiros
bateram contra a cerca
e vemos agora seus pedaços
entre os cogumelos podres
no chão.
Pássaros voltam do inverno
o tempo é de recomeço
e o jardim sobreviveu
ao moinho das estações.
Também nós
nos reerguemos
sobre as cinzas e as bombas e os cadáveres.
Nenhum jardim
é inocente.
Não se misturam
as coisas e as palavras
Intraduzíveis umas pelas outras:
de nada vale colocar um seixo no lugar
de um nome que falta
ou adornar um verso
com uma flor de laranja.
O gelo que um dia destruiu o jardim
deixou intacto este poema.
Silenciosos

¹⁹ Na seção “Poéticas” do volume 19, número 1, da revista *Em Tese*, periódico eletrônico editado por discentes do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Minas Gerais, foram publicados os poemas: “Um jardim para Orides”, “Um jardim para Wislawa”, “Um jardim para Sylvia” e “Um jardim para Ingeborg”. Na apresentação dos poemas está o seguinte texto, de autoria não indicada: “A seguir, apresentamos quatro poemas do ainda inédito *Livro dos jardins*, de Ana Martins Marques, dedicados às escritoras Orides Fontela, Sylvia Plath, Wislawa Szymborska e Ingeborg Bachmann. Esses textos, por meio de imagens delicadas e igualmente corrosivas advindas do mundo dos jardins – ‘Quem tem um jardim / tem um relógio’ –, promovem uma potente reflexão sobre o trabalho e o tempo, ou entre a Literatura e a Vida”. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/5126/4577>>. Acesso em: 04/01/2020. As informações contidas no texto de apresentação mostram que *O livro dos jardins* já era um projeto em curso entre as publicações do segundo livro de Ana Martins, *Da arte das armadilhas*, publicado em 2011, e *O livro das semelhanças*, de 2015. O tema, que como observado, perpassa toda a obra da autora, encontra na publicação apenas em 2019, pela editora Quelônio, uma centralidade que reúne os textos a um projeto editorial de tiragem curta, com livros impressos e costurados à mão, cujas cores e figuras contidas remetem a imagens vegetais.

estranhos
andamos ladeando
a cerca
sentindo sobre os ombros
o peso novo do verão.
Usamos palavras antigas
pedra folha e noite.
Só nelas ainda
confiamos.

A austríaca Ingeborg Bachmann é um dos grandes destaques da literatura de língua alemã no pós-guerra. Sua obra literária teve início em 1953, com a publicação de um livro de poemas intitulado *Die gestundete Zeit*. A autora publicou apenas mais um livro de poesia, em 1956, e em seguida passou a se dedicar à prosa. Nos estudos a seu respeito, sua obra costuma ser lida em relação a acontecimentos biográficos, gerando uma atmosfera de melancolia que ultrapassa os poemas e encontra ecos em sua morte acidental. Há, de todo modo, uma relação forte entre a obra de Bachmann e a os acontecimentos históricos que marcaram os tempos em que viveu. O período do pós-guerra é tematizado em seus poemas a partir das referências, por exemplo, à Guerra Fria como uma continuidade da Segunda Guerra Mundial, o que se pode ler nos versos de “Todos os dias”: “A guerra não é mais declarada,/ mas mantida. O inaudito/ tornou-se ordinário. O herói/ fica longe das lutas. O fraco/ é deslocado para as zonas de combate.” (2020, p. 21). Vê-se que destruição, o silêncio e a repetição de palavras nas quais não se pode confiar são aspectos trazidos pelo poema de Ana Martins que dialogam com a obra da autora austríaca a quem é dedicado. O “Jardim para Ingeborg” faz parte de um espaço cerceado, dividido entre um lado no qual se está junto ao jardim e outro, que corresponde ao próprio mundo. O tempo opera como a explosão de uma bomba, deixando seus resíduos de destruição em volta da paisagem que resguarda os sujeitos nela alocados: “Dias inteiros/ bateram contra a cerca/ e vemos agora seus pedaços/ entre os cogumelos podres/ no chão”. Além da imagem que condensa o tempo como arma de destruição, as figuras da guerra aparecem em seus nomes concretos: “Também nós/ nos reerguemos/ sobre as cinzas e as bombas e os cadáveres”. Tal jardim, muito distinto das paisagens de vitalidade e encantamento que lemos na obra de Sophia Andresen, não faz eco a uma musa inspiradora que permanece nas imagens da natureza como promessa de uma organização de mundo idílico. Há nele, ainda assim, uma forte presença dos aspectos de manutenção da memória, que operam na reconstrução, pelas palavras, de um espaço destruído, ainda que se diga: “Não se misturam/ as coisas e as palavras/ intraduzíveis umas pelas outras:/ de nada vale colocar um seixo no lugar/ de um nome que falta/ ou adornar um

verso/ com uma flor de laranja”. A impossibilidade de substituição mútua entre os nomes e as coisas age como uma reiteração de sua ausência: o que foi destruído, se mantém ainda, no poema, “íntacto”, e o que permanece se vincula ao silêncio. O procedimento de enunciação das palavras em sua condição própria de palavra, em lugar de seu uso para a comunicação de um objeto exterior à linguagem, realizado por Ana Martins por exemplo nos versos: “Usamos palavras antigas/ pedra folha e noite./ Só nelas ainda/ confiamos” é observável também na obra de Ingeborg Bachmann. Em poemas como “Enigma” (2020, p. 143), dedicado, por sua vez, ao compositor alemão Hans Werner Henze, a poeta austríaca constrói imagens nas quais afirma a impossibilidade de acesso aos elementos por ela enunciados, ainda que seja possível manter a beleza dos nomes guardada em poemas intactos:

Nada mais vai chegar.

A primavera não virá mais.

Assim nos antecipam calendários milenares.

Mas também o verão — e tudo o que tem nomes tão bons
quanto “veraneio” —
nada mais vai chegar.

E não hás de chorar por isso,
diz a música.

Nada
mais
foi
dito.

*

A ideia da linguagem como um organismo é elaborada também por Paul Ricoeur, em *A metáfora viva*, a partir da observação do modo como se estabelecem as relações entre as palavras numa frase. Para o autor, a prática da tradução acende a percepção das construções de

sentido pela vizinhança entre as palavras, que atende a um chamado da memória no funcionamento de cada idioma:

A experiência da tradução caminha no mesmo sentido: ela mostra que a frase não é um mosaico, mas um organismo. Traduzir é inventar uma constelação idêntica em que cada palavra recebe o apoio de outras e, gradualmente, tira benefício da familiaridade com a língua inteira. (RICOEUR, 2000, p. 126)

Essa condição simultaneamente orgânica e fixável que Ricoeur observa nas palavras em seu aspecto orgânico reflete as relações observadas entre os jardins e os poemas nas obras de Ana Martins e Sophia Andresen. Ao atribuir à tradução a capacidade de “inventar uma constelação idêntica”, o autor sintetiza a ideia até então desenvolvida em sua obra de que as palavras não são dadas a significados apartados de sua relação contextual. Apenas a palavra em uma conotação mística, para Ricoeur, é detentora de um significado próprio, o que aponta para uma ausência de necessidade de relação entre as palavras para que o significado seja dado, uma vez que seria a própria palavra a instituição do pensamento a ela posterior. Nesse sentido, os poemas, e a literatura, em ampla acepção, seriam responsáveis por explicitar a capacidade de ordenação que as relações de vizinhança entre as palavras atribuem aos significados, sendo por eles modificadas como pelas palavras vizinhas que as circundam.

Assim, ao elaborar as relações residuais entre os significados mutuamente concatenados, as poéticas de Ana Martins e Sophia Andresen criam, pelos contextos mobilizados entre os poemas e as repetições das palavras neles inseridas, um vocabulário próprio que se atribui a cada poeta. A partir da fixação dos termos, como conjuntos de referências ou lugares comuns pelos os quais as construções dos poemas recorrentemente passam, é possível compreender relações metafóricas, pela construção das semelhanças, realizadas entre os vocábulos. Por deslocar e, ao mesmo tempo, realocar as vizinhanças semânticas entre os termos, tais poéticas modificam as relações construídas em voga entre os sentidos das palavras utilizadas. É a partir de tal regime que as palavras “jardim” e “poema” se aproximam, na obra de Ana Martins, como nomes de objetos oriundos de ofícios semelhantes, que guardam em sua materialidade constitutiva as afinidades estruturantes do trabalho que os geram. Para a obra de Sophia

Andresen, por outro lado, o jardim e o poema se aproximam como elementos criadores de um distanciamento em relação aos fenômenos dispersivos dos espaços urbanos e das construções textuais desatentas, formadas por uma comunicação que afasta, *das coisas, os nomes*.

Ao comentar *A Metamorfose das Plantas*, de Goethe, Wittgenstein observa nas descrições dos procedimentos botânicos elaboradas pelo autor uma aproximação entre o estudo da poesia e o estudo das plantas. Para o filósofo da linguagem, o que faz de Goethe um grande poeta, mesmo quando se volta para a elaboração da pesquisa sobre o desenvolvimento das formas vegetais, é a capacidade de observação das semelhanças que operam os sistemas vivos e as estruturas da linguagem. Assim, as relações vistas entre as formas das plantas e as formas dos poemas aparecem, sobretudo, como construções de modos de olhar e de situar o mundo como domínio de uma linguagem humana. De acordo com Wittgenstein:

O que tem a arte da poesia em comum com o estudo das plantas? Onde está nesse caso a unidade no múltiplo das exteriorizações de um só e mesmo indivíduo? Mas eu creio que isto se pode facilmente explicar. O que torna o autor um grande poeta? O que, a não ser o engenho conduzido pela capacidade de julgar, quer dizer, o poder de compreender a semelhança das coisas; porém, unicamente o poder de escolher aquelas semelhanças que servem a unidade no múltiplo de um todo destinado a fins decisivos. E o que faz ele neste ensaio a não ser procurar igualmente as semelhanças longínquas das diferentes partes da planta?; destas, porém, só escolhe as que podem servir um sistema mais exacto do que o sistema dos seus predecessores. (1995, p. 79)

É essa observação da estrutura das formas também o que vincula o jardineiro da obra de Ana Martins ao poeta, sendo ambos artesãos de organismos cujo funcionamento se deseja conhecer e transformar simultaneamente. Não assimilando completamente os sistemas que a natureza produz em suas formas, o ofício de manutenção do jardim requer inserir naquele espaço uma ordem determinada pelas regras da produção da paisagem, que fazem da transformação do espaço vivo o seu cultivo, e da sistematização estética dos elementos vivos uma obra. A linguagem presente nos jardins de Sophia Andresen, por outro lado, opera fundamentalmente a apresentação da natureza nos jardins como uma estrutura do segredo, cujas semelhanças com a linguagem se dão somente na forma do enigma. Esse enigma, todavia, é um convite a observar o que não se revela senão como segredo.

2. Espaços exteriores

2.1. O mar

Onde Sophia viu a paisagem, eu vi o meu corpo.

Adília Lopes

onde ergo meu tronco como o derradeiro pinheiro
que a terra ousa opor ao mar não sem ele o fazer dobrar
curvar rastejar prestar-lhe talvez homenagem
reconhecer que para além é o mar e os seres sujeitos ao
[mar
à indecisão à instabilidade à inconstância aos caprichos
[do mar

Ruy Belo

I sometimes think my vision of the sea is the clearest
thing I own. I pick it up, exile that I am, like the purple
'lucky stones' I used to collect with a white ring all the
way round, or the shell of a blue mussel with its
rainbowy angel's fingernail interior; and in one wash
of memory the colors deepen and gleam, the early
world draws breath.

Sylvia Plath

2.1.1. A abertura das paisagens

O mar, lugar-comum dos mais recorrentes, é aquele que transfigura os limites. Pode-se dizer que esse tema “transfigura”, e não apenas “rompe”, porque se trata de um espaço no qual são criados outros imaginários das limitações do mundo e de sua experiência. O mar, nesse sentido, opõe-se à casa – no processo de tensão em que o primeiro espaço é marcado pela imobilidade e pela concentração e o segundo se alinha à dispersão e ao movimento. Há, ainda, outra oposição que define mutuamente o mar e a casa, um na relação com o outro, que pode ser encadeada pela leitura dos poemas de Sophia Andresen e Ana Martins Marques. O mar é o palco, por excelência, do desconhecido, espaço no qual são vividas as aventuras e as descobertas, ainda que sejam guiadas pelas narrativas daqueles que já desbravaram partes dos oceanos e dos continentes em seu entorno. As casas, por outro lado, aludem a tudo o que é

familiar – em seus cômodos se refletem as vivências, o crescimento dos sujeitos e a organização da vida humana em sua microesfera. Há também, é necessário considerar, entre as memórias e o sentimento de familiaridade concentrado pelas casas, espaços que restam em branco no vazio de sentido que os rodeia, como convites para o silêncio. As casas carregam, de frente para o mar, o espelho do seu próprio mistério, e sobretudo, como podemos nos guiar pela *Odisseia*, o desafio mantido pela espera daqueles que se lançaram a viver a lisura inabitável, cujo limite mais próximo é, pela morte, a perda da materialidade que integra os sujeitos ao mundo.

A obra de Sophia Andresen é de tal modo marcada pela recorrência das imagens relacionadas ao ambiente marítimo que elas se tornaram, assim, o centro do projeto poético criado pela autora. As paisagens das praias, dos trajetos litorâneos, das navegações, entre outros temas que surgem a partir da isotopia do mar, estão presentes desde *Poesia*, o primeiro livro publicado por Sophia, em 1944, e não deixam de aparecer em nenhum dos livros lançados posteriormente. O protagonismo do mar nessa obra, portanto, não poderia deixar de ser um dos temas mais abordados pela leitura crítica voltada às construções de sentido em torno da poeta portuguesa. No ensaio “A linha musical do encantamento”, Silvina Rodrigues Lopes considera que a poética de Sophia traz elementos distantes historicamente, sem que o peso dessa história petrifique os acontecimentos aludidos na instância dos poemas. Para a autora, o efeito que a poeta provoca, de proximidade com referenciais inseridos desde a antiguidade, é dado pela recuperação de um mundo que na literatura e na arte se constitui sobretudo de formas. Esse mundo, ao qual se atribui dimensão formal, porque é apresentado por uma via estética, tematiza, além dos elementos pertencentes a ele, a percepção que o constitui. Assim, pela via do mar, encontra-se proposto nos poemas um novo modo de olhar, que altera a apreensão do mundo pela mudança de paradigmas possibilitada na leitura. Diz Silvina:

A poesia de Sophia mostra-nos isso – o movimento em que a voz, carregada de memória e desejo como de uma energia inexaurível, se reúne às coisas, resgatando-as da sua mudez. A energia é a do mar interior, aquele que brota da atenção como uma oração da alma e afirma a sua exterioridade como uma veemência. Leio o primeiro verso do poema “Harpa” – “A juventude impetuosa do mar invade o quarto”. É em seguida que a musa vem dedilhar “as cordas ressoantes”. Antes da ordem musical da poesia, apolínea, há uma outra espécie de música, a do mar ou princípio, dionísia. (2003, p. 78)

Em *O Falcão no Punho*, Maria Gabriela Llansol utiliza a figura de um nó para descrever a relação entre a literatura portuguesa e os temas relacionados ao mar. Diz ela: “Queria desfazer o nó que liga, na literatura portuguesa, a água e os seus maiores textos. Mas esse nó é muito forte, um paradigma frontalmente inatacável” (1998, p. 32). A obra de Sophia Andresen não

parece se propor em momento algum a desfazer esse nó, ao contrário, refaz as travessias de suas linhas continuamente, tornando-se em seu texto contemporânea dos textos paradigmáticos que se fizeram a respeito, não só do mar português, como também dos mares das navegações gregas. Assim, o paradigma inatacável de que fala Llansol é simultaneamente reconfigurado por Sophia, enquanto sua obra propõe a todo instante olhar tanto para ele, como para o sol, *de frente*. O texto em prosa intitulado “As grutas”, publicado na primeira parte do *Livro Sexto*, anuncia que ali é onde se vê a medida das relações entre “os homens e as coisas”, como se observa em suas linhas iniciais:

O esplendor poisava solene sobre o mar. E – entre as duas pedras erguidas numa relação tão justa que é talvez ali o lugar da Balança onde o equilíbrio do homem com as coisas é medido – quase me cega a perfeição como um sol olhado de frente. Mas logo as águas verdes em sua transparência me diluem e eu mergulho tocando o silêncio azul e rápido dos peixes. Porém a beleza não é só solene mas também inumerável. De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado. (ANDRESEN, 2015, p. 445)

Como descreve Silvina Lopes, o mar de Sophia se aproxima do princípio, e se torna uma continuidade que, em lugar de reiterar e manter o que já está inscrito, aponta sempre para o novo, inaugurando a possibilidade de múltiplas vias. A exterioridade do mar parece, nesse sentido, aproximar-se das figuras que funcionam como pontos de atração dos demais temas que perpassam essa obra. As ambientações urbanas, domésticas e literárias, bem como os sujeitos que as ocupam, são criadas muitas vezes em relações de complementaridade ou oposição diante das paisagens litorâneas, e por elas parecem receber a direção dos significados. As questões fundamentais da existência humana são elaboradas, por sua vez, através dos sentidos dados às experiências de estar diante do mar, ou distante dele.

No ensaio “O mar de Ulisses”, Eduardo Lourenço propõe uma releitura que vai das narrativas contemporâneas, como o cinema hollywoodiano, até a antiguidade, ao instaurar Ulisses como o personagem único de uma história infinita que atravessa a construção dos mitos ocidentais. A história de Ulisses instaura na literatura o tema da navegação como símbolo da quebra dos limites. O personagem da *Odisseia*, além de recriar os limites do espaço visível, funde uma navegação pelo mar a uma trajetória que subtrai os modelos vigentes de contagem do tempo. É também na viagem de volta para casa que a *hybris* de Ulisses o transfigura em alguém que não conhece os limites da humanidade existente em si mesmo, e busca um potencial de ação reservado aos deuses. O mar torna-se então o espaço no qual toda sorte de fronteira é reconhecida e atravessada: nele se condensam os finais e os recomeços dos territórios, da

passagem dos anos e da própria condição do sujeito. A respeito da condição única e exemplar que Ulisses ocupa na história da literatura, diante dos demais heróis, considerando sua relação com o mar enquanto território de extensão dos limites, Eduardo Lourenço afirma:

O que os outros buscam, ouro, glória, inteligência, é o que ele deve perder para ser quem é: pura errância no mar mais conhecido e, de súbito, oculto, enigmático na sua circularidade divina de labirinto sem saída. O que Ulisses inventou foi a primeira viagem no tempo onde ninguém viaja para sítio algum que não seja um regresso. Assumido e aceite como um nascimento. (2005, pp. 10-11)

Manuel Gusmão, ao comentar a “Arte Poética III”, publicada como posfácio de *Livro Sexto*, encontra elementos que perpassam a construção de enquadramentos do interior para o exterior, que na obra de Sophia agem como a tensão do deslocamento entre as passagens dos espaços. O mar, a partir da cena criada na “Arte Poética”, é lembrado por um indivíduo cujas condições de acesso a ele são dadas de dentro de um quarto. O quarto que fornece uma visão para a paisagem litorânea é a marca das divisões que a cultura, como o tempo, opera sobre os espaços a partir de sua janela, que figura como uma abertura para o mundo e uma demarcação das fronteiras erguidas entre o âmbito doméstico e o seu entorno. Simultaneamente, as casas alocadas no litoral, um entrelugar que aproxima o artifício das construções humanas e a natureza dos espaços que pausam o tempo da urbanização moderna, são atravessadas e modificadas pelas imagens dessas paisagens, que inundam os artificios, como o rio que atravessa o quarto. As imagens dos espaços criados pela humanidade são, nessa obra poética, modificadas pelos elementos da natureza tanto quanto a operação inversa, que faz da natureza o objeto de um olhar indissociavelmente cultural. A temática proposta é, sobretudo, a das relações que se criam nas imagens em operações mútuas de transformação, como se vê nos dois primeiros versos de “A Estátua” (2015, p. 342), poema publicado em *Coral*, que dizem “Nas suas mãos a voz do mar dormia/ Nos seus cabelos o vento se esculpia”, e na última estrofe de “Barco” (2015, p. 298), do livro *No tempo dividido*, “Um grande barco desligado parte/ Esculpindo de frente o vento norte/ Perfeito o azul do mar, perfeita a morte/ Formas claras e nítidas de espanto”. A tarefa de esculpir é deslocada de suas características relacionadas à ação de um artista sobre um objeto material e torna-se, nos poemas, um procedimento de autoria da própria paisagem, sem que haja um resultado material senão na escrita do poema. Para Gusmão, as cenas criadas pela sobreposição das imagens, na obra de Sophia, provocam o efeito de reter o fluxo dos movimentos apresentados:

Um quarto em frente ao mar, uma câmara construída para a intimidade, uma câmara íntima, ou de qualquer forma, um lugar que dizemos “interior” em frente ao seu outro, ou aberto ao seu outro, o lugar de um “exterior” que nos resgata em solipsismo, o lugar da festa exterior prometida, sinédoque do cosmos, espelho proteico, o mar finito e infinito. Há vários quartos em frente do mar ou imagens deles nesta poesia (...); mas um quarto pode ser o lugar onde a nossa imaginação divaga e uma fissura se abre - *A nossa vida é como um vestido que não cresceu conosco* (III, 54); pode ser *atravessado por um rio* (e ser sombrio) (III, 55); ou pode ele próprio fluir e o poema ser então o desejo de reter o seu fluxo - *Reter para sempre o teu quadrado branco/denso de silêncio puro/e vida atenta*²⁰. (2010, p. 271)

A imagem do mar enquanto uma abertura dos espaços domésticos é trazida também como medida de um tempo que se torna válido em relação ao tempo disperso relacionado aos eventos do cotidiano e do urbano. Os versos do dístico “Inscrição”, que dizem “quando morrer voltarei para buscar/os instantes que não vivi junto ao mar” (2015, p. 464) são exemplares a respeito da separação entre as paisagens de Sophia. O tempo vivido junto ao mar coincide com um tempo de reencontro nessa obra, e funciona sempre em contraponto ao tempo da dispersão e das repetições, das estruturas sociais e do comum. O mar é a imagem de uma paisagem determinada em meio a outras ambientações, que funciona para trazer, sem divisões temporais, as obras que o tematizam e que aqui se tornam contemporâneas quando reunidas pela tópica. Em *Navegações*, o mundo acessado pelo périplo é guiado pela experiência prévia dos escritos de relatos de viagens, tornando presentes nessa obra os processos de descoberta como algo constituído pelo contato com as inscrições, como nos versos de *Navegações*, apresentados na sequência intitulada “Deriva”: “Ele porém dobrou o cabo e não achou a Índia/ E o mar o devorou com o instinto de destino que há no mar” (2015, p. 736).

As referências à *Odisseia*, que são elaboradas a partir do ponto de vista de Penélope quando vinculadas ao ambiente doméstico, adquirem pela temática das navegações a possibilidade do olhar de Ulisses, que fala sobre criar os próprios meios de acesso à aventura marítima. Penélope e Ulisses, dispostos como polos da viagem e da espera, fundem-se na constituição metalinguística de uma tessitura literária que não há como existir, seja na casa, seja no mar, sem a presença de ambos, o que pode ser observado nos versos da sétima sequência do livro *Geografia*, que dizem: “Porque ninguém teceu com as suas mãos a seda – em longos dias em compridos fusos e com finos sedosos dedos” (2015, p. 572). O nome “ninguém”, que Ulisses atribui a si mesmo para se livrar de Polifemo sem deixar rastros, agora é o sujeito das ações,

²⁰ Os trechos em itálico são marcações do autor, trazendo citações de poemas de Sophia Andresen.

relativas à Penélope, de tecer “em longos dias”. A permanência dos textos literários é marcada, de tal modo, pelos movimentos de uma navegação à deriva que, por *hybris* ou ausência de instrumentos que a guiem, não conhece seus limites. Simultaneamente, tal permanência adquire também a marcação da espera ordenadora, que se vale da crença na passagem do tempo como bússola, sendo assim capaz de impor os cortes responsáveis pela forma que dá existência aos textos.

Em *O búzio de Cós e outros poemas*, lançado em 1997, o personagem denominado Búzio, desenvolvido em *Contos Exemplares*, de 1962, é retomado em uma série de poemas que trazem questões relacionadas às navegações e outras isotopias da literatura clássica. Em “Homero”, poema escrito em quadra sem pontuação, a escrita poética torna-se um tema em oposição às características que em muitos momentos da obra de Sophia Andresen são atribuídas ao conceito de “tempo dividido”. No conto homônimo, o personagem principal é um búzio andarilho, descrito como “um velho louco e vagabundo”, que surge para romper a ordem das casas litorâneas e das famílias dispostas dentro delas. Alguns termos mobilizados por essa figura são amplamente repetidos ao longo dos livros seguintes publicados pela poeta, como no trecho que descreve a fala do Búzio como “Palavras que chamavam pelas coisas, que eram o nome das coisas”, e em seguida, “E as suas palavras reuniam os restos dispersos da alegria da terra. Ele os invocava, os mostrava, os nomeava: vento, frescura das águas, oiro do sol, silêncio e brilho das estrelas” (ANDRESEN, 1962, p. 163). A nomeação do mundo, a partir da qual surgem os elementos nomeados, é atribuída a uma figura que recupera a imagem de Homero em uma ordem mítica, presente em uma infância de uma narradora que poderia existir em qualquer época. Essa ordem de um presente contínuo, que invoca as palavras e organiza os objetos sem que haja passado anterior à descoberta, se apresenta no poema “Homero” como ação atribuída à escrita do poema: “Escrever o poema como um boi lavra o campo/ Sem que tropece no metro o pensamento/ Sem que nada seja reduzido ou exilado/ Sem que nada separe o homem do vivido”. A retomada da figura de Homero pela obra de Sophia Andresen é um ponto de partida para compreender as questões que se desenvolvem em torno da temática do mar, já que sua figuração mítica encontra nos espaços litorâneos e no imaginário das navegações uma possibilidade de recomeço contínuo, elaborado pelas travessias das palavras que, no poema, são encarregadas de refazer os limites dos discursos repetitivos, associados aos espaços de conformação urbana enquanto pontos fundadores das políticas de fragmentação dos sujeitos. O pensamento homérico se desenvolve, portanto, atrelado às figurações marítimas, como um horizonte para o qual se mira ao guiar o desejo de uma escrita que trabalha a

materialidade das questões terrenas, “como o boi lavra o campo”, e que está ligado a um pensamento anterior às fragmentações discursivas e as divisões entre o mundo e os sujeitos²¹.

Além de Homero, as imagens associadas à isotopia do mar trazem uma notável recorrência dos elementos que retomam Camões, figurando a criação da literatura portuguesa (e da cultura portuguesa, propriamente dita) às voltas das narrativas das navegações dos séculos XV e XVI. A literatura aqui é posta enquanto elemento construtor do imaginário, que em ambos os casos distribui significados simbólicos aos espaços observáveis pelos poemas. Na sexta parte de *Dual*, o poema “Camões e a tença²²” (2015, p. 642) traz os versos paradigmáticos a respeito de uma ideia de país permeada pela construção de sua poética: “Este país te mata lentamente/ País que tu chamaste e não responde/ País que tu nomeias e não nasce (...) // Irás ao Paço irás pacientemente/ Pois não te pedem canto mas paciência”. De volta a Eduardo Lourenço, no texto “Da literatura como Interpretação de Portugal”, Camões surge como o autor de uma obra que realiza a “autognose” do país, em *Os Lusíadas*, e que em seguida se torna, com Fernando Pessoa em *Mensagem*, a figura de um sujeito literário que jamais está imune à transfiguração e à sublimação contínuas (1978, p. 90).

Em “Manhã” (2015, p. 498), poema presente na primeira parte de *Geografia*, há um sujeito que constrói os elementos de sua própria identidade a partir de imagens que provocam efeitos de ruptura e continuidade entre seu corpo e os espaços enunciados. A estrutura do poema é composta por seis dísticos, cuja forma difere das estrofes elaboradas ao longo da obra de Sophia Andresen por trazer imagens que operam uma narrativa sequencial e que, no entanto, funcionam de maneira independente quando apartadas das demais. Além da independência constitutiva das imagens, um elemento gráfico as diferencia dos demais poemas: são dísticos separados por asteriscos, que interrompem como cortes de sequência os espaços tematizados e

²¹ A respeito de uma relação indivisível entre os trabalhos atribuídos ao corpo e aqueles atribuídos ao intelecto, são notáveis dois poemas dispostos em sequência na obra *O nome das coisas*. Em “Esteira e cesto” (2015, p. 680) desenvolve-se a ação de tecer, que evoca Penélope, pelos versos: “No entrançar de cestos ou de esteira/ Há um saber que vive e não desterra/ Como se o tecedor a si próprio se tecesse/ E não entrançasse unicamente esteira e cesto// Mas seu humano casamento com a terra”. Em seguida, “O rei de Ítaca” (2015, p. 681) faz referência direta a Ulisses e elabora uma reflexão comparativa a respeito da historicidade inerente à mudança de paradigmas relacionados à valoração do trabalho manual: “A civilização em que estamos é tão errada que/ Nela o pensamento se desligou da mão// Ulisses rei de Ítaca carpinteirou seu barco/ E gabava-se também de saber conduzir/ Num campo a direito o sulco do arado”.

²² Aprofundando os estudos a respeito da relação entre as poéticas de Sophia Andresen e Camões, o artigo “‘Só a arte é didáctica’: Luís de Camões por Sophia de Mello Breyner Andresen” de Sofia de Sousa e Silva atribui à relação entre os dois poetas o caráter criador das paisagens que constam nos poemas em detrimento da ideia de uma literatura representativa. Diz a pesquisadora: “É precisamente a visualidade e a capacidade de fazer surgir um mundo que Sophia valoriza na épica camonianiana e que homenageia nas suas próprias *Navegações*. São *Os lusíadas*, como empreitada do olhar, da emergência do fenômeno, da construção de um espaço e da valorização da experiência vivida que lhe interessam” (SILVA, 2010, p. 125).

a duração do tempo trazida para o poema. O primeiro dístico enuncia a busca subjetiva no interior do espaço doméstico: “Na manhã recta e branca do terraço/ Em vão busquei meu pranto e minha sombra”. Outra marcação do tempo e do espaço leva ao encontro desejado entre aquele que escreve e sua própria imagem, no segundo e terceiro dísticos, nos quais surge a paisagem litorânea:

No meio-dia da praia o sol dá-me
Pupilas de água mãos de areia pura

*

A luz me liga ao mar como a meu rosto
Nem a linha das águas me divide

O mar, que estabelece uma linha sem que, com ela, opere divisões, é então apresentado na ordem da possibilidade de reunião de um sujeito cuja própria imagem se mostra fragmentada, tanto pela enunciação, feita em primeira pessoa, de uma busca vã pelo seu próprio pranto e pela sua sombra, quanto pela disposição própria do poema, que provoca um efeito de corte e sequência associativa como uma montagem cinematográfica das cenas presentificadas. Nos dísticos finais, há o mergulho em um âmbito no qual as isotopias do mar e do corpo são sobrepostas quando se chega ao fim dos fragmentos. Assim, o verbo “reunir”, que ecoa recorrentemente na construção do vocabulário próprio da obra poética de Sophia Andresen, é o termo final, marcando a ideia de uma união entre os elementos subjetivos e espaciais que se dá somente após ter sido suprimida:

Mergulho até meu coração de gruta
Rouco de silêncio e roxa treva

*

O promontório sagra a claridade
A luz deserta e limpa me reúne

É notável que o tempo surge na passagem de um instante a outro do poema trazendo marcações pertencentes à paisagem e não necessariamente aos códigos humanos de temporalização. O meio dia é “da praia” e está, no verso, ligado ao sol. É, em seguida, a luz pertencente à manhã o elemento que fornece a ligação ao mar, como ao rosto e, ainda que se mergulhe em “roxa treva”, do espaço-corpo apresentado pelo “coração de gruta”, é essa mesma luz capaz de limpar

e reunir o sujeito, sem que se subordine aos espaços das casas ou ao acordo do controle das horas.

Em “Ingrina” (2015, p. 497), texto que abre *Geografia*, anterior ao poema “Manhã”, alguns temas caros à poética de Sophia surgem condensados em uma apresentação que levará, em seguida, ao desenvolvimento dos demais poemas presentes no livro. “Ingrina” é um texto composto por dois parágrafos, sem versos, em uma continuidade de encadeamentos frasais que recuperam a prosa. Por estar contido em um livro de poesia, e ser a evidente exceção formal da publicação na qual consta, ele resta entre gêneros possíveis, sem que se adeque inteiramente a nenhuma das possibilidades levantadas. Seus traços formais remontam ao fragmento, gênero que retoma a literatura clássica e se insere no panorama de referências à antiguidade grega mobilizadas por Sophia. É possível, por outro lado, ler “Ingrina” como um poema em prosa, gênero híbrido que marca a modernidade a partir de Baudelaire.

O grito da cigarra entre a tarde a seu cimo e o perfume do oregão invade a felicidade. Perdi a minha memória da morte da lacuna da perda do desastre. A onipotência do sol rege a minha vida enquanto me recomeço em cada coisa. Por isso trouxe comigo o lírio da pequena praia. Ali se erguia intacta a coluna do primeiro dia - e vi o mar reflectido no seu primeiro espelho. Ingrina. É esse o tempo a que regresso no perfume do oregão, no grito da cigarra, na onipotência do sol. Os meus passos escutam o chão enquanto a alegria do encontro me desterra e sacia. O meu reino é meu como um vestido que me serve. E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo.

O texto é intitulado a partir de uma praia portuguesa, o que no livro *Geografia* faz parte do procedimento de nomear os poemas a partir dos nomes próprios dos territórios que os textos evocam, como “No golfo de Corinto” (2015, p. 548), “Ítaca” (p. 554), “Brasília” (p. 566), entre outros. Os títulos funcionam, nessa obra, como uma demarcação cartográfica dos espaços que constroem os temas e as questões abordadas por Sophia Andresen em seu projeto poético. “Ingrina”, ademais, parece organizar-se também como uma das artes poéticas publicadas pela autora, impressão gerada pelo modo como o texto condensa elementos fundamentais dessa escrita que se dá pelo ímpeto de transformação dos códigos atrelados aos territórios – como forma de recomeçar o mundo sob relações mais justas. É a formação dos sujeitos pelos espaços, que acompanha, de maneira indissociável, o caminho inverso da construção dos espaços pelos sujeitos, o que salta aos olhos entre as imagens que sobrepõem as instâncias geográficas e corpóreas.

O caminho delineado por “Ingrina” está presente desde *Poesia*, primeiro livro de Sophia, que traz o dístico “Atlântico” (2015, p. 64):

Mar,
Metade da minha alma é feita de maresia.

O primeiro verso do poema, que isola o termo “mar”, mantendo-o na posição de vocativo, forma uma estrutura comunicativa bastante utilizada ao longo dos poemas seguintes, ao determinar em uma imagem um interlocutor a quem as palavras se direcionam. A paisagem se mostra, portanto, detentora de uma função que rompe os limites da temática sobre o espaço e se integra ao texto como um elemento de interlocução, frente à voz que a evoca e alude.

O procedimento formal de “Atlântico” se utiliza da estrutura de uma conversa e, simultaneamente, divide e reúne – como se mostra no cerne dessa poética – o sujeito e o lugar do qual é feito. Essa reunião enunciada pelos versos, que é também realizada em termos estilísticos, é amplamente referida nos livros seguintes a *Poesia*, que descrevem a necessidade de uma religação ativa e consciente entre sujeito e mundo, em vias de ser assimilada e recriada pelo ritmo dos versos. A palavra “metade”, inserida no início do segundo verso, descreve simultaneamente a condição do sujeito que enuncia e da construção do poema. Enquanto os versos são ditos por alguém cuja alma se divide entre a maresia e algo desconhecido, o poema também traz dois versos que tratam, em cada metade, de um elemento: no primeiro, o sujeito evoca a paisagem e, no segundo, fala a respeito de si mesmo em sua constituição bipartida.

Ainda no dístico, outros dois elementos centrais que dão forma unívoca à obra de Sophia Andresen são anunciados pela sequência silábica que marca a passagem do ritmo. As sílabas que trazem fonemas bilabiais em “mar”, “MEtade”, “MIInha”, “alMA” e “MAresia”, marcadas pela consoante “m”, se intercalam por sílabas que trazem fonemas linguodentais formados pelas consoantes “t” e “d” como em “meTADe”, “da”, “feiTA” e “de”. As vogais de todas as sílabas passam de “a”, de articulação média, para “e” e “i”, de articulação anterior. Esses dados marcam os fonemas que, pela repetição, regem a estrutura rítmica do poema, dando a ele um ritmo único que ecoa entre as sílabas. O efeito sonoro presente em “Atlântico” é um exemplo do procedimento que Rosa Maria Martelo denomina “O fio de sílabas” (2005, p. 58):

Trata-se de situar a movência do ritmo contra a fixidez do arquivo, ou, pondo a questão nos termos que irei utilizar nesta breve leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen, trata-se de minimizar o que a palavra poética comporta de lexicalizado e de enfatizar o que lhe permite fluir e deste modo participar de uma forma em formação - a única que lhe confere a capacidade de ‘sela[r] juntamente o sentido e a letra’. Sophia destaca essa dimensão da escrita poética, tão criadora e fundadora quanto livre, quando nela valoriza a sílaba, acentuando assim o facto de a poesia ser discurso, relação, ritmo

desestabilizador das palavras pela exploração que lhes é própria de fazerem fluir entre si os sons e os sentidos.

O efeito que Martelo descreve a partir de uma leitura da obra de Sophia encontra, para a crítica, fundamentos na concepção poética trazida por Paul Valéry no ensaio “Poesia e pensamento abstrato” (1957). Por associação à linhagem simbolista, o poeta e teórico afirma a construção das relações entre os fonemas na poesia como parte do plano de associações criadas entre as palavras no campo do poema. A sonoridade é articulada, de acordo com tal concepção, para que as palavras retomem o sentido plástico que a elas pertence, ou seja, a condição sonora intrínseca à sua capacidade criadora de estruturas rítmicas que fazem do poema um acontecimento dotado de múltiplos âmbitos de significações, capazes de retirar a linguagem da repetição automatizante dos discursos hegemônicos. De tal modo, esse processo evidencia o caráter de formação das palavras e de seus significados, que se modulam de maneiras diversas quando articuladas, porque são, por sua vez, articulações de partes menores que a elas dão corpo, forma e condições para a circulação e a formação do pensamento. Diz Martelo, em referência à “Arte Poética IV”, publicada por Sophia em *O nome das coisas*, que “o poeta é ‘um escutador’, e ‘fazer versos é estar atento’, ‘deixar que o poema se diga por si’ [...] as relações entre os sons tecem o fio discursivo que assegura a verdade do sentido porque o submetem a uma certa geometria, a uma ordem construtiva” (2005, p. 61). Nesse sentido, trazendo as relações pautadas por Jorge de Sena, pode-se pensar que a ordem construtiva operada pelos poemas na sequência minuciosa de sílabas torna-se, simultaneamente, um procedimento da ordem do testemunho (uma vez que o poeta é um “escutador” das palavras e discursos que formam sua obra) e do fingimento, que pela prática do artifício poético é capaz de reescrever os sentidos atribuídos às temáticas e à própria linguagem que testemunha.

Silvina Rodrigues Lopes, a respeito do poema “A estátua”, presente em *No tempo dividido*, fala sobre as relações rítmicas construídas ao longo de toda a obra de Sophia e sobre o modo como são perceptíveis construções imagéticas de objetos inanimados. Diz ela (LOPES, 2003, p. 70):

O ritmo, tal como é pensado no poema acima, é uma maneira de condensar o fluxo das coisas numa forma: “quando os gregos falavam do ritmo de um monumento ou de uma estátua, não se tratava de uma metáfora importada da linguagem musical; e a ideia que preside à descoberta grega do ritmo na dança e na música não é certamente o fluxo, mas a paragem”. A noção de forma rigorosa em Sophia decorre desta noção de ritmo. O ritmo não é o tempo sucessivo, nem o fluxo, mas a sua paragem escultural. Aquilo que define o instante ou a eternidade. Não a eterna repetição do mesmo mas o regresso de

cada coisa para sempre, na diferença do instante em que retorna. Tudo o que aconteceu permanece na ausência da sua actualidade.

O trecho citado por Lopes está originalmente publicado em um estudo de Pierre Sauvanet (1999) sobre a disposição no ritmo no pensamento grego pré-socrático. De acordo com o autor, o ritmo no imaginário grego não está relacionado nem a uma essência pura, que se atribui aos objetos fluidos, nem a um fenômeno, cujo caráter residiria em instâncias formais, sendo retomado como um elemento híbrido que se observa nas passagens entre os elementos do indivíduo e do mundo que evoca. Por isso, o ritmo funciona na arte e na formação do pensamento clássico como uma “plasticidade semântica²³” (SAUVANET, 1999, p. 5), o que, no excerto sublinhado por Lopes, é também trazido pelo termo “paragem”. Trazer as imagens do mundo grego, como as esculturas que Sophia recupera em diversos momentos de sua obra, e a respeito das quais escreve o estudo intitulado *O nu na antiguidade clássica*, enquanto elementos detentores de uma plasticidade própria que age também na construção de um ritmo que não se dispõe necessariamente em função da passagem do tempo, estabelece pistas sobre a criação, ou recriação, do mundo na literatura e de sua condição enquanto linguagem produtora do imaginário, e não apenas reprodutora, como mostram os poemas nos quais a nomeação funciona como inscrição e fundamento dos espaços. É o caráter inevitavelmente moderno que Silvina atribui à obra de Sophia uma das marcas da formulação de uma poética que se vincula, de maneira inalienável, às condições materiais de formação das obras de arte, ao mesmo tempo inerentes de maneira generalizada e próprias em relação à condição única produtora de cada uma, e de sua própria produção em textos que são possíveis tão somente na forma em que estão. O ritmo das esculturas em Sophia pode ser simbolizado pelo conceito de *chiasmós*, que em seu estudo sobre as esculturas clássicas demonstra o ritmo inerente à plasticidade presente em uma arte cuja forma é a imobilidade. Para Merleau-Ponty (1979, p. 170), o *chiasmós* representa também o sensível, isto é, o movimento que traz aos corpos as condições pelas quais eles se relacionam com o mundo. Esse mesmo movimento pode, sendo assim, cristalizar-se nas artes pictóricas como força motriz latente, ou na poesia, que se faz, por definição, enquanto linguagem rítmica, na elaboração de uma sucessão de fonemas que condensam as pausas e os movimentos impressos na articulação das imagens.

Octavio Paz, em “Verso e prosa”, afirma que o ritmo presente no nascimento das formas de linguagem adquire uma espécie de condição de existência para a poesia. O autor opõe, a

²³ Pierre Sauvanet utiliza nesse momento o termo “plasticité sémantique”.

partir do ritmo, a poesia à prosa, que também se molda por palavras inerentemente sequenciais em sua formação fonológica e irrevogavelmente rítmicas e que, no entanto, parece atribuir ao ritmo definidor de seu instrumento de formação um caráter secundário em relação aos aspectos semânticos e narrativos. Diz ele (1996, pp. 11-12):

Em certo sentido pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem, assim, todas as expressões verbais são ritmo, sem exclusão das formas mais abstratas e didáticas da prosa. Como distinguir, então, prosa e poema? Deste modo: o ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente.

O ritmo pleno que Paz observa como elemento definidor da poesia encontra-se, na obra de Sophia Andresen, com a isotopia marítima, fazendo dos poemas um movimento constante de retomada e reinvenção concomitante dos textos perpassados pela tópica. O mar de Sophia carrega consigo uma experiência de lançar-se sobre o mundo das descobertas das navegações, sobretudo em termos literários, considerando a partilha das viagens em suas narrativas realizadas em versos. Esse ritmo, que marca o movimento das viagens e a busca pela ampliação do conhecido, é cruzado em si mesmo por estratégias fonéticas e estilísticas, fazendo do vocabulário da poeta um conjunto de palavras que, mesmo sendo tão antigas quanto a própria literatura, são, tal qual as estátuas gregas, esculpidas em versos que dão a elas uma forma inaugural.

2.1.1. Este poema na ausência do mar

Pode-se pensar que, enquanto o mar para Sophia é o reencontro com as formas ideais do universo atemporal, para Ana Martins ele se torna o encontro com o seu próprio tempo, que traz a presença e a descontinuidade das imagens referidas pela memória literária. Diferente do que se observa na obra de Sophia Andresen, o mar aludido por Ana Martins Marques é a imagem de uma paisagem ausente, vinculada muito mais à construção de um imaginário do que à experiência de tê-lo próximo. Em *Como se fosse a casa: uma correspondência*, publicado em 2017, leem-se os versos que descrevem o Edifício JK “Este prédio só poderia existir/ na ausência do mar” (2015, p. 21). Assim, o mar é referenciado frequentemente pela marca de sua própria ausência, a partir da qual se dá a construção do sentido das paisagens, dos objetos e das pessoas que estão distantes do litoral.

Mar

Ela disse
mar
disse
às vezes vêm coisas improváveis
não apenas sacolas plásticas papelão madeira
garrafas vazias camisinhas latas de cerveja
também sombrinhas sapatos ventiladores
e um sofá
ela disse
é possível olhar
por muito tempo
é aqui que venho
limpar os olhos
ela disse
aqueles que nasceram longe
do mar
aqueles que nunca viram
o mar
que ideia farão
do ilimitado?
que ideia farão
do perigo?
que ideia farão
de partir?
pensarão em tomar uma estrada longa
e não olhar para trás?
pensarão em rodovias
aeroportos
postos de fronteira?
quando disserem
quero me matar
pensarão em lâminas
revólveres
veneno?
pois eu só penso
no mar
(MARQUES, 2015, p. 80-81)

O poema “Mar”, presente em *O livro das semelhanças* se inicia em terceira pessoa, anunciando o discurso do outro, como se lê no primeiro verso “Ela disse”. Essa estrutura transpõe para o poema falas atribuídas a alguém em citação direta. Tal efeito ocorre em outros poemas da autora, sendo predominante em *Como se fosse a casa*, livro publicado posteriormente. Nele, há um poema notável, sem título, cujos primeiros versos dizem: “Numa entrevista Anne Carson diz que/ se a prosa é uma casa/ a poesia é um homem em chamas/ correndo rapidamente através dela”. Nessa mesma obra, formada por poemas que se dedicam como correspondências entre os dois autores, Eduardo Jorge e Ana Martins, há também uma série de poemas que refazem a estratégia de descrever em terceira pessoa as ações e os

pensamentos pertencentes a alguém a quem se refere como “ela”. Entre eles, destacaremos o poema transposto a seguir:

Coisas que o regulamento não diz:
é preciso acreditar no poder
da paisagem
aprender a ser
em sigilo
apropriar-se de seu nome
próprio
revezar o próprio rosto
não dizer mais “ela”
(MARQUES, 2017, pp. 18-19)

Esse sujeito anunciado como “ela”, que parece cumprir a função de “revezar o próprio rosto”, a partir do poema seguinte é substituído pela enunciação em primeira pessoa, que dizem “são minhas estas palavras de outros/ por direito são minhas até não serem mais/ são de outros são minhas” (pp. 23-24). Mais adiante, lê-se um poema que se inicia pelo verso “Minha casa são meus retratos” (p. 42). Os “retratos”, assim como o “rosto” do poema transcrito anteriormente, desenvolvem, pela repetição de um campo semântico constituído em torno desses termos na poética de Ana Martins, uma representação múltipla dos sujeitos enunciadores que, por vezes, revezam o pertencimento dos elementos da ordem do subjetivo. Em “Mar”, assim como ao longo de *Como se fosse a casa*, os versos que enunciam o discurso direto, apresentando três vezes a fórmula “ela disse”, situam-se no início do poema, cada vez mais distantes dos versos finais em primeira pessoa, que dizem “pois eu só penso/ no mar”. Não se pode dizer, ao menos de maneira conclusiva, que “ela” refere-se, invariavelmente, a um “eu” que transfere o discurso, atribuindo ao outro as próprias falas. No entanto, é possível observar que a alternância entre a primeira e a terceira pessoa construída por esses versos e pelos demais poemas apresentados mostram algo da condição fragmentária da lírica moderna. Uma referência imediata para se pensar esse caráter é a heteronímia de Fernando Pessoa, que faz da multiplicidade de rostos e vozes presentes na sua poética o cerne da obra. Nos poemas de Ana Martins, no entanto, as fronteiras entre as vozes enunciadas não são tão claras quanto a construção dos heterônimos pessoanos, e a identidade e a alteridade cruzadas pelos retratos e excertos de falas constituem características dos rostos revezados que são da ordem do acúmulo e do inesperado. Desse modo, o poema “Mar”, em meio às falas cambiantes, parece evocar sobretudo as ligações entre os lugares e o pensamento dos sujeitos nele aludidos pelos distintos pronomes.

“Acúmulo” e “inesperado” são dois termos que, além de descrever a construção das falas pelos poemas, em “Mar” são utilizados no movimento de sintetizar a percepção que decorre da experiência de observação da paisagem. Apesar de o sujeito enunciador dizer que “é aqui que venho/ limpar os olhos”, vê-se no decorrer dos versos objetos listados como cascatas de lixo. As “coisas improváveis”, oriundas do mar, são “não apenas sacolas plásticas papelão madeira/ garrafas vazias camisinhas latas de cerveja/ também sombrinhas sapatos ventiladores/ e um sofá”. Os objetos concretos que fazem parte do cotidiano das cidades contemporâneas atravessam o espaço da paisagem natural e disputam o território com os lugares-comuns vinculados ao ambiente marítimo. Em *A vida submarina*, o poema “Linha de arrebentação” cria também um cenário de um mar contemporâneo, marcado pelo acúmulo de objetos descartados que surgem na mesma quantidade daqueles naturalmente ali contidos. O mar é descrito como “infértil”, o peixe que nele habita é “impensado” e a luz do dia tem como característica a inutilidade. Diferentemente do mar de Sophia Andresen, que é a própria imagem da continuidade e da ligação com a natureza do espaço e dos corpos, em “Linha de arrebentação” a quebra oriunda do tempo é a marca do desconhecimento de uma humanidade tumultuada, sobre um espaço por ela modificado, sem controle, e do conhecimento exposto pela ação desse mesmo espaço, que devolve como “oferendas para a luz” os elementos não pertencentes a ele:

Linha de arrebentação

Enquanto os escafandristas
vasculham o fundo do mar, infértil,
atrás do peixe impensado,
detemo-nos
tumultuados
na linha de arrebentação.
Há um conhecimento na desordem:
as ondas arrastam e trazem coisas para a praia
- plástico, estrelas, conchas, cabelos.
Oferendas para a luz
inútil
do dia.
(MARQUES, 2009, p. 129).

Ao trazer à tona os elementos de um tempo marcado pela produção em massa, que rapidamente se transformam em lixo, o mar de Ana Martins dispõe, lado a lado, o plástico e os elementos da natureza local, como as “conchas” e as “estrelas” ambíguas (não fica claro se são estrelas-do-mar mas, de todo modo, a ele pertencem), além de “cabelos”, fundindo aos restos da vivência humana as partes dos corpos que ali também se desintegram. O acúmulo do fundo de um mar

caracterizado como “infértil”, cujo peixe retorce a naturalidade da associação imediata, tornando-se “impensado”, parece, assim, encontrar a continuidade de suas “Oferendas para a luz/ inútil” em “Mar”, poema anteriormente transcrito, que traz para essa paisagem as ideias de “ilimitado”, “de perigo” e “de partir”, como se lê nos versos: “aqueles que nunca viram/ o mar/ que ideia farão/ do ilimitado?/ que ideia farão/ do perigo?/ que ideia farão/ de partir?”. É notável como os caminhos do pensamento criados pela obra de Marques tensionam até o limite as relações imediatas vinculadas aos lugares-comuns que nela constam, fazendo, por exemplo, do “impensado” um adjetivo que se impõe às ideias mais familiares (como seria a de um peixe no fundo do mar, ressignificada em “Linha de arrebentação”), enquanto o familiar está associado à construção de um imaginário pautado por rupturas (como o perigo, a morte e a partida pelo ilimitado, sem anunciação de retorno pretendido). Por outro lado, as ideias vinculadas à ausência do mar dispõem de listas de substantivos concretos relativos à passagem de um ambiente a outro, ou da vida para a morte, como: rodovias, aeroportos, lâminas e revólveres, recuperando outra vez os termos inscritos no poema “Mar”. Ao comparar os dois poemas aqui transpostos, parece permanecer atrelada ao mar uma imagem de movimento permanentemente dissolutivo, visto que nele o que se sobressai não são os organismos vivos, mas o retorno dos objetos e corpos em desintegração. De tal modo, a ausência de limites, a promessa da partida e o perigo elencados, condensados, então, nos últimos versos de “Mar”, levam à finitude última de uma imagem de infinito, que surge no poema ao atribuir à partida para o mar a forma mais imediata de um desejo suicida.

*

O livro das semelhanças e A vida submarina são duas obras cujos poemas desenvolvem, de maneira recorrente, imagens que turvam os objetos e as cenas presentificadas até que se criem afinidades inusitadas, em uma relação de múltiplo encadeamento metafórico no qual o que se destaca não é, necessariamente, a proximidade entre duas imagens, mas o caráter de transformação presente nos modos de ver. O poema “O livro das semelhanças” (2015, pp. 90-92) traz, nos últimos versos, o desfecho de uma série de imagens reunidas por afinidades estabelecidas entre elas ao propor a ideia de que há um “modo como apesar de tudo isso você não se parece com ninguém/ a não ser talvez com certas coisas/ similares a nada”. Diante de tal modo, possibilitado na instância do poema, as semelhanças estabelecidas nessa poética são criadas em um ritmo que jamais estabiliza a forma como se apresentam os elementos, e no limite, ampliam continuamente as redes de relações. Em vez de elucidar características

inerentes aos objetos pela aproximação com outros, atribui-se ao poema a possibilidade de modificação contínua de um universo regido por palavras. Diante da constante sobreposição de imagens que são apresentadas e, em seguida, substituídas em detrimento de outras, nota-se que as construções ordenam o visível a partir do desaparecimento. O poema “Linha de arrebenção” se utiliza desse mesmo movimento cujas imagens aparecem e desaparecem ao vincular ao mar a apreensão de objetos descartados que retornam à luz do dia pelo movimento das ondas - que “arrastam e trazem coisas para a praia”.

Em “Mar”, o aparecimento das “coisas improváveis” trazidas de volta à praia é concomitante à possibilidade de desaparecimento criada pelo espaço ao tornar-se a própria “ideia de partir”. Em *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty utiliza também o espaço do mar como figura associada à presentificação daquilo que se vê em um movimento inerente ao desaparecimento (1979, p. 171).

Le visible autour de nous semble reposer en lui même. C'est comme si notre vision se formait en son cœur, ou comme s'il y avait de lui à nous une accointance aussi étroite que celle de la mer et de la plage. Et pourtant, il n'est pas possible que nous nous fondions en lui, ni qu'il passe en nous, car alors la vision s'évanouirait au moment de se faire, par disparition ou du voyant ou du visible. Ce qu'il y a donc, ce ne sont pas des choses identiques à elles-mêmes qui, par après, s'offriraient au voyant, et ce n'est pas un voyant, vide d'abord, qui, par après, s'ouvrirait à elles, mais quelque chose dont nous ne saurions être plus près qu'en le palpant du regard, des choses que nous ne saurions rêver de voir « toutes nues », parce que le regard même les enveloppe, les habille de sa chair. D'où vient que, ce faisant, il les laisse à leur place, que la vision que nous en prenons nous semble venir d'elles, et qu'être vu ne soit pour elles qu'une dégradation de leur être éminent?²⁴

O procedimento de degradação dos espaços pela aproximação do mar é concomitante ao modo como os lugares distantes são modificados em função de sua ausência. A relação mútua entre o visível e a visão é descrita por Merleau-Ponty como um fenômeno no qual o olhar invade e cerca o visível, como as ondas do mar agem sobre a areia. Essa mútua formação dos objetos e dos sentidos que se lançam sobre eles é alargada, na obra de Ana Martins Marques, para uma esfera das experiências sensoriais que constituem os lugares, ao passo que são,

²⁴ N.T.: O visível em torno de nós parece repousar em si mesmo. É como se nossa visão se formasse em seu seio ou como se ele tivesse uma vinculação tão estreita conosco como a que há entre o mar e a praia. E, contudo, não é possível que nos fundamos nele nem que ele passe em nós, pois, nesse caso, a visão se dissiparia no momento de fazer-se, por desaparecimento ou do vidente ou do visível. Portanto, o que há não são coisas idênticas a si mesmas, que, posteriormente, oferecer-se-iam ao olhar e tampouco um vidente, inicialmente vazio, que, posteriormente, abrir-se-ia a elas, mas alguma coisa da qual só poderíamos estar mais próximos apalpando-a com o olhar, coisas que não poderíamos sonhar em ver "em sua nudez", porque o próprio olhar as envolve, veste-as com sua carne. De onde vem que, ao mesmo tempo, ele as deixe em seu lugar, que a visão que tomamos delas nos pareça vir delas e que ser visto seja para elas apenas uma degradação de seu ser eminente?

simultaneamente, por eles constituídas. A poética cria, nesse sentido, um vocabulário que perpassa as relações possíveis entre os sujeitos e os espaços, processo oriundo do fazer poético como prática inerente de reordenação dos códigos atribuídos à vivência dos espaços. De tal modo, assim como as casas e os jardins, o mar se torna nessa obra uma alegoria de sua condição na instância da linguagem, recuperando e reordenando os códigos a ele atribuídos ao longo da história da literatura. Ao resenhar a primeira obra de Ana Martins, *A vida submarina*, Sabrina Sedlmayer (2009, p. 174) observa que a ausência do mar e sua presença são igualmente corrosivas e se espalham para as demais paisagens, fenômenos e objetos:

Ciente que o “pensamento é um inquilino incendiário” (MARQUES, 2009, p. 26), mescla reflexão existencial com lírica amorosa e impregna de ironia os desenhos de todas as paisagens. E essa leitura a contrapelo se espalha na vida fora do mar. Na ordenada arquitetura de interiores, as xícaras estão lascadas; na geografia de verões passados, a maresia come a casa; o amor, uma batata quente; os dicionários, bichos enjaulados. Esses e outros motivos demonstram as inversões presentes na dicção dessa autora e apontam para o fato de como não se opera distinção, nessa concepção e nessa prática poética, entre poesia e pensamento.

A ausência de distinção entre poesia e pensamento, comentada pela autora, surge então como parte do processo de transformação do visível pela visão, uma vez que as paisagens são descritas de acordo com o que delas se sabe estar ausente. Assim, a observação, na instância dos poemas, é o testemunho criador que participa das inversões e trocas constantes entre o sujeito e o seu entorno.

2.1.2. Os espaços do corpo

Vimos que no poema “Mar”, o aparecimento das “coisas improváveis” trazidas de volta à praia é concomitante à possibilidade de desaparecimento criada pelo espaço ao tornar-se a própria “ideia de partir”. Esse mar, que até então funciona como um meio de subtração não só dos limites das paisagens, mas sobretudo do corpo, em “Minas” (MARQUES, 2015, p. 78) é o espaço da mediação entre a identidade e a alteridade, apresentando a marca de uma divisão de sujeitos em cujos corpos está inscrita a distância e a proximidade do ambiente marítimo. “Minas”, poema também publicado em *O livro das semelhanças*, possui uma estrutura composta de duas estrofes formadas por pequenos versos que trazem de uma a seis sílabas poéticas. As características formais desse poema chamam atenção no contexto do livro no qual foi publicado por se tratar de uma obra marcada majoritariamente por poemas longos e de

versos maiores do que as linhas das páginas, que criam muitas vezes um efeito visual e rítmico que aproximam o poema da prosa. O poema, como o livro e a série no qual consta, junto a “Minas”, intitulado “O livro das semelhanças” (MARQUES, 2015, pp. 90-92) é um exemplo desse uso dos versos alongados, sem separações de estrofes, que muitas vezes não cabem nas linhas e produzem nas páginas um efeito gráfico de acúmulo pela presença de colchetes que marcam a continuidade dos versos. O ritmo encadeado dá também a impressão de uma coleção de associações entre imagens e metáforas que são assistidas pelas estratégias inerentes ao poema. Nesse contexto, “Minas” se destaca pelo procedimento oposto, trazendo versos curtos que geram uma abertura para o predomínio da página em branco no que concerne aos aspectos visuais, e encadeando um ritmo cheio de pausas causadas pelas recorrentes quebras e reinícios de suas sílabas poéticas.

Minas

Se eu encostasse
meu ouvido
no seu peito
ouviria o tumulto
do mar
o alarido estridente
dos banhistas
cegos de sol
o baque
das ondas
quando despencam
na praia

Vem
escuta
no meu peito
o silêncio
elementar
dos metais

As duas estrofes de versos irregulares fazem divisões entre os espaços descritos e, sobretudo, entre os dois sujeitos atravessados na instância literária pelos símbolos vinculados aos espaços que constroem suas identidades. A primeira pode referir-se a um interlocutor direto ou a alguém de quem se fala em terceira pessoa, pela duplicidade causada através do uso do pronome “seu”. Constrói-se, assim, uma oposição entre o eu e o outro, na qual os corpos são indissociáveis dos espaços e de seus significados. Há também uma posição verbal dada pela condição que dirige a ação da primeira parte no subjuntivo e a segunda parte no imperativo.

Os poemas, como “Minas”, construídos em torno da ausência do mar não deixam de ser pautados por uma mobilização de lugares-comuns de sua presença. Como uma cartografia dos não-lugares, ou dos sujeitos que habitam lugares-outros, a obra poética de Ana Martins, tanto quanto a de Sophia Andresen, está pautada pelo mar enquanto paradigma inatacável e pelas imagens que a ele se associam como um acúmulo de cristalizações das formas que o apresentam. A visão é inundada pelo palimpsesto de objetos, clássicos ou inusitados, que involuntariamente acompanham as memórias do olhar e da leitura concomitantes à domesticação desse espaço fundamentado pelo desconhecido. A audição é, paralelamente, ruidosa, descrita pelo “tumulto”, “alarido estridente” e “baque das ondas” que constituem o corpo daqueles que viveram junto ao mar. O corpo, por outro lado, daqueles que se definem pela sua ausência, trazem o “silêncio elementar dos metais”. Ao lado dos repertórios que fundamentam a memória literária do mar enquanto tópica, a sua ausência também pode ser encontrada em outras obras poéticas. A apresentação dos espaços pela literatura, que mostra a relação de conhecimentos estabelecidos em torno deles e sua ausência, é recorrente na obra de Ana Martins, como se vê nos primeiros versos do poema sem título: “Aqueles que só conheceram o mar pelo rumor que faz um livro/ quando tomba” (2015, p. 61).

*

No conhecido poema “José”, publicado por Drummond em 1942, leem-se os versos “Com a chave na mão/ quer abrir a porta,/ não existe porta;/ quer morrer no mar,/ mas o mar secou;/ quer ir para Minas,/ Minas não há mais”. Assim como em “Mar”, o sujeito que se encontra distante do litoral está distante sobretudo de uma das formas da morte, de outro modo, apartado da possibilidade de chegar ao limite – ou à virada – da experiência. Se o mar está associado às construções dos limites do imaginário pela leitura, não parecem ser fortuitas as imagens, opostas e complementares, de nascimento e morte que Ana Martins e Sophia Andresen desenvolvem em seus poemas ao tematizar esse espaço. A recorrência a ele que faz Sophia, quando afirma o ímpeto de recomeçar o mundo, parece entrelaçar uma outra espécie de limite próximo àquele que a poeta mineira elabora, assim como Drummond, pela abertura da ideia de fim. Os temas elaborados, de tal modo, estabelecem diálogos entre as obras que parecem se vincular por afinidades, ainda que se distanciem a partir de elementos diversos. Sobretudo a oposição criada em “Minas”, entre os espaços relacionados às imagens litorâneas e os que trazem uma conformação própria da mineração, remete às marcas não apenas dos sujeitos nascidos em cada ambiente, mas também ao modo como o espaço permeia as obras

poéticas que se associam aos temas abordados em cada estrofe do poema. O desenvolvimento do tema da mineração na obra de Drummond ecoa no poema de Ana Martins sobretudo a partir da enunciação do silêncio vinculado a esse espaço. Nas palavras de José Miguel Wisnik (2018, p. 77):

A obra de Carlos Drummond de Andrade convive surdamente com a trama das maquinações minerais que se desenrolam no país ao longo do século XX. *A compra das minas* em Itabira, *o braço de ferro* que se segue no âmbito nacional, o *batismo de fogo* da Segunda Guerra Mundial, a visão da máquina mineradora instalada no seio da paisagem de Minas Gerais, a implantação do *Projeto Cauê* pela Companhia Vale do Rio Doce, estão entranhados em seus escritos, mesmo que às vezes de maneira latente e quase invisível²⁵.

Além dos limites entre os espaços, a finitude dos sujeitos é também marcada pela vulnerabilidade dos corpos que encontra seu limite nas passagens pelo mar em *A vida submarina*. No poema intitulado “Caravelas” (2009, p. 52), leem-se os versos: “O poema aprende com o mar/ a colocar os corpos em perigo”. No exemplo apresentado, a figuração do mar surge como uma paisagem didática que fornece aos poemas sua capacidade de retirar dos corpos a condição de segurança. Nesse mesmo livro, diferentemente dos processos que ocorrem em *O livro das semelhanças*, os poemas escritos em torno da temática do mar fornecem aspectos de intersecção entre o corpo e o espaço que trazem, assim como os poemas de Sophia Andresen, uma presença dos elementos que são partes constituintes do mar na própria estruturação do sujeito que escreve sobre si e se afirma na primeira pessoa do singular. O poema intitulado “A vida submarina” (2009, pp. 136-137), homônimo à obra, traz um sujeito que se mostra a partir da idade e de sua relação atemporal com as imagens do mar que permeiam a memória criada pela arte em torno dos mitos da antiguidade.

Eu precisava te dizer.
Tenho quase trinta anos
e uma vida marítima, que não vês,
que não se pode contar.
Começa assim: foi engendrada na espuma,
como uma Vênus ainda sem beleza,
sobre a pele nasciam os corais,
pele de baleia, calcária e dura.

O quadro de Botticelli, “O nascimento de vênus” (1484-1486), que consta entre as imagens mais presentes da arte renascentista, transforma-se no poema em uma figura que corrompe a

²⁵ Itálicos do autor.

ideia nele familiarizada. Os versos unem os elementos característicos do mito grego a um sujeito de oposição, “ainda sem beleza”, cuja pele não representa exatamente os aspectos inerentemente estéticos definidores da divindade, mas voltam-se para uma figura que possui em sua forma o estranhamento de um sujeito inadequado aos espaços da humanidade, como se observa nos versos adiante:

Tenho quase trinta anos e uma vida antiga,
anterior a mim,
Daí meu silêncio, daí meu alheamento,
daí minha recusa da promessa desse dia
que você me oferece,
esse dia que é como uma cama
que se oferece ao peixe
(você não haveria de querer
um peixe em sua cama).

Essa vida submarina que se inscreve sobre o corpo do eu enunciativo aparece sobretudo na esfera da linguagem. Apesar de os elementos serem narrados como transformações visuais oriundas da pele do sujeito desde seu nascimento, como elaboram os versos anteriormente transcritos “sobre a pele nasciam os corais,/ pele de baleia, calcária e dura”, esse corpo transformado para adaptar-se a uma vida marinha é enunciado como um segredo pela confissão que inicia o poema: “Eu precisava te dizer./ Tenho quase trinta anos/ e uma vida marítima, que não vês,/ que não se pode contar.” É o poema, portanto, o espaço no qual aquilo que não se pode ver é visto e onde o que não se pode contar é contado, através de imagens que explicam a impossibilidade de continuação da interação iniciada: “Daí meu silêncio, daí meu alheamento,/ daí minha recusa da promessa desse dia/ que você me oferece,”. Apesar de haver um tom de confissão atribuído à revelação do eu que enuncia o poema, há nele sobretudo uma dinâmica de mútua inadequação entre um corpo que não cabe em um espaço e de um espaço, por sua vez, cujas promessas comuns se tornam então descabidas. A conjunção “como”, que aparece duas vezes, realiza o efeito de demonstrar, por comparação, o que cada instância representa diante da outra: o eu cuja vida foi engendrada “como uma Vênus ainda sem beleza” e o dia “que é como uma cama/ que se oferece ao peixe”. A estrutura comparativa aproxima, então, imagens que se emparelham não pelas afinidades contidas entre elas, mas justamente pela manutenção de um efeito de oposição contínuo, gerado pelo estranhamento absoluto que se encontra entre os elementos dispostos. Em uma análise da seção “Barcos de papel”, na qual o poema se encontra, Janine Resende Rocha (2009, p. 156) afirma que nessa obra a isotopia do mar está

atrelada, pela disposição de um campo semântico reiterado, às sensações do corpo em uma esfera reflexiva, ou ainda, autorreflexiva:

Os mundos orquestrados por Ana proclamam o “hábito feliz das palavras” numa dicção intimista e confessional, encenada – à maneira de Ana Cristina Cesar – em “Confissão”, “Bilhete” e “Diário (verão de 2007)”, mas igualmente cintilante nos demais poemas, que se nutrem de declarações, escrevem desenhos, rastreiam memórias, personalizam listas e definições, revelam segredos e “pensamentos submarinos”. Refletido no gesto poético, esse hábito incentiva a metalinguagem, mote da seção “Barcos de papel”, a primeira do livro, em que o eu-lírico constitui o poema como circunscrição reflexiva que se apresenta como medida da incompreensão, do risco, do incomensurável, do vazio e do amor. Esses parâmetros confluem para poemas que, ao longo das demais sessões, possuem como aparato um campo semântico que reitera o dia e a noite – cuja contigüidade, neste caso, torna-se periclitante –, o mar com sua vida marítima, as sensações do corpo, a memória, a falta e o silêncio.

Se em *O livro das semelhanças* o mar surge na obra de Ana Martins Marques como um território de fronteira entre o eu e o outro, no qual a identidade do sujeito é marcada de tal modo pela proximidade com as paisagens litorâneas que ressoa em seu peito, em *A vida submarina* o mar e a terra são circunscritos como pontos de tensão que dividem um mesmo o sujeito enunciativo, impregnando-o de imobilidade por estar deslocado de seu habitat natural, como no lugar-comum “um peixe fora d’água”. Em muitos momentos, o mar nessa obra figura a paisagem que turva a visão dos sujeitos atravessados por ele, fazendo dos elementos cotidianos objetos e vivências inadequadas para aqueles que vivem uma vida submarina. Esse mar é muito distinto, nesse aspecto, daquele lido na obra de Sophia Andresen, que apresenta uma atenção cristalina como fundamento e se torna um espelho da busca pela compreensão das relações entre os sujeitos e o mundo. Na poética de Marques, há no mar uma marca do mistério mantido pela distância, uma vez que mesmo os sujeitos nele nascidos, cujos corpos foram feitos para habitá-lo, estão apartados dessa possibilidade de vivência.

2.2. As cidades

Mas a cidade não conta o seu passado, ela o contém
como as linhas da mão

Ítalo Calvino

Da cidade de Samokov só a chuva
e nada além da chuva.

Wisława Szymborska

ciudad de nada en nadie
el cuerpo se hace
la voz se rehace

Alejandra Pizarnik

2.2.1. As linhas do limite

Enquanto o mar transpõe os limites, a cidade se constrói em torno de seu estabelecimento. É possível ler as tematizações do mar nas obras de Sophia Andresen e Ana Martins como maneiras de estabelecer questões em torno da continuidade, como um espaço que elabora, para a poeta portuguesa, o desejo de reunião entre os elementos que se atribui à ordem da natureza e aqueles produzidos como formas de cultura, e para a poeta brasileira, esse encontro se verifica de maneira menos regulada, sem que seja fruto do desejo dos sujeitos enunciados. O mar é o espaço diante do qual a operação do tempo se altera, trazendo à tona, na posição de lugar comum, uma organização milenar das obras literárias que se vincularam à sua imagem, o que para Sophia Andresen mostra um caminho de reformulação do tempo dividido da modernidade, ao passo que, para Ana Martins, apresentam-se simultaneamente os elementos que fazem parte do presente e dão a ver as suas próprias marcas, em detrimento de outros tempos, como é o exercício do contemporâneo, descrito por Giorgio Agamben²⁶. Se considerarmos que o mar é uma ideia de espaço que tematiza a ligação com outros tempos possíveis e com os elementos dissociados pelo pensamento hegemônico produzido na cultura ocidental moderna, pode-se pensar que a cidade, nessas poéticas, é muitas vezes figurada como

²⁶ Para Agamben, a figura do poeta se cruza com a imagem da contemporaneidade. Diz ele: “O poeta - o contemporâneo - deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição da contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (2009, pp. 62-63).

a própria divisão, isto é, um espaço cuja marca é, sobretudo, a modulação subordinada ao tempo que a produz.

As cidades se propagam através de linhas: caminhos delimitados por ruas, fileiras de casas, edifícios e construções formulados para separar os diversos níveis entre o coletivo e o indivíduo e que se traduzem pelos termos público e privado. O antagonismo se produz aqui pelo dado de que as divisões são aprofundadas à medida em que se aproximam as duas esferas de experiência, isto é, concomitantemente ao aprofundamento da conjunção de indivíduos que convivem em um espaço delimitado como a cidade. A cidade, por diversas razões, tornou-se o suprassumo da própria ideia de “lugar”. “A cidade, tal como é encontrada na História, é o ponto de máxima concentração do vigor e da cultura de uma comunidade” (1961, p. 13), diz Lewis Mumford em *A cultura das cidades*. Mais adiante, o autor afirma que:

Na cidade, os bens da civilização encontram-se multiplicados e diversificados; é aí que a experiência humana toma a forma de sinais exequíveis, de símbolos, de padrões de conduta, de sistemas de ordem. É aí que se encontram os produtos da civilização; também aí, o ritual acaba por transformar-se no drama ativo de uma sociedade plenamente diferenciada e consciente de si mesma.

Por sua vez, Alfonso Berardinelli descreve a relação intrínseca entre os modos de percepção e ocupação das cidades modernas e as novas formas estéticas que se delineiam incorporando essas experiências. O crítico italiano estabelece como ponto de partida de sua leitura a respeito da modernidade na poesia a presença dos centros urbanos nas obras de dois poetas consagrados canonicamente como os fundadores da poesia moderna, isto é, Walt Whitman e Charles Baudelaire. Assim, diz Berardinelli (2017, p. 144):

Para entrar logo no sistema Baudelaire e no sistema Whitman, o que há de melhor do que suas cidades, Paris e Nova York? O filtro da imaginação e do estilo poético é, em ambos, fortemente transfigurador, mas também vigorosamente realista. A visibilidade da cidade e da metrópole moderna na poesia moderna é um fenômeno especial e relevante. Estabeleceram-se e estudaram-se formas de equivalência ou de homologia estrutural entre a nova sensibilidade artística, o estilo da modernidade e a experiência urbana.

A partir da modernidade, os temas referentes aos espaços das ruas são lidos com frequência em torno da figura do *Flâneur*, herança da crítica deixada por Walter Benjamin²⁷ para os poemas

²⁷ Em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Walter Benjamin desenvolve algumas figuras que marcaram o imaginário da modernidade diante de leituras do poeta francês. Ao fazer um panorama político do surgimento do Flâneur no capítulo “Paris do Segundo Império”, o autor afirma: “A calma dessas descrições combina com o jeito do flâneur, a fazer botânica no asfalto” (1994, p. 36).

que Charles Baudelaire escreveu sobre Paris. Essa centralidade do sujeito em sua experiência de ocupação dos espaços extrapola o âmbito da poesia e se torna explicitamente uma ancoragem das expectativas a respeito da arte moderna. Não é, portanto, exagerado dizer que as representações dos espaços e costumes modernos, criadas, em vários níveis, pela poesia, articulam um papel importante na distribuição de referentes a respeito dessa determinada época. Se a modernidade é o tempo, por excelência, de um olhar marcado pela observação das mudanças operadas nos espaços públicos, a cristalização da ideia de um sujeito moderno se faz em íntima associação à mobilidade urbana e ao poder de ocupação das esferas públicas por esse mesmo sujeito, caracterizado como o detentor de um olhar documental.

Por ser poesia moderna, ainda que dissociada dos movimentos e grupos a ela contemporâneos, encontramos na obra de Sophia Andresen o desenvolvimento de tais questões. Porém, apesar de lidar diretamente com o cânone que estabelece relações estreitas com as temáticas acerca do desenvolvimento das cidades modernas, o teor que as construções humanas e as ruas dos centros urbanos adquirem na poética de Andresen tem, na ligação com o sujeito, uma perspectiva própria e inaugural. Rosa Maria Martelo, no ensaio “Diante dos nomes, as coisas”, recupera a construção canônica da poesia moderna a partir do modo como a obra de Sophia Andresen se mostra permeada pelas questões que marcam a modernidade e, ao mesmo tempo, distancia-se de uma vinculação estética circunscrita à época:

Sophia coloca-se, deste modo, numa posição que quase poderíamos dizer estratégica, porquanto ela lhe permite situar-se simultaneamente dentro e fora da modernidade pós-baudelairiana. Dentro, na medida em que subscreve, e mesmo partilha com Pessoa, aspectos essenciais na construção das poéticas da modernidade estética – a valorização de um princípio de rigor construtivo e de justeza, a exploração de uma condição de impessoalidade anti-lírica, ou essa capacidade de construção de imagens perceptivas que o próprio Pessoa tanto valorizara em Cesário Verde. Mas Sophia situa-se também fora dessa mesma modernidade, ou mesmo numa condição supra-moderna, por ser a partir da experiência da presença que Sophia interpela o poeta da ausência e da distância. (MARTELO, 2010, p. 38)

No ensaio “Poesia e Realidade”, publicado em 1960, Sophia Andresen parte de poemas de Teixeira de Pascoas, Hölderlin e Rimbaud para teorizar sobre os significados atribuíveis ao termo “poesia” em três instâncias por ela delimitadas. Para a poeta, “poesia” é uma palavra que pode significar um estado imanente de beleza que os objetos trazem ainda que não sejam vistos, isto é, ainda que esteja apartada da humanidade. Em um segundo momento, a poesia traz também a experiência estética que a humanidade estabelece em sua relação com o mundo. A terceira abordagem desse termo refere-se aos poemas propriamente ditos, ou seja, à poesia

enquanto modulação específica do tratamento da linguagem. Os três significados que Sophia recolhe, entre outros possíveis, e sobre os quais teoriza, trazem dados para uma leitura dos caminhos pelos quais sua obra nos guia diante das múltiplas formas verificáveis de fazer poemas. Nesse sentido, “Poesia e Realidade” funciona como uma arte poética, muito embora não tenha sido publicado de tal modo e trate-se de uma leitura de outros poetas, em lugar de articular diretamente os modos de construção poética da própria autora. Quando cria e compara três conceitos possíveis para referir-se às poéticas por ela mobilizadas, Sophia nos fornece pistas a respeito de suas filiações estéticas e do modo como a sua própria obra traça as relações entre os termos poesia e realidade. A respeito dessa união, há dois trechos do ensaio que sintetizam aquilo que para Sophia se mostra como uma espécie de condição de existência dos poemas:

Mas por mais real que seja o encontro, nunca é total; por mais funda que seja a união, nunca é absoluta. A relação do homem com as coisas nunca é uma túnica sem costura. Há sempre uma lacuna. Essa lacuna o poeta leva-a como uma ferida na sua carne ou, como diz Hölderlin, como um espinho no seu peito. [...]

Não podendo fundir-se com o mar e com o vento, cria um poema onde as palavras são simultaneamente palavras, mar e vento. Não podendo atingir a união absoluta com a Realidade, o poeta faz o poema onde o seu ser e a Realidade estão indissolivelmente unidos. (ANDRESEN, 1960, p. 54).

Por ser a poesia, nas palavras de Sophia, “o selo da aliança do homem com as coisas” (1960, p. 54), os poemas que se voltam para as cidades modernas trazem uma experiência de aliança especialmente lacunar em relação a outras temáticas. Marca das dissociações entre os homens e as coisas, e sobretudo de um *tempo dividido*, é no espaço da cidade moderna que as cisões do artifício se colocam como absolutas na recorrente imagem da túnica. É de tal modo que no poema “No quarto”, presente em *Geografia*, por exemplo, constrói-se a ideia de que “a nossa vida é um vestido que não cresceu connosco” (ANDRESEN, 2015, p. 533). A inadequação do sujeito diante do mundo moderno é apresentada pelos poemas sob diversas facetas, que orientam para uma possibilidade de recomeço desse mesmo mundo pela escrita dos poemas, como se afirma ao final de “Ingrina”: “O meu reino é meu como um vestido que me serve. E sobre a areia sobre a cal e sobre a pedra escrevo: nesta manhã eu recomeço o mundo” (2015, p. 497). Ao falar sobre as cidades modernas, por outro lado, a inadequação de um espaço que restringe as ações dos sujeitos nele dispostos é tematizada como uma recorrente ideia de confusão e inadequação. Vê-se, por exemplo, no poema “Cidade”, publicado em *O cristo cigano*, os versos: “As ameaças quase visíveis surgem/ Nascem/ Do exausto horizonte mortas

luas/ E estrangulada sou por grandes polvos/ Na tristeza das ruas” (2015, p. 474). A imagem do vestido que cerceia o espaço ocupado por um corpo em expansão, de “No quarto”, dialoga com a imagem do corpo estrangulado “por grandes polvos”, “na tristeza das ruas”. O espaço da cidade e de suas ruas tristes surge no mesmo livro, no poema intitulado “Cidade dos outros” (2015, p. 506), por uma construção ainda mais profundamente negativa. Destacam-se os versos da primeira estrofe: “Uma terrível atroz imensa/ Desonestidade/ Cobre a cidade”. As rimas, além de destacar a ativa produção rítmica presente nessa obra poética, tanto em estruturas formais como nos versos livres, provoca o efeito recorrente de uma aproximação semântica das palavras que se unem por afinidades sonoras. Cidade e desonestidade são as palavras que demarcam os costumes regentes das estruturas comerciais exploradas no poema. Nas duas estrofes finais, observa-se o efeito descrito: “O mal procura o mal e ambos se entendem/ Compram e vendem// E com um sabor a coisa morta/ A cidade dos outros/ Bate à nossa porta”. As divisões que a obra de Sophia Andresen combate ativamente são exemplificadas nesse poema pelas trocas comerciais, a partir das quais se “entendem” os que “vendem”, prosseguindo as afinidades sonoras dos termos aproximados pelos versos. Dividem-se, portanto, os sujeitos que compram dos que vendem (ainda que ambos se entendam pela mútua procura do “mal”), e os próprios habitantes da cidade, entre os detentores da lógica de seu funcionamento, que são “os outros”, e aqueles que dela estão apartados, unidos pela utilização do pronome “nós” e pela voz uníssona que denuncia, na escrita do poema, as estruturas em questão.

2.2.1. Vistas pelos nomes

Além dos exemplos de cidades genéricas que operam na lógica do “tempo dividido”, há uma cidade que Sophia Andresen tematiza pelo uso de seu nome próprio e que parece romper, pela via da construção estética que a projeta, a continuidade das divisões dessa experiência urbana sufocante. “Brasília” (2015, p. 566), cujo nome intitula o poema lançado em *Geografia*, na sequência “Brasil ou do outro lado do mar”, é a cidade que surge como exemplo de justiça (na gama de sentidos que Sophia aplica ao termo), em um poema que explora temas relacionados à literatura e à arte brasileira. O projeto arquitetônico da cidade que marca o modernismo brasileiro é trazido no poema pela menção aos nomes de seus autores Lúcio Costa e Niemeyer, e a um terceiro, Pitágoras, que surge no poema, ao lado dos arquitetos, como se fosse atribuída à sua obra não apenas uma importância teórica mas, sobretudo, uma espécie de autoria da cidade moderna. Brasília surge, não somente como uma cidade predominantemente

descrita como uma obra de arte, mas como uma obra que reúne as fundamentações éticas partilhadas pelo projeto poético de Sophia.

Desenhada por Lúcio Costa, Niemeyer e Pitágoras
Lógica e lírica
Gregas e brasileiras
Ecumênica
Propondo aos homens de todas as raças
A essência universal das formas justas

Brasília despojada e lunar
como a alma de um poeta muito jovem
Nítida como Babilônia
Esguia como um fuste de palmeira
Sobre a lisa página do planalto
A arquitetura escreveu a sua própria paisagem

O Brasil emergiu do barroco e encontrou o seu número
No centro do reino de Ártemis
- Deusa da natureza inviolada -
No extremo da caminhada dos Candangos
No extremo da nostalgia dos Candangos
Atena ergueu sua cidade de cimento e vidro
Atena ergueu sua cidade ordenada e clara como um pensamento

E há nos arranha-céus uma finura delicada de coqueiro.

Brasília parece irromper da própria natureza das ações humanas, ecoando o caráter de uma sabedoria que nessa obra é marcada pela antiguidade grega, anterior ao tempo das divisões. Como pode, então, Brasília, símbolo da modernidade que separa e divide os territórios, assumir no poema a forma “ordenada e clara como um pensamento²⁸”? O planejamento da cidade parece guardar relações íntimas com a literatura, o que se vê em: “A arquitetura escreveu a sua própria paisagem”. Brasília é apresentada, portanto, como uma cidade detentora da universalidade das formas justas na medida em que se forma como obra e se vincula à “lógica” e à “lírica” que permeiam os elementos construídos pela via estética. Essa relação de uma paisagem que dá a ver, sobretudo, o próprio ordenamento, é também atribuída à capital em um conto de Clarice Lispector, no qual a autora afirma que “se tirassem meu retrato em pé em Brasília, quando revelassem a fotografia só sairia a paisagem” (LISPECTOR, 1999, p. 42). Para Lispector,

²⁸ No poema “Lagos I”, publicado em *O nome das coisas*, a paisagem da cidade se torna, como em “Brasília”, também uma linguagem arquitetônica que se projeta como uma poética de justiça ético-estética de acordo com os termos de Sophia: “A precisa limpidez de Lagos onde a limpeza/ É uma arte poética e uma forma de honestidade/ Acorda em mim a nostalgia de um projecto/ Racional limpo e poético (...)/ Na nitidez de Lagos onde o visível/ Tem o recorte simples e claro de um projecto/ O meu amor da geometria e do concreto/ Rejeita o balfo oco da degradação” (2015, p. 667).

diferentemente das relações observadas por Sophia Andresen, a cidade não opera um ambiente definido pelas formas justas, mas possui um caráter indissociável de junção entre espaço e tempo: “Aqui é o lugar onde o espaço mais se parece com o tempo. (...) Eu sei o que os dois quiseram: a lentidão e o silêncio, que também é a ideia que faço da eternidade. Os dois criaram o retrato de uma cidade eterna”. As imagens de Brasília construídas pelos textos literários mencionados evidenciam a atribuição da autoria do projeto, que salta aos olhos diante de outras cidades modernas, marcadas pelas sobreposições e construções múltiplas nas quais se veem prédios pertencentes a épocas diversas. É essa memória sobreposta dos tempos das cidades, ausente em Brasília, o que poderia condensar as imagens de nitidez e eternidade que o projeto arquitetônico traz à tona nos textos das duas autoras.

Destaca-se, na obra de Sophia, outro poema intitulado pelo nome próprio da cidade que tematiza: “Lisboa”, que abre o livro *Navegações* (2015, p. 719).

Digo:
«Lisboa»
Quando atravesso – vinda do sul – o rio
E a cidade a que chego abre-se como se do seu nome nascesse
Abre-se e ergue-se em sua extensão nocturna
Em seu longo luzir de azul e rio
Em seu corpo amontoado de colinas -
Vejo-a melhor porque a digo
Tudo se mostra melhor porque digo
Tudo mostra melhor o seu estar e a sua carência
Porque digo
Lisboa com seu nome de ser e de não-ser
Com seus meandros de espanto insónia e lata
E seu secreto rebrilhar de coisa de teatro
Seu conivente sorrir de intriga e máscara
Enquanto o largo mar a Ocidente se dilata
Lisboa oscilando como uma grande barca
Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência
Digo o nome da cidade
– Digo para ver

Retomando a imagem do mar que, nas palavras de Maria Gabriela Llansol, se torna um “paradigma frontalmente inatacável” na literatura portuguesa, Lisboa é marcada por duas imagens que recuperam a noção das navegações responsáveis pela construção da cidade em suas estruturas e monumentos, assim como pelos seus significados diante da memória coletiva. “Lisboa oscilando como uma grande barca” é a imagem de um território marcado por suas fronteiras aquáticas e pelo histórico das navegações portuguesas. A imagem da barca conduz à

descrição seguinte: “Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência”, que retoma os tempos de riqueza, a partir do final da Idade Média, época em que Portugal levantava monumentos arquitetônicos financiados pelos recursos da mercantilização que a colonização propiciou para o país. A imagem de uma cidade que está à beira de sua própria ausência faz um elo com a melancolia relacionada aos temas das navegações nessa literatura, bastante ecoado pelos rememorados versos de Fernando Pessoa, em *Mensagem*, “Ó, mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal!” (2006, p. 60). Na parte I de *Geografia*, os versos de “Mundo nomeado ou descoberta das ilhas” (2015, p. 200) dizem:

Iam de cabo em cabo nomeando
Baías promontórios enseadas:
Encostas e praias surgiam
Como sendo chamadas

E as coisas mergulhadas no sem-nome
Da sua própria ausência regressadas
Uma por uma ao seu nome respondiam
Como sendo criadas.

A descoberta surge como um movimento intimamente relacionado ao ato de nomear surge, nos dois poemas, evocando a ideia de um mundo que se vê a partir das palavras que a ele são dadas. A criação é gerada em resposta aos nomes do que antes parecia ausente, e agora se presentifica como resposta a um ato encantatório -- ou, pode-se dizer ainda, a um ato ilocutório, que realiza o conhecimento dos elementos a partir do âmbito da linguagem. As coisas retiradas do mergulho do sem-nome, no poema de *Geografia*, são elementos anteriormente desconhecidos por aqueles que os nomeiam: “Baías promontórios enseadas/ Encostas e praias”. Nomeiam-se, assim, elementos da natureza, ainda que sua existência preceda a ação humana de criá-los em poemas, pelo ato simultâneo de descoberta e batismo. Em “Lisboa”, por outro lado, trata-se de um reconhecimento possibilitado pela repetição de um nome conhecido. Uma cidade que é construída pela ação humana, como se constroem, concomitantemente, a decisão das divisões dos espaços operados para a vida em sociedade e os significados a eles atribuídos pelas nomenclaturas dadas (os nomes das cidades, dos bairros, ruas e demais âmbitos do espaço urbano). Os códigos que regem as vivências nas cidades são linguagens indissociáveis à existência dessas mesmas cidades, sem os quais, como propõem os versos de Sophia, talvez nem sequer se possa vê-las. De tal modo, o “universo poético” mobilizado pela autora, retomando o conceito de Paul Valéry, é certamente o espaço dentro do qual as cidades são vistas quando nomeadas, ou quando a elas se atribui certas palavras que elegem suas imagens.

Ao longo da obra de Ana Martins Marques, assim como nos poemas de Sophia Andresen até então comentados, se observa uma recorrente associação entre o acesso ao conhecimento e as palavras. É válido perceber, sobretudo, que para ambas as poetisas o acesso ao conhecimento torna-se, por essa via, um movimento equivalente a acessar o mundo. Assim, o universo poético criado pela autora brasileira, que se forma como *um lugar para pensar*, termo oriundo de seu primeiro livro, traça em torno das palavras as investigações que podem levar ao conhecimento. As palavras do poema se tornam, nesse sentido, além de instrumentos que dão forma ao pensamento no âmbito literário, estruturas da linguagem capazes de levar a conhecer, se não as respostas que explicam o mundo perseguido pelos poemas, ao menos o *claro enigma*²⁹ que o opera. É diante do duplo movimento de perseguir e percorrer os espaços ocupados mutuamente pelos sujeitos e pelas palavras que o poema “A descoberta do mundo” (2011, p. 34), publicado em *Da arte das armadilhas*, propõe a relação entre as palavras e as descobertas a elas intrínsecas, como se vê nas duas primeiras estrofes transcritas a seguir:

Procuro alcançar-te
com palavras
com palavras
conhecer-te

como quem
com uma lanterna e um mapa
crê empreender
a descoberta do mundo

É notável que a descoberta do mundo de que fala Marques possui pontos de aproximação e de concomitante distanciamento das descobertas operadas pela obra de Sophia Andresen. Enquanto as viagens situadas na poética da autora portuguesa associam a nomeação à possibilidade de um olhar inaugural, anterior à existência dos lugares, mesmo diante das paisagens já conhecidas – como em “Lisboa” (2015, p. 719) se destaca o verso “E digo para ver” –, as palavras com as quais se tenta alcançar o mundo de Marques parecem simultâneas ao seu conhecimento. Esse mundo alcançado pelas palavras é, então, o mundo das representações, como o dos mapas, que possibilitam saber a existência de lugares diversos mesmo para aqueles que nunca os visitaram ou visitarão. Esse sujeito, que “crê empreender/ a descoberta do mundo”, tem a representação cartográfica como corpo de sua descoberta mediada de antemão pela linguagem que o leva a acessar o conhecimento. Enquanto Sophia Andresen demanda do

²⁹ O *Claro Enigma*, título do livro publicado por Drummond em 1951, é um termo que se aproxima em muitos momentos dos procedimentos poéticos realizados por Ana Martins Marques.

leitor a atenção e o olhar inaugural, dispostos sobre um mundo que já foi despido dos códigos e das palavras vigentes, os poemas de Ana Martins elaboram um olhar atento às representações e às linguagens que produzem o mundo encontrado em sua obra sem que se possa dele retirá-las. O conhecimento dos espaços inseridos na obra da poeta contemporânea se vê, então, como um conhecimento das linguagens que dão acesso a eles e os corporificam nos poemas.

2.2.2. As linhas das mãos

Em *A vida submarina*, livro de estreia de Ana Martins, o poema “Belo Horizonte” surge na série “Três cidades e um braço de mar” (MARQUES, 2009, pp. 112-113), seguido dos poemas que tematizam as cidades que os intitulam “Paris” e “Buenos Aires”. “Belo Horizonte” (p. 112), transcrito a seguir, é o único poema em prosa publicado, até então, em toda a obra em curso da poeta.

Belo Horizonte

A cidade em que se nasce não é sempre a cidade em que se nasce. Às vezes é preciso partir, com os olhos descalços e o coração ignorado, em busca de um nascimento - os lugares são tantos e é tão difícil reconhecer-se num mapa quanto num espelho. Alguma cidade se investe num nascimento, entre a mineração e o mar. Alguma cidade se elege entre tantas para a vida, e nem sempre a vida de regresso. As cidades também foram inventadas e têm seu destino. As ruas cruzadas como as linhas das mãos.

Há nesse texto, assim como em “Ingrina”, de Sophia Andresen, comentado na primeira parte do capítulo, alguns elementos que o inserem na tradição dos fragmentos. Entre eles, pode-se destacar o corte súbito das estruturas frasais, sem conectores narrativos, e o sequenciamento de frases que não necessariamente se relacionam de maneira interdependente, mas que, por estarem postas em relação pelo texto, produzem imagens em regimes de semelhança e continuidade. Esse formato acompanha toda a estrutura do texto, podendo ser destacadas as frases “Alguma cidade se investe num nascimento, entre a mineração e o mar. Alguma cidade se elege entre tantas para a vida, e nem sempre a vida de regresso”, que apontam para as facetas sobrepostas do caráter construtivo que é comum ao planejamento dos espaços urbanos e à formação das experiências dos sujeitos que neles habitam. Nesse sentido, o texto “Belo Horizonte” expõe, ademais dos aspectos formais que cruzam poesia e prosa e demandam hipóteses a respeito do estatuto de ambas as formas de trabalhar a linguagem na poesia contemporânea, a visão de uma cidade cuja construção é análoga à do corpo que a habita. De

tal modo, pode-se levantar alguns questionamentos às voltas dos códigos de representação inerentes às relações dos sujeitos com os espaços. Os substantivos concretos que trazem à tona o reconhecimento da semelhança são, respectivamente, “mapa” e “espelho”, dispostos, não por acaso, em condição análoga que equipara os dois objetos a partir da dificuldade do reconhecimento atribuída a ambos. Se os mapas que descrevem os caminhos possíveis para percorrer são de difícil acesso, também o são os espelhos, que no texto rompem a ligação de legibilidade dos corpos, que se veem, mas não se reconhecem.

A primeira frase de “Belo Horizonte” imediatamente soa contraditória: “A cidade em que se nasce não é sempre a cidade em que se nasce”, embora, em seguida, seja evocada a condição de trânsito articulada pela transformação intrínseca aos corpos e espaços, como o sujeito diante do rio de Heráclito, em seu mais conhecido fragmento³⁰, que fala sobre a impossibilidade de fixação dos sujeitos diante da passagem pelos lugares, bem como dos lugares em relação aos trânsitos e fluxos próprios. O pensamento pré-socrático pode levar à ideia de que, se as relações geram constantes modificações mútuas entre os elementos nela contidos, as imagens cristalizadas pelos mapas e espelhos não são suficientes para que se reconheçam os nascimentos contínuos elaborados ao longo da peregrinação dos sujeitos. Essa peregrinação, de tal modo, está contida tanto no movimento de partir, quando se elegem outros lugares para o próprio nascimento, como no de permanecer, que, assim como o verso de *Como se fosse a casa: uma correspondência* avisa, é também um *périplo* (MARQUES, 2017, p. 18).

Entre muitas possíveis, outra questão que se desdobra a partir de “Belo Horizonte” é o cruzamento entre o caráter das partidas e das permanências que acompanha a intersecção entre as formas contidas nos corpos e as formas observadas nos espaços. O sujeito é detido “com os olhos descalços e o coração ignorado”, ao passo que a cidade se inscreve “entre a mineração e o mar”. Tais elementos, que distanciam ambos de um encontro porque limitam as capacidades de movimento e expansão, ainda que não as suprimam, são, em seguida, realocados por características análogas nas linhas finais: “As cidades também foram inventadas e têm seu

³⁰ A tradução dos fragmentos de Heráclito consultada para essa referência é de Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski, na qual o texto mencionado consta da seguinte forma: “Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio” (HERÁCLITO, 1993, fragmento 91, p. 83). A respeito do formato fragmento, é válido citar as seguintes considerações de Carneiro Leão (LEÃO, 1993, p. 18): “Muito frequentemente se pressupõe que os fragmentos sejam *fragmentos de pensamento*, como nos casos de trechos deteriorados de um papiro, onde se impõe um trabalho paciente de bricolagem. Na verdade, não se trata de *fragmentos casuais*, mas de *fragmentos intencionais* em forma de citações. Uma citação serve para mostrar ou convalidar o próprio pensamento num confronto com o pensamento alheio. Nas citações, o discurso de quem cita é a luz que ilumina o pensamento citado. O conhecimento, que ministram, é o conhecimento de seu contexto. É o contexto das citações que determina a escolha dos textos e o modo de citá-los, abrindo espaço para uma dada interpretação. Aqui uma análise filológica e histórica, por mais acurada que seja, só nos pode dar o contexto das citações, nunca o contexto original. O essencial nenhuma citação oferece: o princípio de estruturação dos escritos originais”. (Itálicos do autor).

destino. As ruas cruzadas como as linhas das mãos”. Corpo e espaço cruzam-se, sobretudo, a partir do ordenamento mútuo instaurado sobre ambos, que além de, pelas linhas, sinalizar que são estruturas e possuem formas que os inserem no mundo, são do mesmo modo dotados de início e fim. Nesse sentido, o artifício da cidade e a natureza do corpo delineiam-se pelos mesmos precedentes que o próprio texto no qual são postos em relação: um poema em prosa, formado por linhas que se sucedem sem quebras de versos, e cuja condição de acesso é dada pelo caráter material que acompanha sua fragmentação, visto que os textos são também inseridos no movimento de circulação que permite a leitura quando adquirem começo e fim, apesar de pressuporem a transformação a eles indissociável, provocada pela passagem do tempo e pelas múltiplas vias de leitura sobre eles abertas.

Retomando brevemente a discussão a respeito das formas da natureza, levantada na segunda parte do primeiro capítulo, é notável como, ao longo das obras de Ana Martins Marques, as construções relacionadas aos corpos inseridos nos espaços tensionam, pelas investigações inseridas na vida da linguagem, as distinções entre as experiências consideradas orgânicas e aquelas que se sabe serem movidas pelos códigos aprendidos que legislam a ocupação dos âmbitos públicos e privados. Ao discutir a equivalência entre poesia e arquitetura proposta por Paul Valéry em *Eupalinos, ou o arquiteto*, Kojin Karatani observa que Valéry lê a palavra “natureza” como uma analogia das limitações e impossibilidades indissociáveis à ação de criar, incluindo nesse aspecto o âmbito da criação humana. Em seguida, Karatani elabora a ideia de que há uma estrutura inerente às criações humanas que não é necessariamente, ou ao menos imediatamente, discernível, assim como se passa com os elementos da natureza, que apresentam forma – e formação – e cuja possibilidade de criação não é completamente inteligível. Diz Karatani:

Nature, therefore, is not restricted to ostensibly natural objects such as the seashell, it also includes things that are made by man but whose structure -- how they are made -- is not immediately discernible. Such things are called natural language because their making is not apparent. (...) “Nature” indicates everything that we do not know how to make. It is only by determining what man makes that we can begin to shed light on what nature makes.³¹ (1995, pp. 24-25)

³¹ Tradução para o português feita a partir da tradução inglesa da obra, escrita originalmente em japonês: A natureza, sendo assim, não é restrita a objetos ostensivamente naturais, como a concha; ela também inclui coisas feitas pelo homem, cuja estrutura -- como são feitas --, no entanto, não é imediatamente discernível. Essas coisas são consideradas uma linguagem natural porque sua formação não é aparente. (...) “Natureza” indica tudo o que não sabemos como é feito. Apenas ao determinar o que o homem produz é que podemos começar a esclarecer o que a natureza produz.

O reconhecimento das estruturas que permeiam as cidades pode levar, seguindo a linha aberta por Karatani na esteira de Valéry, ao reconhecimento da formação dos corpos que nela habitam, elaborando sobretudo a percepção dos códigos que modificam as ações dos sujeitos pelas condutas que os espaços requerem para que funcionem do modo como foram concebidos. Se a natureza está vinculada a uma determinação linguística que opera nela as construções mediadas pelos códigos culturais, é notável como na poesia de Ana Martins os corpos são mesclados aos espaços de modo que a experiência se torna um palco de contínua transformação de um pelo outro. Nos poemas seguintes da série “Três cidades e um braço de mar”, observa-se ainda uma segunda forma de transformação pautada pela experiência. “Paris” (2009, p. 112) e “Buenos Aires” (p. 112) são intitulados pelos nomes das cidades que marcam a memória de um enunciador que, no entanto, nunca esteve nelas.

Paris

Não estivemos ali, mas nosso amor,
como todo amor, alimentou-se das ruas
iluminadas e dos noturnos de cigarros
-- o amor, um boulevard,
uma galeria envidraçada --
e por ele corre o mesmo rio
que atravessa silencioso a cidade
levando estranhos mortos de passagem.

Em oposição a “Belo Horizonte”, texto escrito em terceira pessoa no qual não se localiza um sujeito do discurso que enuncie as proposições a respeito da cidade, “Paris” traz em versos livres descrições que partem de um posicionamento subjetivo, anunciado pelo primeiro verso, conjugado em “nós”. A presença verbal e pronominalmente (como na forma “nosso amor”) demarcada de uma voz que se atribui à experiência pessoal, construída na instância do texto, não narra, como se poderia esperar, uma vivência, uma vez que os sujeitos afirmam: “Não estivemos ali”. A cidade de Paris é, então, construída no poema como um eco de memórias que relembram outras memórias, ou como um telefone sem fio de narrativas de viagens que se consolidam nos repertórios relacionados ao imaginário do amor. Assim como a memória genérica da cidade, que não necessariamente precisa de uma ancoragem na vivência pessoal, o amor dos sujeitos enunciativos é descrito como o amor em si, despersonalizado, “como todo amor”, que “alimentou-se das ruas/ iluminadas e dos noturnos de cigarros”. O amor e cidade, espelhos um do outro, transformam-se, nesse sentido, em alegorias de experiências literárias, alimentadas por espaços de memória e por vozes que os perpetuam: “-- o amor, um boulevard,/ uma galeria envidraçada --”. Os vidros da cidade suposta, ao refletirem o amor que se alimenta

das imagens, fundem-se então como sentimentos e espaços enquadrados e transformados, por sua vez, em uma imagem unívoca. Sob o construto formulado entre a cidade Paris e o amor, que surgem então como elementos indissociáveis, retorna a imagem da fluidez dos sujeitos e dos espaços levantada em “Belo Horizonte”, que agora toma a forma de um “mesmo rio/ que atravessa silencioso a cidade/ levando mortos de passagem”. Pode-se pensar que esse rio, que é o mesmo e nunca o mesmo, retomando os fragmentos de Heráclito³², é análogo ao permanente trânsito, como uma ideia formulada a partir de um oxímoro das imagens que formam o repertório de lugares-comuns a respeito do amor e da cidade apresentada. Paris e os amantes, sendo assim, sobrevivem como imagens narradas que atravessam a passagem do tempo e dos espaços, permanecendo, como memória, por tempo indefinido, em oposição à duração finita dos amores e dos corpos.

Os “estranhos mortos de passagem”, que lembram a finitude da experiência diante da permanência dos lugares-comuns, levam a “Buenos Aires” (2009, pp. 112), poema seguinte da série, que se constrói em torno da separação do sujeito enunciado em ambos os poemas como “nós”:

Buenos Aires

Das longas avenidas que inventamos
sem nunca percorrer
senão com a boca suja de palavras
alguma ficará
para cenário
quando
numa noite
-- mas não nesta --
um de nós deixará o outro
para sempre.

Assim como em “Paris”, o poema “Buenos Aires” traz paisagens que não foram percorridas, senão no imaginário daqueles que as evocam, como avisam os três primeiros versos: “Das longas avenidas que inventamos/ sem nunca percorrer/ senão com a boca suja de palavras”. Os espaços que fazem parte da cidade, bem como do poema, são anunciados, portanto, como criações oriundas das palavras, fazendo de Buenos Aires uma cidade transformada em “cenário” do poema, palco da lembrança que restará de uma separação iminente (mas não imediata) entre os sujeitos que a inventam em uníssono. A separação definitiva que o poema

³² O fragmento 49a afirma: “No mesmo rio entramos e não entramos; somos e não somos” (HERÁCLITO, 1999, p. 71), atribuindo à permanência o mesmo caráter de mobilidade desenvolvido ao longo dos demais fragmentos.

anuncia encontra seu desfecho no último poema da série, intitulado “Um braço de mar” (p. 113), cujos versos iniciais dizem: “Entre estrondosas conversas e a algazarra das buzinas/ calamo-nos./ Somos estranhos/ e não só um ao outro - / falamos com a boca cheia de silêncio”. O estranhamento que acomete os sujeitos parece ser oriundo, além da cisão anunciada em “Buenos Aires”, das passagens pelas cidades imaginadas, construídas ao longo dos poemas anteriores, que modificam a voz enunciativa a ponto de torná-la irreconhecível. Das palavras que alimentaram o amor em “Paris” e sujaram a boca de percursos inventados por Buenos Aires, restam agora sujeitos silenciosos, cuja passagem coincide com a do rio, que corria sob a cidade dos amantes e estende-se em seu fluxo até o braço de mar. Os quatro poemas criam, a partir de sua disposição sequencial, um caminho que opera a viagem imaginada por três cidades como se entre elas se formasse uma trajetória contínua por espaços vizinhos. As três cidades que intitulam os poemas têm em comum o fato de não serem banhadas pelo mar, mas suas ruas, rios, avenidas e montanhas seguem o fluxo da criação de um cenário por caminhos complementares. Tais caminhos, que levam de uma cidade a outra pela trajetória percorrida entre poemas vizinhos, são movidos pela linguagem, que faz dos territórios abarcados pelos poemas espaços construídos pela perpetuação da memória e, sobretudo, pelas palavras. Por serem cidades constituídas de antemão por memória e palavras, os poemas que as presentificam em livro trazem delas as associações do mundo da linguagem, sem que para isso seja necessário vê-las no universo além da página. Assim, os poemas utilizam como matéria prima não as rodovias, os rios ou as ruas que se encontram nos espaços aos quais eles se referem, mas as palavras “rodovia”, “rio”, “rua”, bem como os nomes das cidades, isto é, elementos previamente carregados de sentido linguístico tanto nos livros como nas cidades. É possível pensar então, de acordo com Octavio Paz, que a matéria prima do poema é a linguagem porque é precisamente ela a esfera que dá acesso e sentido ao mundo. Citando o autor (2013, pp. 27-28):

O mundo do homem é o mundo do sentido. Ele tolera a ambiguidade, a contradição, a loucura ou o embuste, não a carência de sentido. O próprio silêncio é povoado de signos. *Assim, a disposição das edificações, bem como suas proporções, obedecem a determinada intenção.* Não carecem de sentido - na verdade, pode-se dizer o oposto - o impulso vertical do gótico, o equilíbrio tenso do templo grego, a redondeza do pagode budista ou a vegetação erótica que cobre os muros dos santuários de Orissa. Tudo é linguagem.

2.2.3. A vista do poema

A respeito do poema “La passeggiata”, de Palazzeschi, Alfonso Berardinelli observa que “a cidade modifica a literatura, rompe os limites entre prosa e verso, muda as relações entre sujeito e objeto, transforma a contemplação e a observação em registro” (2007, p. 157). Uma observação que se transforma em seu próprio registro na literatura tem ao menos duas questões de importante desdobramento. A primeira refere-se ao ponto entre os polos de testemunho e a invenção que permeia a prática da escrita de uma contemplação, elaborados por Jorge de Sena³³ nos termos aqui utilizados. Pode-se pensar, nesse sentido, que a cidade modifica a literatura porque se impõe como um recorte de um lugar aberto pelas impressões da subjetividade, isto é, de como a experiência constrói uma maneira de mostrar os espaços, assim como o testemunho se dedica a elaborar. É, no entanto, pelas práticas inventivas que a contemplação se inscreve sob forma de registro, mobilizando para tanto o jogo da linguagem em suas metáforas, aproximações e analogias de relações entre os espaços e elementos que não necessariamente a eles se vinculam, mas que são associados, criando uma outra esfera de entendimento. Fala-se sobre os lugares para vê-los, como o faz Sophia Andresen em “Lisboa” e “Brasília”, para que, a partir dos nomes das cidades, apareçam seus desígnios e, assim, as incompreensões que restam sobre elas sejam transformadas em imagens. A invenção, nesse sentido, opera com as linhas dos poemas também os limites que as cidades estabelecem para que possam existir com início e fim. A segunda questão oriunda de uma literatura elaborada diante das cidades e dos registros dos espaços é a inseparabilidade do tempo e do texto. Assim como o tempo é inseparável das metáforas que permeiam os lugares comuns referentes aos ambientes urbanos, o testemunho ou o registro são modulações textuais que recorrem necessariamente à passagem do tempo para que haja a inscrição da memória sobre os espaços.

As relações indissociáveis entre o tempo do espaço e o tempo da escrita, ambos reunidos sob as formas da memória, são tematizadas no poema “São Paulo”, publicado em *Da arte das armadilhas* (2011, p. 60), transposto a seguir:

São Paulo

Depois de um tempo
todas as coisas ficam marcadas
como se estivessem
impregnadas de veneno

Há um tempo em que os lugares
são limpos e novos

³³ Como já foi abordado no primeiro capítulo, Jorge de Sena (1977 p. 26) divide as poéticas portuguesas que surgiram após Fernando Pessoa entre as categorias de poetas do testemunho e do fingimento.

abertos como clareiras
mas já não é este o tempo

Sobre cada lugar se sobrepõe
a experiência do lugar
como um selo
num cartão postal

Por exemplo
hoje sempre que sobrevoou
São Paulo
penso que em algum apartamento
desta cidade interminável
você
fumando
de óculos
exerce seu direito
inalienável
de não mais pensar
em mim

A visão de São Paulo presente no poema de Ana Martins mostra uma ideia de lugar, intimamente associado ao tempo, que pode funcionar como receptáculo de experiências a ele coladas “como um selo/ num cartão postal”. A palavra “tempo” surge no poema três vezes, trazendo, no primeiro verso, a demarcação de uma posterioridade elementar presente em todos os objetos: é o tempo em si, nessa construção, e não ainda a memória, o que marca as coisas “como se estivessem/ impregnadas de veneno”. O veneno reúne, portanto, dois fatores de inevitabilidade que o poema investiga: a primeira é a passagem do tempo e a segunda é a morte das aparências iniciais que dela decorrem. Na estrofe seguinte, a palavra tempo se refere não mais à própria passagem, mas à memória que é a ela anterior. É esse o tempo primeiro que comporta os espaços “limpos e novos/ abertos como clareiras”, anunciado já após a explicação de sua morte inevitável. Esse momento inicial não se acessa durante seu acontecimento, restando conhecê-lo por via da memória, quando “já não é este o tempo”. É, portanto, a experiência o que toma a forma, no espaço, do tempo inicial morto, e torna-se em seguida a imagem de alguém em cujas características reside o direito a não reter o pensamento no enunciador. A estrutura do poema parte de três quadras iniciais, que apresentam explicações gerais a respeito dos elementos tematizados, e segue para a quarta estrofe, de onze linhas, formalmente destacável pela ruptura do padrão, que se aprofunda em uma imagem da memória pessoal. O aprofundamento das questões subjetivas é marcado também pelos verbos, antes dispostos em terceira pessoa, ao formular descrições sobre a construção do imaginário coletivo, e que em seguida passa para a primeira pessoa do singular, partindo para o exemplo de uma vivência específica. As imagens geram o efeito de aproximação do pensamento: o voo sobre a

cidade e a visão dos prédios conduzem a uma imagem de alguém situado no interior de um deles até que culmina em um pensamento inacessível, exemplo da impossibilidade de fixação da memória anterior ao veneno do tempo impregnado nas imagens. Esse olhar do alto que não causa estranhamento ao se tratar de imagens das cidades, carrega uma familiarização histórica que acompanha a apreensão dos espaços urbanos desde a Idade Média. De acordo com Michel de Certeau (1998, pp. 170-171):

A vontade de ver a cidade precedeu os meios de satisfazê-la. As pinturas medievais ou renascentistas representavam a cidade vista em perspectiva por um olho que no entanto jamais existira até então. Elas inventavam ao mesmo tempo a visão do alto da cidade e o panorama que ela possibilitava. Essa ficção já transformava o espectador medieval em olho celeste. Fazia deuses. (...) A imensa texturologia que se tem sob os olhos seria ela outra coisa senão uma representação, um artefato ótico? (...) A cidade-panorama é um simulacro “teórico” (ou seja, visual), em suma um quadro que tem como condição de possibilidade um esquecimento e um desconhecimento das práticas.

O olhar de um deus onisciente que guarda a visão da coletividade transforma-se, para o autor, em um olhar de aprofundamento que se põe diante dos indivíduos, habitantes desse espaço, como uma iminente cegueira ou uma incapacidade de apreensão dos significados desses sujeitos, cujos corpos se alteram na medida em que são alterados pelo ambiente compartilhado. Diz Certeau que tudo “se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada” (CERTEAU, 1998, p. 171). O convívio entre os sujeitos é trazido aqui pelo campo semântico da leitura, marcado pela ilegibilidade e pela ausência de autores e espectadores que demarquem os limites da existência de tal “obra”. O distanciamento da história coletiva pelo afastamento inevitável que cada indivíduo carrega dentro de uma convivência urbana, tema tão comum quanto reescrito nas narrativas a respeito das cidades modernas e contemporâneas, aponta para as novas formas de fratura entre o sujeito e a memória que o insere no mundo.

Para Lewis Mumford, a cidade, diferente do campo e dos espaços que mantêm com a natureza uma relação de complementaridade, passa por um ritual de urbanização que une as memórias e experiências dos seres humanos em um registro temporal, erguido e demarcado continuamente pela arquitetura e pela própria arte que circula em torno dela. O tempo de que fala Ana Martins é uma relação de memória pessoal, ainda que marcado por elementos que registram a história e a memória coletivas. Os lugares são limpos e abertos, mas possuem apartamentos em uma propagação interminável da cidade conhecida pela grande extensão. A memória do lugar, em sua relação intrínseca com a memória pessoal, é também marcada pela

contaminação que restringe as possibilidades vitais: como impregnado de veneno, o efeito do acúmulo de experiências circunda, pela memória, os significados delimitados que podem ser atribuídos aos lugares. Como a cidade é a marca do tempo coletivo, o tempo do indivíduo e das experiências afetivas também adquire estatuto similar ao da colagem que condensa a leitura dos espaços. Nas palavras de Mumford (1960, p. 14):

As cidades são um produto do tempo. São os moldes dentro dos quais a existência dos homens se resfria e condensa, dando forma duradoura, por via da arte, a momentos que, de outra forma, findariam com os vivos e não deixariam atrás de si meios de renovação e de participação mais ampla. Na cidade, o tempo torna-se visível: os edifícios, os monumentos, as vias públicas, mais claramente que o testemunho escrito, mais sujeitos ao olhar de muitos homens do que os artefatos dispersos do campo, deixam uma impressão nas mentes até mesmo dos ignorantes ou dos indiferentes. Graças ao fato material da preservação, o tempo desafia o tempo, o tempo choca-se com o tempo; os hábitos e os valores passam além do grupo vivente, assinalando com diferentes estratos de tempo o caráter de qualquer geração. Camada sobre camada, as eras passadas conservam-se na cidade até que a própria vida esteja finalmente ameaçada de sufocamento; neste ponto, num gesto claro de defesa, o homem inventa o museu.

É possível observar que, ao contrário do mar, a cidade guarda a separação humana do tempo. A ideia elaborada por Sophia Andresen de um mar liso traz a imagem ao mesmo reconfortante e vertiginosa de um tempo que não parece mudar nunca. Nos versos de um poema sem título de Ana Martins, publicado em *O livro das semelhanças*, o mar é descrito como “rigorosamente igual/ a única coisa que não muda porque muda sempre” (2015, p. 70). Nesse sentido, as obras poéticas aqui estudadas trazem cidades que podem multiplicar os meios de expressão dos homens ao fazê-los convergir em uma lógica de acúmulo, relativa ao tempo, e de palimpsesto, no que concerne ao espaço, ambas mutuamente intercambiadas em suas formas de regulamentação da linguagem do espaço urbano.

3. Os desvios

Sei que estou em viagem na palavra que se move.

Daniel Faria

pouso a mão no teu peito
mapa de navegação
desta varanda

Ana Cristina César

Que mapas estão nos meus pés?

Arthur Verocai

3.1. A caça

Os espaços que se desenvolvem como tópicos nas obras de Ana Martins Marques e Sophia de Mello Breyner Andresen estão estabelecidos como pontos de referência entre os quais as autoras delineiam seus percursos poéticos. Como formas similares de procedimento, reconhecer e inventar paisagens tornam-se atividades indissociáveis para essas poéticas em suas linguagens reordenadoras do mundo que perseguem. Não à toa, as imagens relacionadas à tentativa de captura presentes nos poemas de Marques e Andresen apontam para um constante deslocamento dos sujeitos em relação aos objetos, propondo que os caminhos que levam de um ao outro são criados pela própria trajetória, sem que o fim do percurso seja, em qualquer momento, visível. Os movimentos contínuos em direção à captura se observam em versos de Ana Martins como “sai então à caça/ da casa/ em viagem/ ou fica lá/ onde já não está” (2017, p. 45), nos quais a habitação doméstica, como uma viagem, não se fixa senão na própria busca que acompanha sua construção. A impossibilidade de fixar também as imagens dos jardins é refletida quando se afirma que “todo jardim é imprevisível” ainda que, mais adiante, no mesmo poema, seja previsto que “Um dia/ abandonado/ o jardim invadirá a casa” (2019, p. 24). Assim, a imprevisibilidade das formas do jardim é atrelada à previsão única contida na espera de seu reordenamento sob outra lógica, que não aquela elaborada pelo jardineiro, o artesão das formas da natureza. O mar, âmbito primordial do informe, é também um espaço no qual é dada a ver a matéria cuja ordem é a do encontro com a própria desordem, oriunda da constância única de sua transformação, como se lê em um poema cuja voz enunciativa afirma estar “à beira de um mar rigorosamente igual/ a única coisa que não muda porque muda sempre” (2015, p. 70). Nem mesmo as cidades, terrenos que produzem o encontro entre as construções de épocas diversas,

escapam à modificação reiterada dos tempos marcados em seus edifícios, como levam a pensar os versos “Pense em quantos anos foram necessários para chegarmos a esse ano/ quantas cidades para chegar a esta cidade” (2015, p. 70). O próprio conhecimento, tal como os lugares apontados, é objeto da impossibilidade de apreensão, como se lê em “Relâmpagos” (2009, p. 80): “Vejo as estrelas desenharem-se em constelações,/ sei muitas coisas rápidas, precisas,/ por alguns instantes”. A poética de Ana Martins Marques, como sugere o título *Da arte das armadilhas* (2011), é marcada de maneira recorrente por um olhar que se lança à apreensão dos objetos, imprimindo a eles uma condição determinada pela mobilidade dos sentidos aparentes, como uma caça interminável por presas sempre mais velozes. É então que se observa nos poemas não um conjunto de elementos do mundo real coletados para as páginas dos livros, mas uma espécie de registro dos caminhos percorridos durante essa busca pelo não-apreendido. Vê-se, de tal modo, que é muitas vezes o pensamento o objeto em busca do qual os poemas de Marques se lançam, sendo ele mais veloz que o testemunho escrito das ideias que fazem do poeta seu caçador.

Ao longo da obra de Sophia Andresen, as imagens dos movimentos de trânsito, viagem e reconstrução dos espaços são elaboradas como uma demanda pela perseguição daquilo que é chamado pelo termo “A forma justa” (2015, p. 710). No poema que assim se intitula, observa-se como o caráter transitório das construções é explorado concomitantemente à proposta de que tais formas sejam refeitas diante dos ideais de justiça e justeza que modulam toda a obra da poeta, como afirmam os versos: “Sei que seria possível construir a forma justa/ De uma cidade humana que fosse/ Fiel à perfeição do universo”. Diante de tal proposta, o mar surge como um elemento simultaneamente antigo e novo, similar, nesse ponto, ao da poética de Ana Martins, um espaço marcado sobretudo pela continuidade das transmutações. Em “O sol o muro o mar”, tal ideia é elaborada pela imagem do seguinte verso: “O mar ergue o seu radioso sorrir de estátua arcaica” (2015, p. 792). O arcaísmo relacionado ao mar não está jamais atrelado à figura do obsoleto, pois, pelo contrário, é o mar o território do princípio do mundo, ao qual a poesia se direciona com o ímpeto de recomeço. Esse *Mar Novo*³⁴, precisamente ao qual se incorpora a ação de recomeçar o mundo pela palavra inscrita no poema em que figura, pode ser lido nos versos de “Inicial” (2015, p. 615): “O mar azul e branco e as luzidias/ Pedras - O arfado espaço/ Onde o que está lavado se relava/ Para o rito do espanto e do começo/ Onde sou a mim mesma devolvida/ Em sal espuma e concha regressada/ à praia inicial da minha vida”. Termos como

³⁴ Como já comentado no segundo capítulo, *Mar Novo* é o título da quinta obra lançada por Sophia Andresen, cuja primeira edição é de 1958.

“regressada” e “devolvida”, associados à ideia de início, criam no poema a impressão de movimento que se vê largamente inserida na isotopia do mar de Sophia Andresen. Como o espaço ao qual se atribui a mudança contínua, o movimento, a viagem e os trânsitos poéticos, o mar condensa a possibilidade de recomeço do mundo pela ordem da palavra. Por ser a imagem do recomeço absoluto dessa obra, o espaço de encontro de todos os espaços, é nele que os deslocamentos se tornam movimentos de conhecimento, invenção e registro dos territórios, a partir dos quais as palavras fixam o infixável, mapeando um mundo que se vê ao nomear.

Do mesmo modo como o mar da obra de Sophia Andresen marca a abertura, o testemunho e a criação dos caminhos realizados pelos textos canônicos da literatura de viagem, sobretudo aqueles que inscrevem as navegações expansionistas, pode-se ler nessa isotopia um caráter de dissolução da história, a respeito do qual trata a pesquisadora Virgínia Boechat³⁵. As dissoluções presentes na imagem do mar acompanham, nesse sentido, as dissoluções de um passado que se renova quando apreendido pela demanda de novos testemunhos e formas de compreender o tempo. Seguindo outros caminhos, observa-se também na obra de Ana Martins Marques a presença de um testemunho transformador da literatura que transmite, pelas imagens e tópicos tratadas nos poemas, diversas outras obras poéticas e autores aos quais se vincula. O momento mais explícito desse movimento pode ser lido em *O livro dos jardins* (2019) conforme comentado no primeiro capítulo, obra na qual há a série que dedica a sete poetas poemas que trazem traços do estilo de escrita e do vocabulário pertencentes a cada uma delas. Ao inserir obras de outros autores como parte atuante de sua própria obra, tanto Sophia Andresen como Ana Martins mesclam os estilos e os vocabulários de suas poéticas, instaurando nos poemas diálogos com autores diversos que ganham voz nas escritas das poetas. Esse movimento apresenta, então, a leitura como uma relação de transformação dos textos, traçando a história

³⁵ Na conclusão de sua dissertação, Boechat comenta as relações entre o apagamento da história de Portugal que observa na obra de Sophia Andresen e o contexto de escrita do livro *Navegações*. Nessa obra, a maior parte dos poemas foi publicada junto à data de sua escrita, que se mostram muito próximas da Revolução dos Cravos. Assim, diz a pesquisadora: “Nas nossas idas e vindas pelos quatro principais caminhos escolhidos para a aproximação dos poemas, percebemos que o trabalho se revelou, aos poucos, um estudo sobre a diluição da história em *Navegações*. Curiosamente, mesmo tendo partido da história, dos fatos e feitos das viagens de expansão, que eram aparentemente o tema do conjunto, mesmo tendo dado enfoque a seu sentido para a cultura de Portugal, foi na medida em que nos aproximamos do olhar de Sophia que foi ficando bem explícita essa diluição, esse apagamento. O contexto de escrita daqueles poemas, os poucos anos seguintes à Revolução de 1974, último quartel do século XX, é um dos fatores que podem explicar essa proposta de trabalhar com a história em diluição. Era o momento em que diversos autores tomaram a história como matéria prima privilegiada, como instrumento para questionar a realidade, para questionar o ficcional e as fronteiras que os separam. E Portugal, inclusive, é um país em que a história foi ganhando uma amplitude avassaladora, avançando e, algumas vezes, se sobrepondo a outras disciplinas” (2005, p. 155).

da literatura que os traz até as presentes obras e fazendo-se ativamente contemporâneas de todas as outras que nelas ecoam.

O poema “Arte Poética” (2015, p. 860), publicado em *O Búzio de Cós e outros poemas*, traz as relações observáveis até então na poesia de Sophia Andresen entre a escrita do poema e a busca inacabável pela atenção que fundamenta sua obra. A palavra “caçada” é utilizada na descrição do gesto de apreender os objetos, que realiza o ato de “transferência” desses mesmos objetos para o poema no qual figuram, como denomina em “No poema” (2015, p. 453), publicado anteriormente, em *Livro Sexto*. Em “Arte Poética”, a cisão entre o sujeito que enuncia e os elementos por ele enunciados é então ponto de partida para a exigência de uma consubstancialização entre o mundo exterior e o imaginário do sujeito enunciativo que se propõe a trazê-lo para o texto. Os verbos que formam a primeira linha da segunda estrofe, “Olha fita escuta”, surgem como os instrumentos necessários para a caça atenta da “veemência das coisas” realizada em um espaço interior, o “quarto penumbroso”, no qual se pode capturar a exterioridade do mundo que se torna a presa da poesia. A recusa a um ideal de poesia voltado para os sentimentos de um sujeito nela construído surge no primeiro verso do poema, ainda que, em seguida, a existência de uma organização subjetiva da matéria surja pela proposta “E fazer do mundo exterior substância da minha mente”. A exterioridade e a interioridade não são articuladas somente na esfera do sujeito e do espaço que procura caçar, mas aparecem como modos de operação da dicção proposta, que parte de um relato em primeira pessoa para os verbos imperativos, mesclando as ações necessárias ao trabalho da poeta a uma demanda que se dirige ao interlocutor, também sujeito dos atos de olhar, fitar e escutar que fundamentam a escrita e a leitura dessa obra.

A dicção não implica estar alegre ou triste
Mas dar minha voz à veemência das coisas
E fazer do mundo exterior substância da minha mente
Como quem devora o coração do leão

Olha fita escuta
Atenta para a caçada no quarto penumbroso

A ação relativa à caçada, como um movimento de lançar-se ao mundo e transferir suas aparições para os objetos, é descrita tanto no poema “Arte poética” como no texto “Arte Poética III”, no qual a autora afirma: “Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica

preso” (2015, p. 593). Prender o real, sendo assim, é um ato atrelado a prender as suas formas nos poemas, espaços nos quais os objetos são guardados de acordo com a participação do olhar que os transferiu para o mundo do poema. É essa participação do olhar que realiza a articulação dos objetos nos poemas o que Silvina Rodrigues Lopes, em relação a “No Poema”, descreve como “o acto de sentir, perceber, e sobretudo a colocação do mundo como sensível-perceptível – não o percebido, mas as coisas na sua expectativa, no seu apelo” (2003, p. 52). É, portanto, nessa instância que a poética de Sophia Andresen se afasta tanto de uma poética realista quanto de uma lírica centralizada na experiência emocional ou no modo como os elementos externos ao sujeito o afetam. A caçada, ofício de atenção, é marca de uma obra que demanda um deslocamento contínuo do olhar diante do olhado, para que se percebam as formas assumidas pelos elementos agora conservados no “mundo do poema”. Diz Lopes (2003, p. 53):

Não há na poesia de Sophia a produção de um “efeito de real”, próprio de uma poética realista. Pelo contrário, as coisas, sendo chamadas a comparecer no poema, desfazem-se do mundo no qual se encontram sujeitas ao desgaste do tempo e no qual desaparecem no seu uso, e é-lhes dado outro mundo, o do poema, que, como construção de linguagem, se repete diferindo eternamente.

Em relação à repetição na diferença do mundo do poema, o leitor é chamado a ter, tal como o autor, a atenção da caçada diante das relações estabelecidas entre as palavras que surgem na instância do texto. Pelo acordo linguístico que torna a língua inteligível aos seus falantes, as palavras se repetem tornando-se familiares, ao passo que o mundo do poema desloca seu posicionamento diante dos sentidos pré-estabelecidas que a elas se atribui. É pela ausência de uma fixação do pensamento que o poema toma forma, fazendo do movimento de dissolução e expansão dos sentidos das palavras uma prática concomitante de dissolução e expansão do mundo – isto é, do mundo da linguagem. Esse movimento se espelha em diversas tópicas nas obras de Sophia Andresen e Ana Martins, sobretudo ao tematizar as viagens como deslocamentos sem destino fixável, como elabora a poeta portuguesa quando recupera as poéticas das navegações expansionistas, e a brasileira, ao perseguir o conhecimento dos lugares buscando-os pelos mapas, sem que seja necessário deslocar-se até eles.

Além dos deslocamentos enunciados através dos temas que permeiam as duas poetisas aqui estudadas, há nas obras de Andresen e Marques um constante espelhamento metalinguístico que faz das viagens elaboradas nos poemas reflexos da condição da língua na poesia. É a poesia, portanto, o maior veículo que leva as palavras do uso comum – os substantivos concretos que marcam a poética de Sophia Andresen, bem como as expressões coloquiais e as falas cotidianas transferidas para a poética de Ana Martins – ao mundo do poema,

no qual a língua se torna um idioma quase estrangeiro, carregado de possibilidades inéditas. Novamente de acordo com Silvina Rodrigues Lopes, em *A estranheza-em-comum* a autora afirma que a literatura carrega, justamente pela disposição ao comum nela implicado, que a torna legível, um caráter *inapropriável* (2012, p. 15):

A leitura legível, leitura do legível, corresponde à construção da ficção naturalizadora de um comum, anulando nela o que, não sendo prévio ou conforme a um modelo, só se dá fazendo-se/desfazendo-se no escrever, falar, como exposição/disposição ao encontro. Uma “obra” é *inapropriável* não porque suponha um exterior de que não se pode falar (o místico, segundo Wittgenstein), mas pelo dispor-se intensamente em comum, oferta sem destino, dirigindo-se ao devir-anônimo e inidentificável do dizermo-nos que, não tendo uma origem teológica, também não é um determinismo linguístico, nem condenação ao cálculo simplificador.

Outro modo de pensar as relações de legibilidade do poema pode ser lido na monografia *Da dúvida*, de Vilém Flusser, em que o autor elabora uma ideia de poesia que está atrelada à origem e à recriação contínua da linguagem. A linguagem em sua função comunicativa, para Flusser, é um movimento de ordenação em resposta ao desconhecido, denominado por ele “o de tudo diferente”. O ordenamento da linguagem comunicativa traça um perímetro em torno do desconhecido ao estabelecer o que se torna familiar. Nesse sentido, “a língua está em acorde, mas não em acordo com o de tudo diferente. Há um abismo entre língua e o inarticulado, sobre o qual nenhum acordo pode lançar ponte” (2018, p. 89). Para o autor, inserir a articulação frente ao “inarticulável” é um mecanismo que faz da poesia uma expansão do território do imaginário. Diz ele (2018, pp. 70-72):

O “Verso” é a maneira como o intelecto se precipita sobre o caos inarticulado que o circunda, é o esforço do intelecto para quebrar o cerco do caos que o limita. O “verso” é, portanto, a situação limítrofe da língua. Pelo “verso”, a língua tenta superar-se a si mesma. No “verso” a língua se esforça por articular o inarticulável, por tornar pensável o impensável, por realizar o nada. (...) O que significa, afinal, “um verso bem-sucedido”? Significa um enriquecimento da língua, mas de forma nenhuma um empobrecimento do inarticulável. A língua se expandiu, mas o caos não diminuiu. A poesia, sendo a situação limítrofe da língua, evidencia brutalmente a absurdidade do esforço do pensamento. O inarticulável, ao ser penetrado pela poesia, demonstra o que é: inarticulável.

Se a poesia é de fato *um lugar para pensar*, como propõe Ana Martins Marques, os poemas podem guiar a errância que constitui o pensamento, transformando-se, ao mesmo tempo, em mapas do mundo que são. Um livro de poemas, a partir de tal figuração, é associado a um atlas,

que confere aos lugares por onde passam os caminhos do pensamento suas próprias cartografias, inventando-se diante do testemunho da passagem pelos textos que constituem os repertórios da linguagem. Seguindo essa proposta, pode-se pensar que, se a dúvida leva à errância do pensamento, ela acaba por servir como um guia que, enquanto se questiona a respeito dos caminhos percorridos até então pelas linguagens que constituem o conhecimento e as ciências, retorna a eles no mesmo movimento em que propõe outros. A dúvida, sendo assim, está para o pensamento como o movimento para o corpo, levando-o a uma existência que se relaciona com o espaço, os objetos e os demais corpos, como as palavras relacionadas que no texto fundamentam, simultaneamente, as questões e seus desdobramentos. Nesse sentido, a dúvida está presente nas trocas do pensamento como o veículo que o carrega. O movimento de errância do pensamento movido pela dúvida registra e corporifica a si mesmo em seu processo pela linguagem. De modo similar, os sujeitos registram as viagens em mapas literais que descrevem os lugares por onde seus corpos passaram. Tais registros, além das cartografias, podem ser encontrados nos objetos que descrevem e inventam os espaços percorridos: as fotografias, as cartas, os postais, os diários, os *souvenirs* e os livros – todos objetos que pertenceram a determinados lugares e possuem a possibilidade de transportá-los, pela memória neles inscrita, a outros. Pela via da linguagem, a possibilidade de transporte dos espaços e das próprias viagens, assim como das memórias, é tematizada no poema sem título, publicado em *O livro das semelhanças* (MARQUES, 2015, p. 69), transcrito a seguir:

é bom escrever de vez em quando poemas
com viagens por dentro
com cidades e memórias de paisagens por dentro
que pareçam escritos
por outra pessoa

Em *A vida submarina* as relações entre a leitura e o transporte começam a ser elaboradas sob a ótica da transposição dos espaços através da literatura, sendo os livros abordados como objetos capazes de realizar uma viagem de duas vias simultâneas: uma primeira, contida na capacidade de levar o texto de um leitor a outro, atravessando períodos e locais diversos, e a segunda, marcada pelo movimento do leitor diante das condições múltiplas trazidas pelo texto. Na série “6 posições para ler”, essa imagem se desenvolve sobretudo no poema “no trem” (2009, p. 75), transposto a seguir:

no trem

Um livro em viagem corta a paisagem
(um meridiano)
pela janela se inscrevem cidades rápidas
enquanto corro a viver
o que ainda não li.

Em *A invenção do cotidiano*, Michel de Certeau sobrepõe pesquisa e viagem como duas isotopias circunscritas pelas metáforas da construção do espaço. Os termos utilizados pelo autor para descrever a metodologia empregada na escrita do livro seguem uma tópica espacial, análoga à determinação de um mapeamento que estabelece “pontos de referência” utilizados para guiar o que se desenrola como um percurso investigativo. Seguindo os termos do autor, a pesquisa é exposta enquanto “paisagem”, a análise segue um “caminhar” e os objetos observados por ela são como “um terreno habitado”. Além das isotopias que trazem os termos relacionados ao espaço como referencial metafórico para os estudos, o que de Certeau torna visível pela recolha do vocabulário empregado é a prática constitutiva de todo conhecimento enquanto eleição de um caminho possível entre outros. Diz ele (CERTEAU, 1998, p. 35):

Mais que das intenções, eu gostaria de apresentar a paisagem de uma pesquisa e, por esta composição de lugar, indicar os pontos de referência entre os quais se desenrola uma ação. O caminhar de uma análise inscreve seus passos, regulares ou ziguezagueantes, em cima de um terreno habitado há muito tempo. Somente algumas dessas presenças me são conhecidas. Muitas, sem dúvida mais determinantes, continuam implícitas - postulados ou dados estratificados nesta paisagem que é memória e palimpsesto. Que dizer desta história muda? Ao menos, indicando os sítios onde a questão das práticas cotidianas foi articulada, vou marcar já as dívidas e também as diferenças que possibilitaram um trabalho nestes lugares.

Tal qual se desenvolve na pesquisa, a poesia, que articula suas paisagens através de “pontos de referência entre os quais se desenrola uma ação”, também é capaz de transmitir os lugares pelas teias de pensamento que a eles se incorporam. As palavras que se relacionam aos espaços estão nos poemas de modo a criar um registro ao mesmo tempo reconhecível – para que sejam acesas a memória e a imaginação na instância da leitura –, e inédito, que justifique, então, a existência de um texto após o outro. As palavras estão, nesse sentido, dispostas no poema como mapas de lugares pelos quais se pode passar pela primeira vez por vezes infinitamente repetidas. Embora sejam muito comuns na literatura os diálogos com o mar da peregrinação de retorno empenhada por Ulisses, e que a imagem do mar da errância e das descobertas tenha sido refeito pela tradição épica até a poesia portuguesa, tornando-se um “paradigma frontalmente inatacável”, como descreve Maria Gabriela Llansol, sempre que se lê

a obra de Sophia Andresen ele é, outra vez, um *Mar Novo*. As *Navegações* podem então ser refeitas por rotas que acusam a viagem anterior, mas cujo destino final é, invariavelmente, a própria errância. Por outro lado, as casas da espera que se encontram na obra de Ana Martins Marques refletem a permanência de Penélope como personagem marcador do tecido narrativo e da apreensão de um tempo que dura o quanto é determinado pela propagação da literatura. As paisagens domésticas da poeta brasileira, no entanto, apresentam apartamentos projetados pela arquitetura moderna, envelhecidos³⁶, enquanto marcam os sinais da passagem do tempo, que trazem a espera como signo dos rituais de uma moradia atemporal.

3.2. As viagens

As viagens formam uma tópica que surge em vários momentos das obras das autoras aqui estudadas e se tornam elementos especialmente importantes para a leitura do livro *Navegações*, de Sophia Andresen, e para a série “Cartografias”, que consta em *O livro das semelhanças*, de Ana Martins Marques. A seguir serão desenvolvidas algumas questões concernentes a cada obra.

3.2.1. *Navegações*

A primeira edição de *Navegações*, publicada em 1983 pela Imprensa Nacional, traz cinco mapas quinhentistas junto a poemas que tematizam as viagens expansionistas portuguesas e o mapeamento até então inédito dos lugares recém descobertos pela Europa. Essa edição é marcada por especificidades editoriais por conta das quais Sophia Andresen comenta ter demorado para conseguir encontrar um editor que aceitasse realizar o projeto (2015, p. 752), feito que não se manteve na maior parte das reedições da obra. Ademais dos mapas, há no livro algumas notas e dedicatórias que ancoram os textos entre algumas referências específicas, ao relacioná-los a determinadas obras literárias e acontecimentos do universo das navegações. Em algumas dessas notas a poeta utiliza o termo “invocar” para descrever as relações entre os textos

³⁶ Em *Como se fosse a casa: uma correspondência* o ambiente doméstico no qual a obra se situa é, como já comentado no primeiro capítulo, um edifício projetado por Oscar Niemeyer em 1952. A respeito das características do plano moderno, destacam-se os versos: “Este prédio foi pensado para pessoas/ com um projeto/ mulheres-mapas, homens com um plano/ de voo/ capazes de abrir a porta com uma/ palavra-chave” (2017, p. 21). O envelhecimento de uma obra concebida para ser um marco do futuro é refletido em versos de outro poema da mesma obra: “morar no fracasso de um projeto/ no futuro tal como ele era (...)// Envelhece mal o futuro, sempre?” (p. 33).

e as pessoas que se inscrevem nessa poética, como a primeira, que diz “Os poemas I e III são invocações da voz de Camões” e a terceira: “O poema IV é uma invocação de Bartolomeu Dias, o maior de todos os navegadores” (2015, p. 750). Outro elemento hipertextual que se integra aos poemas de *Navegações* é o fato de que todos eles possuem demarcadas aos finais das páginas as datas nas quais cada um foi escrito, que se iniciam em 1977, com o poema “Lisboa” (2015, p. 719) e os sete poemas da série intitulada “As Ilhas” (pp. 723-729), e vão até 1982, com os dezessete poemas da série seguinte, “Deriva” (pp. 733-749). O contexto de escrita também é um elemento que integra a obra, ao ser descrito no discurso proferido na entrega do Prêmio do Centro Português da Associação de Críticos Literários, texto que acompanha *Navegações*, no qual a poeta afirma: “Escrevi as *Navegações* exactamente porque o Conselho da Revolução, em 1977, me convidou a ir a Macau para tomar parte da celebração do Dia de Camões” (p. 751). Assim, como em muitos outros momentos de sua obra, a escrita dos poemas está explicitamente relacionada aos acontecimentos que permeiam a Revolução dos Cravos e a luta contra as determinações de um ideal de cultura nacionalista e autoritária fomentado durante as décadas do regime ditatorial salazarista³⁷. Nesse mesmo texto, mais adiante, Sophia descreve seu desejo de publicar os mapas que constam em *Navegações*, justificando a presença desses elementos como uma forma de continuidade daquilo que se encontra em toda a sua obra e que se pode denominar como seu projeto poético central: a demanda por um olhar inicial diante do mundo. Diz ela (2015, p. 751):

À medida que os poemas iam surgindo ia-se decidindo em mim a vontade de os editar ao lado dos mapas da época, os mapas onde ainda é visível o espanto do olhar inicial, o deslumbramento perante a diferença, perante a multiplicidade do real, a veemência do real mais belo que o imaginado, o maravilhamento.

³⁷ Sobre o vínculo intertextual entre *Navegações* e *Os Lusíadas*, Rodrigo Corrêa Martins Machado observa que a obra de Sophia Andresen se utiliza do imaginário criado pela literatura nacional portuguesa para, com ele, questionar as leituras então estabelecidas em torno da obra de Camões, que atribuíam sobretudo à epopeia camoniana um berço para os ideais nacionalistas do salazarismo. Diz o autor: “No que diz respeito ao intertexto entre a obra andreseniana e a camoniana, evoco aqui Jorge Fernandes da Silveira (2000) a revelar que a literatura nacional lusitana é uma tentativa de se fazer arte escrita após *Os Lusíadas*. Sendo assim, não seria a obra andreseniana em questão uma nova epopeia fundadora? Nesse caso, pode tratar-se de uma epopeia fundadora da consciência de pequenez que não foi estabelecida na mente dos nascidos em Portugal. Tema esse sempre em voga nos escritos poéticos pós-Revolução dos Cravos. (...) Sendo assim, enquanto *Os Lusíadas* de Camões evoca ‘o peito ilustre lusitano/ a quem Netuno e Marte obedeceram’ (Lus., I, 3: 18), as *Navegações* andresenianas destacam a extinção ‘em nós memória e tempo’ a que ‘o mar devorou com instinto de destino [...]’ e ‘Lisboa cruelmente construída ao longo da sua própria ausência’” (MACHADO, 2018, p. 82).

A respeito da escolha dos mapas como parte da publicação de *Navegações*, Virgínia Boechat³⁸ observa que “a partir da compreensão do mapa como uma obra, podemos entender melhor o sentido desse recurso visual em *Navegações* e sua estreita ligação com os textos poéticos ali dispostos” (2005, p. 25). Além de um hipertexto simbólico que ilustraria os espaços pelos quais os poemas se desenvolvem, o recurso cartográfico anuncia, em consonância com o que observa Boechat, a inserção de um material que se vincula à ordem do fazer artístico. Os lugares apresentados por essa obra são, então, descobertos e concretizados em uma instância pragmática pelas imagens dos mapas que traçam os caminhos que levam a eles, do mesmo modo como são apresentados pelo ordenamento poético, pelas palavras que os nomeiam enquanto dão a eles condição de reconhecimento e existência, como afirmam os versos de “Lisboa”, poema que abre as *Navegações*: “Digo o nome da cidade/ - Digo para ver” (ANDRESEN, 2015, p. 719). Recuperando o conceito de *chiasmós*, comentado no segundo capítulo, que Sophia Andresen utiliza para descrever as relações cruzadas de movimento e fixação vistas em estátuas da antiguidade grega³⁹, pode-se observar a partir da disposição intercalada das linguagens verbais e visuais, presente na combinação dos poemas e mapas de *Navegações*, uma outra espécie de cruzamento estético que aponta para o movimento e a fixação dos elementos dispostos: os mapas, imagens imóveis que guiam a mobilidade das viagens, surgem ao lado dos textos que narram os percursos dos navegantes. A sequência fonética, que dá aos poemas duração e temporalidade, cruza-se, assim, com a disposição das imagens impressas nos mapas, para os quais o começo e o fim são determinados pela ordem do espaço da página. O tempo da duração da leitura coincide, então, com o tempo do recomeço, cuja sequência de sons enuncia não apenas os lugares, mas o próprio ato de nomear – para que

³⁸ A dissertação de Virgínia Boechat, intitulada “Na rota das navegações: Sophia de Mello Breyner Andresen” (2005), fornece um estudo detido sobre a obra *Navegações*. Em seu terceiro capítulo estão transpostas as imagens dos cinco mapas que compõem as cartografias do livro de Sophia Andresen, bem como análises dos procedimentos dos estudos cartográficos que levaram à produção desses mapas no contexto do século XVI, demonstrando a evolução das metodologias de mapeamento e os eventos históricos que marcaram as cartografias portuguesas.

³⁹ No estudo intitulado *O nu na antiguidade clássica*, Sophia Andresen descreve o conceito de *chiasmós* do seguinte modo: “Quando a lei da frontalidade se quebra aparece na escultura grega o *chiasmós*. O *chiasmós* é a posição cruzada, a harmonia de posições contrárias, à qual os italianos chamam *contrapposto*. Consiste essencialmente na correspondência cruzada entre a posição do busto e a posição das pernas. Assim, o corpo inteiro contrabalançando as suas posições e os seus gestos opostos substitui o equilíbrio estático da frontalidade por um equilíbrio dinâmico como o da vida. E também no *chiasmós* reconhecemos a atitude dual do espírito grego que tende a criar a harmonia a partir dos contrários” (1992, p. 94). Em um momento anterior, ao comentar as obras de Myron, escultor grego do século V, a poeta antecede a reflexão a respeito do *chiasmós* elaborando um princípio de movimento nas esculturas descritas que se pode ler também em seus próprios poemas: “Escultor do movimento, Myron é também um escultor do momento. (...) Ele não quis imitar o movimento, mas sim mostrar, tornar visível, o movimento” (pp. 92-94). É também um ofício de mostrar o movimento, em lugar de imitá-lo, o que se pode ver a partir da coleta de mapas que Sophia insere ao lado de poemas ao tematizar os deslocamentos e as descobertas dos espaços em *Navegações*.

existam – as paisagens vistas. Assim, as linguagens que fornecem plasticidade fonética aos textos e visual às imagens são inseridas paralelamente, sem que se refiram uma à outra em ordem direta, compondo um livro de poemas que intercala os pontos de vista dos sujeitos que chegaram às terras desconhecidas via mar com aqueles que as veem do alto, pela janela do avião.

Os mapas e os poemas, nesse sentido, formam juntos uma mesma série de elementos cartográficos responsáveis pela recriação dos espaços que em ambos constam. Por recuperar os caminhos das navegações que marcam a colonização portuguesa, consolidada no país como a época dos descobrimentos, os poemas contidos na obra ecoam as cartas enviadas por aqueles que faziam a viagem para os que ficavam no continente nas quais contavam a experiência do encontro com o desconhecido. Essa esfera do relato de um mundo que reorganiza o repertório do olhar é parte, por exemplo, do poema XIII: “Vi as águas os cabos vi as ilhas/ E o longo baloiçar dos coqueirais/ Vi lagunas azuis como safiras/ Rápidas aves furtivos animais/ Vi prodígios espantos maravilhas” (2015, p. 740). O maravilhamento diante da abertura de paisagens até então desconhecidas é narrado como um encontro com um mundo permeado por uma linguagem também estranha ao sujeito que relata as experiências, como se vê nos versos seguintes do mesmo poema: “Vi homens nus bailando nos areais/ E ouvi o fundo som de suas falas/ Que já nenhum de nós entendeu mais”. A ausência da compreensão das falas é tema também do poema V, presente, como o XIII, na série “Deriva”, no qual o desencontro idiomático é resolvido pelas ações do corpo, direcionando a função atribuída à fala a uma comunicação pela dança: “Dos homens nus e negros contarei/ E de como não havendo já conosco/ Quem de seu falar algo entendesse/ Juntos dançámos para nos entendermos”. A incompreensão verbal entre os navegantes e os homens que habitam as terras encontradas possui, em ambos os poemas, uma demarcação de papéis estabelecida: os navegantes, cuja voz ecoa nos poemas, são aqueles que não compreendem as falas, enquanto os sujeitos habitantes das ilhas são os que falam e o “fundo som de suas falas” é enunciado nos textos. A enunciação dos navegantes se situa, portanto, no espaço da página do poema, para o qual as narrativas são transferidas e no qual se enuncia, concomitantemente, o próprio ato de contá-las. Esse procedimento é visível nos versos finais do poema XIII, que dizem: “As ordens que levava não cumpri/ E assim contanto tudo quanto vi/ Não sei se tudo errei ou descobri”. Ao longo desses poemas, a errância e a descoberta, o inteligível e o ininteligível, o registro e o silêncio são então polos que se opõem na medida em que se complementam, como as fronteiras de identidade e alteridade, postas à prova pelo conhecimento dos espaços e sujeitos outros.

O início do reconhecimento dessa alteridade em Portugal é pautado pelos registros que mostram, em palavras, pinturas e mapas, a experiência de narrar o desconhecido para aqueles que não o viram. Cruzando essa poética com a linguagem das narrativas epistolares, a nota número 4 do livro *Navegações* afirma que: “O poema V é uma glosa livre da Carta de Pêro Vaz de Caminha” (2015, p. 750). Os mapas quinhentistas selecionados para a edição, portanto, datam precisamente do período que ambienta as referências literárias dos poemas, no qual o desenvolvimento das técnicas de navegação gerou, por sua vez, um impulsionamento para os recursos cartográficos, como observa Virgínia Boechat (2005, p. 111):

Os cinco mapas escolhidos para serem publicados em *Navegações* datam do século XVI, do chamado século de ouro da cartografia portuguesa. Não é possível comprovar se sua seleção foi feita pela autora ou por Armando Alves, o diretor gráfico da edição, mas é mais lógico supormos que por este último. O fato é que são muito apropriadamente selecionados, e datam de um período no qual a evolução das técnicas de impressão e dos conhecimentos náuticos sofreu grande impulso.

A repetição das fórmulas relacionadas à visão, ao introduzir as paisagens, é um elemento que faz do corpo a primeira medida de reconhecimento dos espaços, criando para *Navegações* a forma de uma obra que se volta, sobretudo, para um conhecimento de mundo formulado pelas primeiras percepções sensoriais dos sujeitos. O corpo e os espaços vistos, no entanto, são corpos e espaços irremediavelmente inseridos na linguagem, que transforma o ato de ver em um ato simultâneo de dar nome às coisas vistas. Assim como nos versos já citados do poema “Lisboa”, mantém-se ao longo de toda a obra a proposta de uma existência dos espaços elencados nos poemas em função do sujeito que os anuncia. Ao enunciar a experiência de ver e nomear as paisagens, as vozes dos poemas se alternam entre a primeira pessoa do singular – como em “Lisboa” se vê pela presença dos verbos “digo” e “vejo” – e a primeira pessoa do plural, que marca uma coletividade para a figura dos navegantes, perceptível no poema I da série “Ilhas”, que diz: “Navegámos para Oriente -/ A longa costa/ Era de um verde espesso e sonolento” (2015, p. 723). Além de alternarem-se as pessoas do discurso, os tempos verbais se alternam entre passado, presente e futuro, fazendo convergir para os relatos temporalidades distintas. No poema II (2015, p. 724), de “Ilhas”, são visíveis os dois processos de alternância comentados.

II

Navegação abstracta
Fito como um peixe o voo segue a rota
Vista de cima tornou-se a terra um mapa

Porém subitamente
Atravessámos do Oriente a grande porta
De safiras azuis no mar luzente

A “Navegação abstracta”, que traz o primeiro verso do poema, apresenta imagens de sobrevoo dos territórios percorridos, que mesclam, como se vê no verso seguinte, os espaços do céu e do mar pelos movimentos comparados do peixe e do voo. Em uma sintaxe incomum, tanto para a estrutura frasal clássica do português como para os procedimentos da obra de Sophia Andresen, o verso “Fito como um peixe o voo segue a rota” parece condensar em um emaranhado a sobreposição das três instâncias que permeiam os posicionamentos cambiantes do olhar no poema: o eu, oculto pelo verbo “fito”, que se transforma em “nós”, na segunda estrofe; o peixe, que navega pela rota do avião, e o voo, que percorre de cima o mar, transformando a terra em uma imagem fixada no instante em que é vista por cima. O terceiro verso, que apresenta o mapa como o resultado de um modo de olhar sobre a terra, não traz, como o anterior, os elementos aproximados de maneira comparativa. Nele, a transformação da terra em mapa é concretizada pela linguagem, ainda que não se trate de uma imagem permanente, uma vez que, já na estrofe seguinte, ela “subitamente” se desfaz. A impossibilidade de permanência dessa imagem detém o caráter fundamental que diferencia a linguagem do poema e a das obras cartográficas: enquanto os mapas cristalizam os espaços em registros fixos, cabe aos poemas elaborar a alternância das imagens em suas metáforas, comparações e sequências narrativas, que fazem da linguagem verbal um veículo capaz de transformar constantemente os elementos pela aproximação dos outros que se dispõem em torno deles.

*

Navegações traz viagens que antecedem os mapas enquanto os apresentam e circunscrevem nos lugares, fazendo da linguagem o meio de acesso ao conhecimento dos espaços visíveis. A presença e a concomitante ausência de mapas que guiam o percurso por esse mundo simultaneamente concreto e poético são lidas na enunciação textual das cartografias tematizadas e em sua apresentação ao longo da obra, ao passo que o tema central dos poemas é justamente a errância dos navegantes e a surpresa diante do aparecimento de um universo até então desconhecido. Mesmo a existência de rotas e caminhos planejados leva os navegantes dos poemas de Sophia Andresen a se perderem frente às imagens, porque sabem que o que os aguarda é sobretudo o inesperado. O poema II, da série intitulada “Deriva”, elabora esse

contraste de uma expectativa do espanto que acompanha as viagens e os poemas: “Era a rota do ouro/ Porém nos grandes mares/ Ou em praias baloiçadas por coqueiros/ O espanto nos guaiava/ Água escorria de todas as imagens” (2015, p. 734). A visão dos sujeitos que observam as paisagens é tão cristalina que a luminosidade das imagens puras parece produzir o efeito oposto, como se os navegantes tateassem cegamente os contornos dos continentes, sendo sempre surpreendidos pelo encontro embriagante com maresia, que modifica suas rotas sem aviso prévio. Assim, a promessa das descobertas de riquezas e do conhecimento de um mundo capaz de deslumbrar aqueles que o acessam é um caminho indistinguível em relação aos que levam à morte, como mostra o poema IV (p. 736), da série “Deriva”, dedicado a Bartolomeu Dias:

IV

Ele porém dobrou o cabo e não achou a Índia
E o mar o devorou com o instinto de destino que há no mar

Em “Deriva” se observa que, embora os navegantes se destinem a lugares determinados, o mar se cruza seus desígnios como uma fera marcada pelo instinto e pela ação de devorar. É válido destacar que a palavra “destino”, que descreve o instinto desse mar animalizado, é carregada, sobretudo pela tradição da literatura grega que Sophia Andresen recupera de maneira recorrente, da ideia de uma projeção inevitável da trajetória, isto é, um ponto para o qual todo movimento se destina sem possibilidade de alteração. Nessa chave, o conhecimento do destino devorador que há no mar faz da navegação uma disposição para a morte, tornando as paisagens de terras porventura encontradas visões do assombramento frente à descoberta de outros destinos possíveis. Para pensar essa disposição para a morte, é válido destacar um conceito que Heidegger descreve como forma única de estar presente na totalidade do ser. De modo similar ao caminho traçado pela poética de Sophia Andresen, para o autor, o “ser-para-a-morte⁴⁰” é um estágio sempre móvel de consciência total, que coincide com a possibilidade de conhecimento do sujeito perante a irreversibilidade do destino da vida, que é seu fim. Assim, somente dispondo-se a presenciar a própria morte, torna-se possível estar plenamente presente na vida, de modo a conhecê-la.

⁴⁰ O conceito de “ser-para-a-morte” é descrito na obra *Ser e Tempo* do seguinte modo: “De início, cabe caracterizar o ser-para-a-morte como *ser para uma possibilidade* e, na verdade, para uma possibilidade privilegiada da própria pre-sença. Ser para uma possibilidade, ou seja, para algo possível, pode significar: empenhar-se por algo possível, no sentido de ocupar-se de sua realização” (2005, p. 44).

A disposição simultânea para o conhecimento e para o desconhecido, marca das navegações por caminhos não mapeados, ao mesmo tempo visíveis e invisíveis, que caracteriza as viagens de *Navegações*, é também tema do soneto VI (2015, p. 728), da série “As Ilhas”, transcrito a seguir:

VI

Navegavam sem o mapa que faziam

(Atrás deixando conluios e conversas
Intrigas surdas de bordéis e paços)

Os homens sábios tinham concluído
Que só podia haver o já sabido:
Para a frente era só o inavegável
Sob o clamor de um sol inabitável

Indecifrada escrita de outros astros
No silêncio das zonas nebulosas
Trémula a bússola tacteava espaços

Depois surgiram as costas luminosas
Silêncios e palmares frescor ardente
E o brilho do visível frente a frente

O poema VI modifica a forma fixa do soneto ao inserir uma linha em branco no lugar do segundo verso. Presente em uma obra que se utiliza de temas e referências consolidados pela literatura portuguesa canônica e os atualiza, transformando-os em novas textualidades que trazem as marcas de uma poética própria, nesse poema pode-se observar esse mesmo procedimento em termos formais. A linha em branco, seguinte ao verso “Navegavam sem o mapa que faziam”, torna-se uma imagem da ausência de caminhos previamente inscritos que guiassem os navegantes enunciados. Esse mesmo verso ecoa o contexto da escrita de *Navegações*, apresentado pela poeta no texto que acompanha o livro: “Pensei naqueles que ali chegaram sem aviso prévio, sem mapas, ou relatos, ou desenhos ou fotografias que os prevenissem do que iam ver” (p. 751). O conhecimento desse mundo desprovido de representações, que se abriria para os navegantes, é descrito através das suposições dos chamados “homens sábios” pelos versos que dizem: “Para frente era só o inavegável/ Sob o clamor de um sol inabitável”. O prefixo de negação que acompanha as categorizações do espaço se mantém no verso “Indecifrada escrita de outros astros”, depois do qual se ouve apenas o “silêncio das zonas nebulosas” e novamente, na última estrofe, “silêncios e palmares”. De tal modo, as relações estabelecidas com esse espaço são apresentadas pelas formas de oxímoros:

visão do invisível, leitura do indecifrável, navegação do inavegável, escuta do silêncio. Mesmo os sábios afirmam, em relação ao conhecimento a que se destinam os navegantes, a impossibilidade do saber, uma vez que “só podia haver o já sabido”. As constantes negações formuladas diante do desconhecido iluminam o caráter de desvelamento presente na possibilidade de ver esses espaços negados, como afirma Boechat (2005, p. 126):

A inexistência prévia de mapas dos novos locais explorados aponta o caráter empreendedor das primeiras navegações, de avançar pelo novo, muitas vezes sob o temor de mitos e lendas. A imagem da bússola a tatear espaços marca a falta de referências que os apoiassem. O aspecto, então, incerto, aventureiro e visionário do navegar sem os mapas ao passo que são feitos ressalta o sentido de desocultação que, na época, o mapa revelava, a possibilidade de trazer um dado espaço do globo terrestre à existência, expondo-o, pela representação, ao olhar e ao conhecimento da humanidade.

Os perigos que marcam as viagens expansionistas, bem como a vertigem frente à reorganização do mundo além do perímetro conhecido, são tematizados pela obra de Sophia Andresen como processos de ruptura e recriação do imaginário. Assim, o estranhamento e o assombro diante de paisagens e lugares ainda sem nome se estabelecem nos poemas como um convite a navegar a memória e a história, revisitando os textos com um olhar sempre inaugural, disposto a se voltar para o que foi apagado, desbravar os códigos vigentes e nomear o que foi silenciado.

3.2.2. Cartografias

Em “Cartografias”, diferentemente do que se viu em *Navegações*, não há mundo visível que seja anterior aos mapas. Pelo contrário, é construído na série presente no terceiro livro de Ana Martins Marques um mundo que já se vê de antemão através do mapeamento, no qual se torna possível a completa convergência dos espaços em suas representações. Publicada pela primeira vez no segundo volume da revista *Gratuita* (2014), a série “Cartografias” foi inserida como parte de *O livro das semelhanças*, em 2015, posicionada entre “Livro” e “Visitas ao lugar-comum”, que, como ela, exploram as relações entre a linguagem e o mundo material. Em termos estruturais, “Cartografias” contém dez poemas de tamanhos variados, todos em versos livres, sem títulos e dispostos como uma sequência de acontecimentos que não necessariamente se sucedem no tempo ou a um só sujeito, mas que possuem relações de paralelismo no que concerne à ocorrência de fenômenos de um mundo modificado pelos mapas. De tal modo, a palavra “mapa”, que aparece repetidas vezes ao longo dos poemas, está sempre atrelada a

situações nas quais os limites entre as representações cartográficas e os espaços são suprimidos, afastando-se da circunscrição entre as representações dos lugares. Por essa via, os mapas se tornam elementos que compartilham sua materialidade com os espaços em volta deles, fazendo do mundo exterior uma extensão dos acontecimentos que a eles sucedem, como se pode ler nos versos do quinto poema, transposto a seguir (2015, p. 41):

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

A “mesa de trabalho”, termo utilizado duas vezes no poema transcrito, pode ser pensada na poética de Ana Martins Marques como o espaço no qual se dá a escrita. Essa relação se estabelece a partir da recorrência da imagem na obra da poeta, que pode ser vista em “Não sei fazer poemas sobre gatos”, poema que consta no mesmo livro, na série anterior à “Cartografias”, cujos versos finais dizem: “sobre a mesa/ quieta e quente/ a folha recém-impressa/ página branca com manchas negras:/ eis o meu poema sobre gatos” (2015, p. 24). “Mesa” é também o título de um poema presente que compõe a série “Arquitetura de interiores”, presente na obra *A vida submarina*, que traz a definição: “uma mesa é uma espécie de chão que apoia/ os que ainda não caíram de vez” (2009, p. 39). Ao receber sobre ele um mapa rasgado, o espaço vinculado à segurança do apoio e ao ofício da escrita adquire a imagem de seu próprio fim em um abismo. Sendo a mesa de trabalho o âmbito das trocas mútuas entre as linguagens dos poemas e dos mapas, em “Cartografias” os fenômenos que nela se iniciam combinam os registros cartográficos aos procedimentos realizados na linguagem pela poesia. Enquanto os poemas são capazes de modificar as estruturas da língua, seu objeto de criação, tensionando os significados das palavras e tornando vizinhas imagens de universos distintos, os mapas da série se tornam pouco a pouco linguagens que alteram desde as percepções dos espaços neles registrados até sua própria composição, em termos formais. Tal relação de mescla entre os procedimentos poéticos e cartográficos se inicia, sobre a mesa, no primeiro poema de “Cartografias”, que diz: “E então você chegou/ como quem deixa cair/ sobre um mapa/ esquecido aberto sobre a mesa/ um pouco de café uma gota de mel/ cinzas de cigarro/ preenchendo/ por descuido/ um qualquer lugar até então/ deserto” (2015, p. 37). Nesse poema, os acontecimentos referentes aos mapas não são ainda imagens de fenômenos concretos, sendo

estabelecidos em regime comparativo com a descrição da chegada de alguém, o que é marcado pela estruturação das frases mediadas em torno da conjunção “como”. Em seguida, a comparação dá lugar à apresentação de acontecimentos que atingem os mapas em sua materialidade e levam a consequências nos lugares por eles representados. Assim, torna-se possível suprimir as distâncias entre as cidades ao dobrar os mapas, como se observa no segundo poema da série (2015, p. 38):

Você fez questão
de dobrar o mapa
de modo que nossas cidades
distantes uma da outra
exatos 1.720 km
fizessem subitamente
fronteira

Ao longo de *Cartografias*, há um procedimento enunciativo que mescla as pessoas do discurso entre um sujeito que anuncia suas próprias ações e um outro a quem ele se refere, tratado como “você”. Essa alternância entre “eu” e “você” marca a possibilidade de um encontro para o qual o “eu” se desloca sem que consiga, a princípio, chegar. A tentativa de encontro é tema do terceiro poema da série, que diz: “Você assinala no mapa/ o lugar prometido do encontro/ para o qual no dia seguinte me dirijo/ com apenas café preto o bilhete só de ida do metrô a pressa feroz do desejo” (2015, p. 39). Esse encontro anunciado entre os sujeitos é, porém, impossibilitado pelo esquecimento do mapa, outra vez deixado sobre a mesa: “deixando no entanto esquecido sobre a mesa o mapa que me levaria/ onde?”. A imobilidade do mapa é acompanhada, então, pela imobilidade do sujeito, incapaz de se orientar nos espaços sem o auxílio de sua representação cartográfica. Essa desorientação que marca o “eu” é explicitada no sexto poema, no qual se vê que nem mesmo os mapas comuns são suficientes para guiar os percursos desse enunciativo, o que o leva ao desejo de um mapa capaz de se mover e interagir com seu corpo (2015, p. 42):

Sempre acabo tomando o caminho errado
que falta que me faz um mapa
que me levasse pela mão

A falta sinalizada no poema apresenta a pouca habilidade que o “eu” possui com o deslocamento pelo espaço, o que se contrapõe à familiaridade que esse sujeito demonstra em relação aos mapas. Essas características se aprofundam no poema seguinte da série, cujos primeiros versos são transcritos a seguir (2015, p. 43):

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

A ideia da inaptidão em relação aos percursos é construída, em ambos os poemas, pelo início: “Sempre acabo tomando o caminho errado” e “Não sei viajar não tenho disposição não tenho coragem”. O primeiro verso de cada poema possui uma extensão consideravelmente maior que os demais, gerando um ritmo acelerado para as afirmações contidas nele. Esse efeito de aceleração é perceptível sobretudo no sétimo poema, que encadeia três sentenças, sem pontuação, formando um jorro de afirmações curtas e rápidas. Os versos seguintes dos dois poemas, que no primeiro caso elaboram um desejo de orientação pelos mapas e no segundo trazem imagens lúdicas ancoradas no universo cartográfico, possuem pausas marcadas pela quebra e produzem um ritmo mais lento. Os mapas parecem funcionar então para esse sujeito como um mundo passível de ser de fato dobrado, conforme a imagem construída no segundo poema da série. Em outras palavras, o mapa é um mundo do qual o “eu” tem pleno controle, sendo afetado somente por acontecimentos produzidos pelo próprio sujeito que o detém. Não à toa, a aparição desestabilizadora do outro – “você” – é comparada, no primeiro poema, a um acidente sucedido no mapa. As trajetórias seguintes, que levam o “eu” a confrontar sua desorientação no mundo externo às cartografias, são marcadas pelas tentativas de encontro com o “você”. Assim, apesar da falta de conhecimento, disposição e coragem para viajar, enunciada no poema anteriormente comentado, o “eu” parte em viagem em direção a uma nova tentativa de encontro. Nesse ponto das “Cartografias”, o mundo dos mapas é confrontado com o mundo externo, como se fosse esperado que os espaços representados correspondessem às características impressas em suas representações, e não o oposto (2015, p. 44):

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

No ensaio “Mapas no fundo/não são o mundo: The Cartographies of Ana Martins Marques”, já citado no primeiro capítulo, a pesquisadora Flora Thomson-DeVeaux observa que há uma possível analogia entre a construção dos mapas na série “Cartografias” e os livros, enquanto elementos capazes de transportar o leitor. Diz ela (2016, p. 34):

At multiple points, the map provides for a journey through itself, in what seems to be a variation on the idea of the ability of the text to “transport” the reader. The most concrete expression of this idea is seen in the seventh poem, in which the poetic voice’s not being “up for” or daring to travel leads to the substitution of a journey around the world by the circumnavigation of a paper reality. This fits into several trends in the poet’s work.⁴¹

A sobreposição dos movimentos de transporte do sujeito, elaborados nos poemas em função de um encontro destinado, aos caminhos que são orientados pelas cartografias provoca o efeito de vertigem atrelada à disposição para a descoberta que marca as relações com os dois objetos: os livros e os mapas. Por serem afetados por toda sorte de acidentes e manipulações intencionais que alteram as imagens neles registradas, os mapas se tornam obras inacabadas, suporte da criação estética e dos ímpetos lúdicos, que se incorporam aos espaços alterando-os e sendo, na mesma medida, por eles alterados. As relações entre os mapas elaborados pela obra de Ana Martins Marques e o mundo no qual se situam parecem recordar, nesse sentido, as relações entre a língua e os poemas, trabalhadas em *O livro das semelhanças* de maneira recorrente, por exemplo na série já comentada “Visitas ao lugar-comum”. O ímpeto simultaneamente lúdico e estético que guia as modificações realizadas pelos poemas nas formas cristalizadas dos discursos cotidianos, ditados populares e expressões idiomáticas apresenta um modo de transformação mútuo da língua pelos poemas e vice-versa.

3.3. Da mesa ao mundo

Como observa DeVeaux, ao longo de toda a obra de Ana Martins Marques estão presentes imagens que realizam uma intersecção entre os livros e a experiência, análoga às sobreposições entre os mapas e os espaços. Na seção “Livro”, que abre *O livro das semelhanças*, o poema “O encontro” (2015, p. 21) traz uma proposta similar à de “Cartografias” ao

⁴¹ N.T.: Em muitos pontos, o mapa fornece uma viagem através de si mesmo, na qual ele se assemelha a uma variação da ideia da habilidade que o texto possui de “transportar” o leitor. A expressão mais concreta dessa ideia é vista no sétimo poema, no qual o fato de a voz enunciativa não parecer estar disposta ou desejando viajar acaba levando o poema a uma substituição da jornada através do mundo pela circum-navegação pela realidade do papel. Isso se aplica a diversos posicionamentos no trabalho da poeta.

estabelecer o mapa como ponto de encontro. Além do mapa, são elencados outros elementos da ordem da linguagem, transformados em espaços nos quais os sujeitos combinam de se encontrar.

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

A cada estrofe de “O encontro”, o local efetivo é transformado em outra instância que recupera os objetos materiais responsáveis por veicular a palavra: um livro, uma carta, um jornal e, por fim, o próprio poema. O mapa surge nessa isotopia, não como uma exceção, mas como uma continuação dos elementos que, pela linguagem, fornecem a construção de espaços capazes de comportar os sujeitos em seus desvios. O desvio pode ser considerado, nesse sentido, como o movimento que se dá pelo espaço, ainda que seja o espaço das palavras, e como o deslocamento de um sujeito para o outro, que demarca a identidade e a alteridade agora enquanto elementos permeados pela consolidação do encontro. Os sujeitos são unidos pelos verbos na segunda pessoa do plural, sem que jamais enunciem ação separadamente e fora da possibilidade do encontro. Assim se opera a fórmula repetida que encadeia cada estrofe “Combinamos de nos encontrar” se mantém enquanto código inerente às posições dos sujeitos, que se modifica somente a respeito da fixação do local de tal encontro. Desse modo, as noções de espaço são sobretudo noções linguísticas, marcadas pela visualidade da palavra inscrita no poema, que se refere a si mesma sem levar a um espaço referenciado.

A palavra “lugar”, local de encontro definitivo, mapeado pelos códigos do poema que levam o leitor até ela, surge como uma ideia que não se pode nomear, se não pelo termo *semelhante*, à proposta responsável por gerar a unidade entre todos os poemas da publicação, intitulada *O Livro das Semelhanças*: um livro que funciona como um veículo capaz de levar, pela metáfora, o leitor de um lugar a outro, atravessando as imagens postas em regime de sobreposição ou *emparelhamento*⁴² pela palavra. O lugar do encontro do poema é evidenciado não pelos códigos ou instruções que levariam até ele, mas por ser em si mesmo um código. Os dois sujeitos, despojados de sua materialidade corporal para acessar o lugar inscrito e incorporado no mapa, como no livro, são sujeitos que, por sua vez, só existem quando perpassados pela instância do ritual da leitura, tal qual o poeta, que só existe de tal modo na construção de sua obra, e o leitor, cuja condição de existência está irrevogavelmente atrelada ao objeto livro que o insere na experiência. De outra maneira, se o lugar informado é a palavra lugar, só podem acessá-lo, encontrando-se, quem a escreve e quem a lê.

Os demais poemas da série que abre *O livro das semelhanças* mantêm a unidade temática do livro enquanto objeto de encontro entre as figuras do autor e do leitor. O poema “Dedicatória” (2015, p. 16), por exemplo, traz os versos “Ainda que não te fossem dedicadas/ todas as palavras nos livros/ pareceriam escritas para você”. Essa aliança é exposta em “Primeiro poema” (2015, p. 18), que diz na primeira estrofe: “O primeiro verso é o mais difícil/ o leitor está a porta/ não sabe se entra/ ou só espia/ se se lança ao livro/ ou finalmente encara/ o dia”. Tendo o leitor, *finalmente*, entrado na obra, ele deixa de ser tema anunciado em terceira pessoa e passa a ser parte concreta do diálogo, enunciado na segunda pessoa, nas estrofes seguintes: “o dia: contas a pagar/ correspondência atrasada/ congestionamentos/ xícaras sujas// aqui ao menos não encontrarás, leitor, xícaras sujas”. A posição do leitor é, no entanto, cambiante, quando no poema seguinte, intitulado “Segundo poema” (2015, p. 19), ele passa da comunhão determinada pela segunda pessoa do plural, nos dois primeiros versos, “Agora supostamente é mais fácil/ o pior já passou: já começamos”, para adquirir novamente a forma do objeto temático, em terceira pessoa, nos versos seguintes, “basta manter a máquina girando/ pregar os olhos do leitor na página”. Após os encontros e desvios formulados até então na série, o poema “Esconderijo” (2015, p. 26) anuncia a relação do leitor com as palavras inscritas por

⁴²A palavra emparelhamento aparece no poema seguinte, intitulado “Tradução” (2015, p. 22), que diz: “o importante é que/ num determinado ponto/ os poemas fiquem emparelhados// como em certos problemas de física/ de velhos livros escolares”. As semelhanças que levam ao emparelhamento dos poemas são sinalizadas em “Tradução” trazendo o próprio mecanismo que descreve: a relação posta entre elementos não imediatamente relacionáveis, que aponta para o artifício da construção metafórica e que podem decodificar o mundo somente ao passo que criam para ele novos códigos a se percorrer.

sua ausência, como se pode ver pelos versos: “Estas são palavras que eu não/ deveria dizer// palavras que ninguém/ deveria ouvir// que elas permanecessem no silêncio/ de onde vêm// no fundo escuro da língua/ cheio de doçura e ruídos// com o ranço informulado/ dos segredos”. As palavras que não deveriam ser ditas, e que, no entanto, o são, transformam o poema num espaço vinculado ao silêncio e ao segredo, fazendo o leitor, por sua vez, adquirir a forma nomeada como “ninguém”. A última estrofe do poema explicita tal relação, ao dizer: “por via das dúvidas escondi-as aqui/ neste poema/ onde ninguém as vai encontrar”. O leitor-ninguém, denominado de tal forma em uma obra poética cujas referências a Homero são vastas, parece, tal como Ulisses, adquirir o benefício do anonimato para, com a linguagem, percorrer sua *Odisseia*.

*

A materialidade dos livros é uma questão que aparece nas obras de Sophia Andresen e Ana Martins Marques tanto pela prática comum a ambas de trazer à tona elementos que evidenciam as escolhas editoriais relacionadas à composição das obras, como pelos temas que cruzam a formação da literatura e a forma poética. Ao enunciar os aspectos materiais que constituem os livros como objetos responsáveis por fazer a literatura transitar em suas formas textuais, as poetisas aqui estudadas operam na contracorrente dos processos de reificação⁴³, considerando que em ambas as obras é atribuída aos livros a condição produtiva de inscrição dos textos como formas que se dão na totalidade dos elementos inseridos (artes poéticas,

⁴³ No ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo” (2001, p. 57), Adorno estabelece uma relação entre a literatura e a reificação, atribuindo aos romances a possibilidade de romper a objetificação como prática de construção das relações humanas. Diz ele: “*Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz afichada, apenas a auxilia na produção do engodo.* A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte” (itálicos do autor). A partir do ensaio, sobretudo diante da demanda de que os produtos da reificação sejam “chamados pelo nome”, é possível encontrar na própria linguagem literária o mecanismo que rompe a alienação responsável por transformar as relações e a própria subjetividade em objetos sistemáticos da reprodução em massa. Ainda que não sejam romances que visam retornar à herança realista, as poéticas aqui estudadas cumprem a demanda elaborada pelo autor de denominar os papéis que possibilitam a existência e a veiculação dos textos literários, apropriando-se de seu caráter criador para, com eles, estabelecer os elementos formais que participam também da edição das obras.

títulos⁴⁴, sequências, datas⁴⁵, mapas, textos de abertura e de fim dos livros⁴⁶, marca-páginas⁴⁷ e etc.). A respeito dos elementos paratextuais que constituem os livros, é válido pensar nos termos utilizados por Gérard Genette, em *Paratextos Editoriais*, ao observar que o trabalho editorial participa das obras literárias na medida em que consiste no modo de apresentá-las, ou seja, torná-las presentes no mundo (2009, p. 9):

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, em um texto, isto é (definição mínima), em uma sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos plenos de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que, em todo caso, o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais amplo: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. (itálicos do autor).

Compreendendo que os textos e os livros são instrumentos que se alteram mutuamente e modificam, assim, as formas de se relacionar com a literatura, o pensamento e a cultura, desde os primeiros registros das narrativas e poéticas oriundas da transmissão oral até a predileção pela composição que nasce da escritura, observa-se que nos processos históricos que acompanham a estrutura das edições em livro estão marcadas também alterações dos códigos que marcam as passagens da linguagem oral para o texto. Em outras palavras, ao ler as obras

⁴⁴ Os títulos fazem parte dos paratextos editoriais de modo geral, e especificamente na primeira parte de *O Livro das Semelhanças* (MARQUES, 2015) eles se tornam elementos notáveis de arquitetura da tópica editorial que estrutura a sequência de poemas denominada “Livro”, como se observa nos poemas intitulados: “Capa” (p. 13), “Nome do autor” (p. 14), “Título” (p. 15), “Epígrafe” (p. 17), “Índice remissivo” (p. 30), “Colofão” (p. 32) e “Contracapa” (p. 33).

⁴⁵ Sobretudo nos poemas de *Navegações* (ANDRESEN, 1983), pelo distanciamento temporal que marcou a escrita e a publicação dos poemas, causado pelos anos que a autora procurou por uma editora que se dispusesse a publicar a obra com os mapas, as datas dos poemas, dispostas sob alguns, são elementos notáveis. Também em *O Nome das Coisas*, cuja primeira edição é de 1977, as duas primeiras seções de poemas são intituladas pelas datas que marcam os períodos anteriores, concomitantes ou imediatamente posteriores à Revolução dos Cravos (“I. 1972-73” e “II. 1974-75”), tema que atravessa toda a obra. A alguns poemas são atribuídas datas exatas, descritas ao final, delineando a relação entre o texto e o acontecimento histórico que o acompanha, como em “Revolução” (2015, p. 669), datado em 27 de abril de 1974.

⁴⁶ Em *Como se fosse a casa: uma correspondência* (MARQUES, 2017), lemos o texto de abertura já citado no primeiro capítulo, a respeito da escrita do livro no Edifício JK, obra arquitetônica de Oscar Niemeyer alocada no centro de Belo Horizonte. Ao final de *Navegações* (ANDRESEN, 1983), há o texto que aborda a busca pela composição dos mapas na edição do livro. Na continuação de um trecho já citado neste mesmo capítulo, Sophia afirma o seguinte: “Levei algum tempo a encontrar o editor que entendesse o meu desejo. Finalmente recorri à Imprensa Nacional, à qual estou em extremo grata por ter feito a edição que eu sonhei e quis” (2015, p. 752).

⁴⁷ *O livro dos Jardins* (MARQUES, 2019) é acompanhado por um marca-página produzido a partir de folha vegetal de camomila, podendo ser plantado, segundo a mensagem nele impressa: “O papel da capa deste livro é artesanal, feito com aparas e fibras vegetais. A cor e o padrão variam, e cada exemplar, assim, é único. O papel deste marcador é feito com semente de camomila. Você pode destacar um pedaço e plantar no seu jardim”.

de Ana Martins e Sophia Andresen é possível perceber a estrutura editorial como um elemento que se impõe na construção dos textos nascidos já sob o domínio do livro enquanto forma de presentificação da literatura. Assim, tais obras se organizam em torno da experiência de escrita e leitura, fenômeno que se destaca sobretudo em séries já mencionadas de Ana Martins Marques como “6 posições para ler”, de *A vida submarina*, e “Livro”, presente em *O livro das semelhanças*. A leitura se torna, então, além dos aspectos metalinguísticos que tangenciam os temas editoriais desenvolvidos em tais séries de poemas, um aspecto importante que marca a relação do corpo com o texto, fazendo dos livros objetos que modificam o estar-no-mundo do leitor. Nesse sentido, Marisa M. Deaecto, no ensaio “As formas do livro”, apresenta alguns dados a respeito das mudanças incorporadas aos suportes responsáveis pela materialização dos textos e seus fatores que orientam a relação dos corpos com a leitura e a escrita.

Esses muitos mistérios nos remetem à própria origem da forma livro e sua longa duração na história ocidental. Sabe-se que o códice, ou livro formado a partir da dobra e junção das folhas, apareceu na Roma Antiga, no primeiro século de nossa era. Demorou pelo menos quatro séculos para superar o rolo, ou volumen, formato que nos parece hoje um tanto desajeitado, pois obriga o leitor - à semelhança do que faz diante da tela de seu notebook - a “correr” o texto no sentido vertical, num prolongado desenrolar da página. (DEAECTO, 2015, p. 18).

Em outro ensaio, a autora observa que há uma forma de poder inerente às conformações históricas atribuídas às palavras, o que faz do livro um suporte esquecido diante do texto. Diz ela que “não raro o conteúdo se sobrepõe ao suporte. As religiões do livro são, antes, as religiões da palavra” (2015, p. 35). Assim, a relação íntima entre o pensamento e o código inscrito forma uma barreira dos elementos conscientes que participam do ato da leitura, em oposição à materialidade do corpo que participa da relação com a respectiva materialidade do objeto livro: “O ato mesmo de ler um livro evoca menos o suporte do que seu conteúdo, por mais consciente que seja o leitor do poder exercido pelo formato, pelo papel e pela tipografia sobre a leitura. E não poderia ser diferente. Ou poderia?” (2015, p. 36). A pergunta de Deaecto é, de certo modo, respondida pela leitura das obras de Ana Martins Marques e Sophia de Mello Breyner Andresen. A tematização constante dos elementos editoriais e materiais presentes na construção do texto diante do suporte para ele estabelecido reflete para a ação da leitura, enquanto possibilidade oriunda do objeto livro, a possibilidade de composição de um pensamento movido pelas palavras inscritas. O termo “palavra inicial”, atribuído à forma do poema e à sua decorrência da ação do corpo e de uma “mão sobre a mesa” (ANDRESEN, 2015, p. 453), surge mais de uma vez da obra de Sophia Andresen em uma proposta ético-estética que sobrepõe a

reconstrução do mundo ao ato de escrever. Assim, o poder da palavra, utilizando o termo de Deaecto, é presentificado a partir da “página em branco”, direcionando para o suporte o olhar atento demandado pela obra de Andresen diante das relações estabelecidas entre os sujeitos e os objetos.

Alberto Manguel, no ensaio intitulado “O leitor como metáfora”, observa que há no uso metafórico dos procedimentos da leitura, perpassando a literatura e os livros enquanto sistemas de veiculá-la, uma ideia de vivência do mundo como um conjunto de códigos dispostos para que se tenha o conhecimento de sua formulação sistêmica. Como ocorre com o alfabeto, cujo conhecimento dá condições primordiais para que se desenvolva a leitura, a familiarização com os fenômenos da vida é transportada pela imagem da leitura para o domínio do conhecimento dos códigos da experiência de estar no mundo. Nas palavras de Manguel (2017, p. 14):

Sociedades letradas, sociedades baseadas na palavra escrita, desenvolveram uma metáfora central para designar a relação percebida entre seres humanos e seu universo: o mundo como um livro que devemos ler. Os modos como essa leitura é conduzida são muitos – por meio da ficção, da matemática, da cartografia, da biologia, da geologia, da poesia, da teologia e de uma miríade de outras formas –, mas sua premissa básica é a mesma: a de que o universo é um sistema coerente de sinais regidos por leis específicas, e de que esses sinais têm um significado, mesmo que este se encontre além do nosso alcance. E que, com o intuito de vislumbrar esse significado, tentamos ler o livro do mundo.

Diante de tal perspectiva, a vida se assemelha a uma experiência de leitura na medida em que ambas reconhecem a distribuição de códigos a elas inerentes. Os livros se tornam, assim, na obra de Ana Martins Marques, espaços habitáveis, palcos de acontecimentos, e podem ser locais de encontro entre seres constituídos na esfera da linguagem – os autores e os leitores. Suas cartografias registram um espaço não fixável, a partir de um deslocamento constante entre caminhos que se alteram conforme são percorridos. Habitar os mapas, como os espaços neles descritos, se torna então uma metáfora encadeada a partir da imagem de habitar os livros, movendo-se por meio deles no cerne da linguagem. A vida seria, a partir dessa relação, uma obra em movimento, cuja trajetória permanece desconhecida até que acabe. Nas *Navegações*, de Sophia Andresen, por outro lado, o fim e o começo da vida e da leitura são pontos quase equivalentes pela proposta de um recomeço sempre à frente. Assim, o leitor se torna um navegante que refaz os caminhos do passado, lançando sobre eles um olhar inaugural, disposto a encontrar os perigos do desconhecido. Essa trajetória, de tal modo, acaba levando à descoberta de um mundo que revela a possibilidade de uma vivência justa quando nele todas as coisas são chamadas por seu nome.

Conclusão

Há um ponto de partida que une as obras poéticas de Ana Martins Marques e Sophia de Mello Breyner Andresen além de todas as tópicas coincidentes encontradas ao longo desse estudo. Como se pôde observar, é sobretudo uma investigação da palavra, como matéria constituinte da poesia e de toda compreensão do mundo inteligível, o que as duas poetisas estudadas nessa dissertação trazem como o fio condutor de suas obras. Diante das relações entre poesia e pensamento, desenvolvidas no começo do primeiro capítulo, ficou nítido o modo como Ana Martins e Sophia Andresen são poetisas que se utilizam da literatura para pôr à prova o perímetro do mundo conhecido pela linguagem verbal. Enquanto Sophia demarca, pela literatura, uma filiação própria a um projeto que reúne ética e estética, fundamentado pelo uso atento das palavras e pela busca da forma justa entre arte e vida, Ana traz como tema central de seus poemas a formação das experiências permeadas pela linguagem, seja ao refletir sobre a escrita da poesia, seja ao propor deslocamentos pelos mapas que se sobrepõem ao mundo.

A partir de tal perspectiva, as tópicas relacionadas ao espaço nessas obras adquirem, por sua vez, implicações decorrentes do modo como a língua é retorcida para que seja visível seu funcionamento. As casas se tornam formas de habitar o idioma, espaços nos quais se edifica a experiência exterior e se constituem os sujeitos como seres indivíduos, dotados de subjetividade ainda que postos em meio à dispersão das ruas. Aprender o que são as palavras da casa, como elabora Ana Martins é, de certo modo, compreender os códigos linguísticos e os mecanismos que tornam a fala familiar, tornando-a, no mesmo movimento, um organismo estranho aos falantes. A experiência desse estranhamento frente ao doméstico é compartilhada, em outra esfera, também pela observação conjunta das formas dos poemas e das formas dos jardins tematizados pelas autoras. Como quem espera abrir diante de si a máquina do mundo, as duas poetisas trazem com recorrência imagens de uma natureza domesticada pelas paisagens dos jardins, capaz de revelar, no entanto, apenas a permanência do segredo. O olhar lançado por Sophia Andresen e Ana Martins incorpora, de antemão, os elementos vegetais a uma estrutura estética, que vê nos organismos um trabalho contínuo de produção das formas.

O mar e as cidades tornam-se, do mesmo modo, espaços de investigação das construções da linguagem. As paisagens exteriores são imagens às quais não se pode observar sem que no próprio olhar sejam articuladas as construções de sentido no que é visto. Assim, as poéticas do fingimento e do testemunho se tornam um procedimento conjunto nos poemas das autoras estudadas, que escapam da condição de *flâneur* à medida que fazem parte dos espaços vistos, de tal modo que os corpos enunciados nos poemas formam em relação a eles uma continuidade.

Ver e percorrer as paisagens urbanas ou litorâneas são atividades, como foi visto, de construção ativa dos espaços pelo olhar que se lança sobre eles, assim como pelas trajetórias elegidas para percorrê-los. Esse registro criador faz da percepção do espaço como uma amálgama do que nele afeta o corpo, e transfere para os poemas paisagens que não se podem inscrever se não transformadas em construção da linguagem.

A partir da percepção de tal mescla entre inscrição e presença foi frutífero voltar a pesquisa, ao fim, ao estudo das “Cartografias”, de Ana Martins, e do livro *Navegações*, de Sophia Andresen, que se complementam justo na sua diferença. Se para Sophia, um livro de poemas que tematiza as navegações expansionistas é uma espécie de retorno a um mundo ainda sem nome, o desvio elaborado na série de Ana é por um mundo concretizado pelas representações, no qual se pode viajar ao atravessar os nomes das cidades.

Essa pesquisa foi realizada, portanto, com o desejo de ocupar o “lugar para pensar” proposto por Ana Martins Marques (2009, p. 26), encontrando na poesia, tal como elabora Sophia de Mello Breyner Andresen, um “modo inteiro de estar na terra” (1977, p. 78).

Bibliografia

Obras de Ana Martins Marques

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

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

_____. *O livro dos jardins*. São Paulo: Quêlônio, 2019.

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

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

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

Obras de Sophia de Mello Breyner Andresen

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Contos exemplares*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1962.

_____. *Obra Poética*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

_____. *O nu na Antiguidade clássica*. 3.ed. revista. Lisboa: Caminho, 1992.

_____. Luís de Camões: ensombramento e descobrimento. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Poemas escolhidos*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981, p. 149-164. (Primeira publicação: Cadernos de Literatura, n. 5, Coimbra, 1980.)

_____. Poesia e realidade. *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, n. 8, 1960.

_____. Poesia e revolução. Texto lido no I Congresso de Escritores Portugueses, 10 maio 1975. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nome das coisas*. Lisboa: Moraes, 1977.

Sobre Ana Martins Marques

BENITES, Paulo. O inventário poético de Ana Martins Marques. In: *Revista Estação Literária*. Londrina: Vol. 20, p. 280-291, mar. 2018.

DEVEAUX, Flora Thomson. Mapas no fundo/ não são o mundo: the cartographies of Ana Martins Marques. In: *BRASIL / BRAZIL*. Vol. 29, nº 53. 2016.

MARCONDES, Murilo. Orelha de livro. In: MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

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

PIETRANI, Anélia Montechiari. A razão ética e poética nos poemas de Ana Martins Marques. In: *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 45, p. 301-319, jan./jun. 2015.

ROCHA, Janine Resende. Resenha. In: *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, pp.155-158. 2009.

SEDLMEYER, Sabrina. Parentescos entre a leitura e o amor: a poesia de Ana Martins Marques. In: *IPOTESI*, Juiz de Fora, Vol. 13, n. 2, pp. 173-174, jul./dez. 2009.

Sobre Sophia de Mello Breyner Andresen

BELCHIOR, Maria de Lourdes. Itinerário poético de Sophia. *Colóquio-Letras*. n. 89. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=89&p=36&o=r>. Acesso em: 20/09/2018.

BOECHAT, Virgínia Bazzetti. A paisagem “de quadrado em quadrado”: a pintura de Vieira de Silva na poesia de Sophia Andresen. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC - *Tessituras, Interações, Convergências*, São Paulo, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/039/VIRGINIA_BOECHAT.pdf. Acesso em 29/09/2018

_____. *Na rota das navegações*: Sophia de Mello Breyner Andresen. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

DRUMOND, Luana Flávia Cotta. *De poeta a poeta*: Sophia de Mello Breyner Andresen lê Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Murilo Mendes. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2018.

FERRAZ, Eucanaã. Prefácio. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Coral e outros poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GUSMÃO, Manuel. Da evidência poética: justeza e justiça na poesia de Sophia. In: *Tatuagem e palimpsesto*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

KLOBUCKA, Anna. *O Formato Mulher*: A emergência da autoria feminina na poesia portuguesa. Coimbra: Angelus Novus, 2009.

_____. Sophia “escreve” Pessoa. *Colóquio-Letras*. n. 140/141. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, abr./set. 1996.

- LOPES, Silvina Rodrigues. A linha musical do encantamento. *Relâmpago: Revista de Poesia*. n. 2, Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava/Relógio D'Água, abr. 1998. p. 83-86.
- _____. *Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Lisboa: Comunicação, 1990.
- _____. Escutar, nomear, fazer paisagens. In: *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003.
- LOURENÇO, Eduardo. Para um retrato de Sophia. In: ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Antologia*. 4.ed. Lisboa: Moraes, 1975.
- MACHADO, Micheline Verunschik Pinto. *Confluências entre João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen: Poesia das Coisas e Espaços*. Tese (Doutorado em Letras). Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: 2006.
- MACHADO, Rodrigo Corrêa Martins. Navegações ou a descoberta de si. In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, Vol. 22, n. 44, pp. 81-92, 2018.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. Sophia de Mello Breyner Andresen. In: *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989.
- MARTELO, Rosa Maria. Sophia e o fio das sílabas. In: *A Forma Informe: Leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- MEIRELES, Maurício. Poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen é redescoberta no Brasil. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/04/poesia-de-sophia-de-mello-breyner-andresen-e-redescoberta-no-brasil.shtml>>. Último acesso: 03/10/2018.
- NAHAS, Nathália Macri. No espaço do poema: a presença do real. - Uma relação entre o poema e a fotografia na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. *Revista Desassossego*, São Paulo, Vol. 9, n. 18, pp. 101-115, 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/135037/139170>>. Acesso em 29/10/2018,
- POMA, Paola. “Sophia e as Coisas do Mundo”. In: *Revista Ângulo*, Lorena, n. 125-126, set. 2011, pp. 106-109.
- _____. “Um Olhar sobre as Cidades: Brasília, Lisboa e Roma”. In: *Revista TriceVersa*, Assis, v. 1, n. 2, nov. 2007, pp. 3-15.
- SILVA, Sofia Maria de Sousa. *Reparar brechas: a relação entre as artes poéticas de Sophia de Mello Breyner Andresen e Adília Lopes e a tradição moderna*. Tese (Doutorado em Letras). –

Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

_____. “Só a arte é didáctica”: Luís de Camões por Sophia de Mello Breyner Andresen. In: *Floema*, ano VI, n. 7, p. 123-135, jul./dez. 2010.

TEIXEIRA, Pascoais. Sobre Sophia. In: *As escadas não têm degraus*, n. 2. Lisboa: Cotovia, 1990.

VERUNSCHK, Micheliny. *Confluências entre João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia das coisas e espaços*. Dissertação (mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2006.

Demais referências bibliográficas

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: EDUSP, 1994.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHMANN, Ingeborg. *O tempo adiado e outros poemas*. São Paulo: Todavia, 2020.

BARRENTO, João. *O astro baço: a poesia portuguesa sob o signo de Saturno*. In: Revista Colóquio/Letras. Ensaio, n.º 135/136, jan. 1995, p. 157-168.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2017.

BELO, Ruy. *Na senda da poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.

_____. *Linguagem, Tradução, Literatura*. (Filosofia, teoria e crítica). São Paulo: Autêntica, 2018.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. (orgs.) *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COSTA LIMA, Luiz. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DEAECTO, Marisa Midori. *Bibliomania*. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 2017.

DE MAN, Paul. *O ponto de vista da cegueira: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea*. Coimbra: Angelus Novus, 1999.

DERRIDA, Jacques. “Che cos’è la poesia?”. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. In: *Inimigo Rumor*, n. 10. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. pp. 113-116.

DESCOLA, Philippe. As duas naturezas de Lévi-Strauss. *Sociol. Antropol.*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 35-51, nov. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2238-38752011000200035&lng=en&nrm=iso>. Acesso: 03 de abril de 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. De semelhança a semelhança. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 26-51, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000100003&lng=en&nrm=iso>. Acesso: 11 de outubro de 2019.

_____. Quando as imagens tocam o real. In: *Revista Pós*. Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Vol 2, n. 4, 2012.

ELIOT, T. S. *Ensaio escolhidos*. Lisboa: Cotovia, 1992.

ETTE, Ottmar. Pensar o futuro: a poética do movimento nos Estudos de Transárea. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 192-209, ago. 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2016000200192&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 dez. 2019.

FOCILLON, Henri. *Vie des formes*. Paris: Presses Universitaires de France, 1943.

FLUSSER, Vilém. *Da dúvida*. São Paulo: É Realizações, 2018.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. Trad., introd., notas e apêndice de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Serenidade, presença e poesia*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- GUSMÃO, Manuel. Anonimato ou alterização? In: *Revista SemeaR* n. 4. Disponível em http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_18.html>. Acesso em 29/10/2018.
- _____. *Tatuagem & Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HEIDEGGER, Martin. "... poeticamente o homem habita..." In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- _____. *Ser e tempo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2006.
- HELDER, Heberto. Paradiso, um pouco. Relâmpago: *Revista de Poesia*. n. 9, out. 2001. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava/ Relógio D'Água. p. 97-99.
- _____. *Ou o Poema Contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.
- HERÁCLITO. Fragmentos. In: *Os Pensadores Originários*. Ed. Bilingue e trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1993.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HUBERT, Henri. *Estudo sumário da representação do tempo na religião e na magia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- KARATANI, Kōjin. *Architecture as metaphor: language, number, money*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1995.
- LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. *L'Absolu Littéraire: théorie de la littérature du Romantisme Allemand*. Paris: Seuil, 1978.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro. Prefácio. In: *Os Pensadores Originários*. Ed. Bilingue e trad. Emmanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 1993.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. Trad. Ubijara Rebouças. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Ed. Antropos, 2000.
- LISPECTOR, Clarice. *Para Não Esquecer*. Rio de Janeiro. Editora Rocco, 1999.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *A anomalia poética*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2019.
- _____. *A estranheza-em-comum*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.
- _____. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Edições Vendaval, 2003.

- _____. *Literatura, defesa do atrito*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2012.
- LOURENÇO, Eduardo. Da literatura como interpretação de Portugal. In: *O labirinto da saudade: Psicanálise mítica do destino português*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.
- _____. *Tempo e Poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003.
- _____. O mar de Ulisses. In: *Revista Atlântica de Cultura Ibero-Americana*. Portimão, n. 03, pp. 10-11, 2005.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos: sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- MANGUEL, Alberto. *O leitor como metáfora: o viajante, a torre e a traça*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.
- MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- _____. *Em parte incerta: Estudos de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Suivi de Notes de travail. Paris: Éditions Gallimard, 1979.
- _____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- MOLDER, Maria Filomena. *Cerimónias*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2017.
- _____. *O Pensamento Morfológico de Goethe*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995.
- MUMFORD, Lewis. *A cultura das cidades*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1961.
- NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2014.
- NOCHLIN, Linda. Why have there been no great woman artists? In: *Women, Art and Power and Other Essays*. United States: Harper Collins, 1988.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- _____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PEREIRA, Maria Antonieta. Redes literárias. In: *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- PINTO, Aline Magalhães. Amar, escrever, saber de si: a questão da autorreflexividade nos diários das 'femmes de lettres' Aline De Lens (1881–1925) e Catherine Pozzi (1882-1934). *Matraga* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, [S.l.], Vol. 25, n. 43, p. 137-163, ago. 2018. ISSN 2446-6905. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/31484>>. Acesso em: 17 dez. 2019.
- POLLOCK, Griselda. Modernity and the Spaces of Femininity. In: *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Londres: Routledge, 1988.

- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *La parole muette: Essai sur les contradictions de la littérature*. Hachette, 1998.
- _____. *Les bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil, 2017.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- SAUVANET, Pierre. *Le rythme grec d'Héraclite à Aristote*. Paris: PUF, 1999.
- SENA, Jorge de. *Líricas portuguesas – 3a série*. Lisboa: Portugaláia, 1958.
- SECCHI, Bernardo. *A Cidade do Século Vinte*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SECCO, Lincoln. *Bibliomania*. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.
- SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o "fim das vanguardas" como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.
- _____. *Sobre poesia que vende*. Disponível em: <http://marcossiscar.blogspot.com/2017/03/sobre-poesia-que-vende-normal-0-21.html>.
- Acesso em 30/10/2018.
- _____. *Subjetividades em Devir*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- SIMMEL, *Cultura Feminina*. Alfragide: Galeria Panorama, 1969.
- STAROBINSKI, Jean. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. São Paulo, Editora 34, 2014.
- STEINER, George. *A poesia do pensamento - do humanismo a Celan*. Lisboa: Relógio d'água, 2012.
- VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se*. Chapecó: Argos, 2011.
- VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. Apêndice. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *A metamorfose das plantas*. Trad., introd., notas e apêndice de Maria Filomena Molder. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- _____. *Investigações Filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. 3 a ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Trad. Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.