



ARTIGO

O meio dia recostado sobre a meia-noite: Sophia de Mello Breyner Andresen, ao sol; Ana Martins Marques, à sombra

The midday reclined over the midnight: Sophia de Mello Breyner Andresen under the sun; Ana Martins Marques under the shade

Natália Barcelos

Natalino¹

orcid.org/0000-0002-1191-0478
ntlnatalino@gmail.com

Recebido em: 20/4/2020.

Aprovado em: 5/10/2020.

Publicado em: 9/6/2021.

Resumo: A epígrafe do poema "Sophia e o sol", de Ana Martins Marques (Belo Horizonte, 1977), presente no livro *Da arte das armadilhas* (2011), encaminha a principal proposta deste artigo-ensaio: aproximar a poeta mineira de Sophia de Mello Breyner Andresen (Porto, 1919 – Lisboa, 2004), seja pela via das citações diretas ou indiretas, seja pela identificação de "plágios", "roubos" e "apropriações", como se queira chamar, seja pela identificação daquilo que a própria Ana Martins Marques coloca, em uma de suas entrevistas, como *rastras de leitura*. Propomos um exercício similar ao de Wilberth Salgueiro em seu artigo "A tradição visível: poesia e citação" (2017): bem mais que uma passagem ou um trecho, consideramos como citação o próprio nome do autor, ou seja, partimos do dado objetivo da citação (da referência, da alusão, da nomeação) no corpo do poema. Reforçando nosso aporte teórico, recorremos, ainda, às contribuições de Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996); de Leonardo Villa-Forte, em *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI* (2019); e da própria Sophia de Mello Breyner Andresen, em suas "Artes Poéticas", publicadas originalmente em edições autônomas e reunidas na antologia brasileira *Coral e outros poemas* (2018).

Palavras-chave: Ana Martins Marques. Sophia de Mello Breyner Andresen. Tradição. Poesia. Citação.

Abstract: The epigraph of the poem "Sophia e o Sol", by Ana Martins Marques (Belo Horizonte, 1977 –), from the book *Da arte das armadilhas* (2011), addresses the main proposal of this essay-article: bring the poet from Minas Gerais closer to Sophia de Mello Breyner Andresen (Porto, 1919 – Lisboa, 2004), either through direct or indirect citations, through the identification of "plagiarism", "theft" and "appropriation", or even through the identification of what Ana Martins Marques, in one of her interviews, calls "reading trails". We propose an exercise similar to that of Wilberth Salgueiro in his article "A tradição visível: poesia e citação" (2017): more than a passage or an excerpt, we also consider as a quote the presence of an author's name; in other words, we start from the objective presence of the citation (of the reference, the allusion, the appointment) in the body of the poem. Reinforcing our theoretical framework, we use, also, the contributions from Antoine Compagnon, in *O trabalho da citação* (1996); from Leonardo Villa-Forte, in *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI* (2019); and from Sophia de Mello Breyner Andresen herself, in her "Artes Poéticas", originally published in standalone editions and put together in the Brazilian anthology *Coral e outros poemas* (2018).

Keywords: Ana Martins Marques. Sophia de Mello Breyner Andresen. Tradition. Poetry. Citation.



¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

Sobre um desejo de diálogo além-fronteiras [a título de introdução]²

Wilberth Salgueiro, professor titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), propõe-se, em seu artigo "A tradição visível: poesia e citação"³, a percorrer um conjunto de quatro antologias⁴ de poesia brasileira contemporânea e a realizar um mapeamento de 246 citações feitas no corpo⁵ de mais de 500 poemas, indicando autores e personalidades, tanto da literatura quanto de outras áreas, que mais figuram nesses textos, procurando, ainda, compreender os motivos de tais citações – que, segundo Ida Alves e Solange Fiuza (2017, p. 12), organizadoras do livro no qual se insere o artigo de Salgueiro, "entrecruzadas e decifradas, podem constituir um esboço do que, hoje, se entende por tradição". O autor toma por tradição, em larga e pragmática acepção, "o conjunto de referências – quer contemporâneas, quer de um passado próximo ou antigo – que surgem nos poemas" (SALGUEIRO, 2017, p. 204). Ainda sobre tradição, Wilberth Salgueiro anota:

Todos os quatro organizadores das antologias se manifestam, em prefácio, acerca da questão da relação dos poetas selecionados com a tradição. Manuel da Costa Pinto diz que "todo escritor possui uma singularidade irredutível a influências e recortes teóricos". Marco Lucchesi chama a atenção, no panorama atual da poesia brasileira, para a dispersão e atomização de temas, heranças, formas. André Dick é o que mais desenvolve reflexões sobre o assunto, afirmando que "a poesia brasileira contemporânea vive de dois extremos: uma volta à tradição, ou seja, àquilo que já está firmado – embora sempre em discussão –, e um olhar para o que pode ser feito". E Sergio Cohn diagnostica: "assim como na década anterior [1990-2000], os autores podem circular livremente pelas diversas escolas literárias, sem obrigações ou filiação, e possuem uma dicção bastante informada literariamente". Em comum, o sentimento, ou a certeza, de que qualquer tentativa de síntese – que não aponte para o proteico e o múltiplo – sobre a poesia recente redundará em fracasso (SALGUEIRO, 2017, p. 205).

Não nos surpreenderia saber que Carlos Drummond de Andrade é, de longe, o poeta mais citado, seguido de João Cabral de Melo Neto e, depois, de Manuel Bandeira. Surpreenderia-nos, no entanto, saber que, nessas duas centenas de nomes citados nos poemas, apenas 32% sejam de personalidades brasileiras (78 nomes) e, assim, que 68% flertem com nomes de fora do país (168 nomes). Pôde-se aferir, daí, que

Grande parte do repertório cultural acionado por nossos poetas vem de outras fronteiras, provavelmente como fruto da globalização e do fácil acesso a tecnologias. Ademais, a folgada hegemonia de nomes estrangeiros (em detrimento de nomes nacionais) também parece apontar para o esvaziamento do interesse em questões tipicamente ligadas ao Brasil, à nação, à pátria, questões que tanto importaram desde pelo menos o Oitocentos até os anos da ditadura, em que poemas de resistência lembravam o período plúmbeo em que vivíamos. (SALGUEIRO, 2017, p. 207).

Trazendo para o campo de interesse deste artigo-ensaio, as observações de André Dick, levantadas por Salgueiro, valem para pensar-mos em Ana Martins Marques: uma poeta que vive justamente entre esses dois extremos – um retorno à tradição e um olhar para o que ainda pode ser feito. Marcos Siscar, em *Poesia e crise* (2010), mais especificamente no artigo "A cisma da poesia brasileira", fala de uma "hipótese de diversidade" (SISCAR, 2010, p. 149), hipótese esta que poderia ser observada na produção de poesia posterior ao período militar no Brasil ou, ainda, na poesia posterior às utopias coletivas. Tal hipótese resulta, por sua vez, em um "sintoma de um mal-estar teórico que consiste em uma indecisão quanto à natureza e à situação da poesia contemporânea" (SICAR, 2010, p. 152); um mal-estar que, segundo o autor, também corresponderia à sensação vivida pelos próprios poetas, pelo fato de estarem presos em uma espécie de impasse, uma vez que valores como "nacionalidade", "sub-

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

³ O artigo foi publicado pela primeira vez no livro *Poesia contemporânea e tradição: Brasil – Portugal* (2017), organizado por Ida Alves e Solange Fiuza. Mais tarde, Wilberth Salgueiro o incluiu no volume *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência* (2018), publicado pela Editora da Universidade Federal do Espírito Santo (EDUFES).

⁴ Publicadas respectivamente em 2006, 2009, 2010 e 2013: *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*, de Manuel da Costa Pinto; *Roteiro da poesia brasileira – anos 2000*, de Marco Lucchesi; *Prévia poesia*, de André Dick; e *Poesia.br*, de Sergio Cohn.

⁵ Por "corpo do poema" Wilberth Salgueiro entende tanto o título e os versos como eventuais epígrafes e dedicatórias.

jetividade", "experimentação", "novo" etc. não mais se adequariam ao sentido de seus respectivos projetos, nos quais ainda reina uma "cisma". Nas palavras do próprio Siscar:

A poesia brasileira publicada a partir dos anos 80 apresenta, antes de mais nada, algumas marcas de ausência de linhas de força mestras. [...] A suporta "retração" das questões poético-políticas coletivas não resulta necessariamente em um empobrecimento da poesia. Mais, particularmente, é menos exato dizer que a poesia brasileira *perdeu* alguma coisa – formulação que diz respeito muito mais a um julgamento de valor do que a uma proposta analítica – do que dizer que ela se *tornou* outra coisa, tomando sentido específico em um novo momento histórico. [...] alguma coisa está em processo de transformação e demanda ser compreendida, antes mesmo que se possa decidir o que lhe falta. [...] Algo da ordem de um embaraço marca evidentemente a poesia brasileira das últimas décadas, o que não impede evidentemente que se reconheça no tratamento desse embaraço ("crise", como prefere alguns) uma experiência digna da *crise* que funda a poesia da modernidade. [...] O modo confuso com que alguns poetas negam o vínculo com a tradição imediatamente anterior é, a meu ver, um forte indício de que algo está em jogo na relação com a herança poética. [...] Muitos poetas da última década passam por cima do passado imediato para reencontrar seus diálogos poéticos no cânone modernista (SISCAR, 2010, p. 149-153, grifo do autor).

E é justamente em busca dessa compreensão, dessa *coisa* que está em jogo na poesia contemporânea, que encontramos a motivação inicial deste artigo-ensaio. Considerando o palpito de Siscar, de que os poetas da última década (no caso, 2000-2010) teriam reencontrado seus diálogos poéticos no cânone modernista, poderíamos pensar, sim, que Ana Martins Marques encontrou nesse cânone uma instância de diálogo – tanto que alguns versos de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira são evocados, por exemplo. De fato, vê-se que o período inspirou algumas questões em seu ofício poético, como a relação entre técnica e cotidiano, entre artifício e simplicidade e em sua própria dicção poética. Mas, inserida no contexto de produção contemporânea, Ana Martins Marques tem como tarefa, no meio de tantas implicações estéticas e ideoló-

gicas, encontrar a sua própria voz – já que, como atentou Siscar, as "feridas" no *corpus* poético foram abertas justamente porque se previu que "não fosse mais possível escrever sem se inserir em um campo cujas questões já estivessem de antemão colocadas" (SISCAR, 2010, p. 155).

Se, como já disse Stuart Hall (2005, p. 73), "existem evidências de um afrouxamento de fortes identificações com a cultura nacional e um reforço de outros laços e lealdades culturais 'acima' e 'abaixo' do estado-nação", percebo, em Ana Martins Marques, alguns sintomas de identificação com a cultura nacional, brasileira, mas, também, e sobretudo, com a lusitana – e é nesta instância de diálogo que estou interessada. Ainda, seguindo Hall (2005, p. 73):

As identidades nacionais permanecem fortes, especialmente com respeito a coisas como direitos legais e de cidadania, mas as identidades locais, regionais e comunitárias têm se tornado mais importantes. Colocadas acima do nível da cultura nacional, as identificações "globais" começam a deslocar e, algumas vezes, a apagar, as identidades nacionais.

Talvez me questionariam o mais óbvio: por que não partir de Ana Cristina Cesar? Por que não visitar Ana Cristina Cesar, já que podemos tomá-la como uma referência estampada em Ana Martins Marques?⁶ Já que, afinal, Ana Cristina Cesar "enfrentou as ruínas do passado", "reavaliou a herança que a gerou" e "explorou o caráter dilacerante da desordem moral e estética da experiência contemporânea", como identificou Marcos Siscar (2010, p. 155)? Já que Ana Cristina Cesar seja, talvez, a figura que mais impulsiona a geração brasileira de poesia contemporânea escrita por mulheres a recorrer a uma tradição mais imediata, não aquela "canônica"?

Interessa-me, no entanto, pensar nos "exercícios de tradução de tradições" presentes em Ana Cristina Cesar e Ana Martins Marques, como bem observados por Juliana Gelmini (2018) em sua dissertação de mestrado *Paisagens da memória: uma leitura da poesia de Ana Martins Marques*,

⁶ Em *A vida submarina* (2009), seu primeiro livro, Ana Martins Marques escreveu um poema que evoca Ana Cristina Cesar, intitulado "Self Safari", cuja epígrafe é "(Carta para Ana C.)". Outros poemas, como "Não sei gatografia" e "Dias de (não) diários: o segredo encenado" também evocam a poeta carioca.

na qual investiga o encontro de Ana M.⁷ e Ana C. principalmente pela “posse” da memória literária, colocada pela pesquisadora como uma espécie de “vampirismo”. Partindo de Ítalo Moriconi, Gelmini elucida as metáforas do *vampiro* e da *ladroagem* atribuídas a Ana C., as quais “se referem a seu método de composição, baseado na apropriação incessante de versos e trechos de outros poetas, que ela distorce, desloca, alude, readapta, reescreve, parafraseia, parodia” (MORICONI, 1996, p. 96 apud GELMINI, 2018, p. 40). Em outras palavras, composições que escondem referências “gatunas” – o que faria, em tese, as poetisas se aproximarem. Recorto, abaixo, um fragmento escrito por Gelmini (2018, p. 41):

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

E, como um resquício do que se convencionou chamar “pós-moderno”, que muito namorou o plágio, lembrei-me de passagens de Ana Cristina Cesar como “eu copio, cito descaradamente” (CESAR, 2016, p. 305), o que me mobilizava a identificar citações escondidas e a participar com Ana Martins Marques da rede sem fim de intertextualidade. Mas foi em Sophia, Sophia de Mello Breyner Andresen, que encontrei o diálogo mais profícuo para, enfim, construir as tantas “imagens e miragens” (LOURENÇO, 2001) da tradição portuguesa que julgo presentes no tecido dos versos de Ana Martins Marques. Atrevo-me, mesmo arredia, a seguir os *rastros da leitura*, daqueles menos imagináveis, daqueles mais especulativos. Por que, afinal, aproximar – ou afastar – Ana Martins Marques de uma tradição portuguesa? Ou melhor, por que não pensar, em Ana Martins Marques,

“o seu modo de estar na língua portuguesa”⁸ Compactuo com o que li no texto de um jornal português quando do lançamento de *Linha de rebentação* (primeira antologia de Ana Martins Marques publicada em Portugal), em julho de 2019: “Se se percebe a influência de Ana Cristina Cesar, também parece que Ana Martins Marques foi ao velório e superou a perda”⁹.

Mesmo sem “obrigações” ou “filiações”, como diagnosticou Sergio Cohn a respeito da poesia brasileira contemporânea, Ana Martins Marques escolhe o seu cânone pessoal e extrapola as fronteiras nacionais – que não inclui, diga-se de passagem, somente obras consagradas, mas também poetas menos conhecidos. “Cada um é livre para escolher seus favoritos, ou melhor, ninguém é livre para escolhê-los: a mim, suponhamos, agradaria poder amar meu século mais do que o anterior, mas não consigo. Não consigo e não sou obrigada a isso”, já esbravejava, em 1920, Marina Tsvetáeva (2017, p. 78). A prática poética de Ana Martins Marques condiz, portanto, com grande parte das manifestações prefaciadas pelos quatro organizadores mencionados por Wilberth Salgueiro – e, inclusive, chega a ser mencionada pelo próprio Salgueiro, uma vez que é incluída no ambicioso trabalho de Cohn, 2000 – Poesia.br, no qual são reunidos 16 poetas contemporâneos.

Longe de figurar como agente de propaganda ideológica ou política de seu país, Ana Martins Marques assume sua condição cosmopolita e aposta em temáticas universais – habituais, sobretudo, da poesia portuguesa –, embora Silviano Santiago (1982, p. 23) diga que

a universalidade ou bem é um jogo colonizador, em que se consegue pouco a pouco a uniformização ocidental do mundo, a sua totalização, através da imposição da história europeia como História universal, ou bem é um jogo diferencial em que as culturas, mesmo as em situação econômica inferior, se exercitem dentro de um espaço maior, para que se acen-tuem os choques das ações de dominação e das reações de dominados.

⁷ Juliana Gelmini tomou, em seu estudo, a liberdade poética de nomeá-la “Ana M.”.

⁸ Jorge Fernandes da Silveira (2010), em seu artigo “20 anos sem Luiza, os meus, por ela mesma”, utiliza tal expressão para referir-se a Luiza Neta Jorge, pois está interessado não exatamente no seu modo pessoal de ser portuguesa, mas sim no seu modo de estar na língua portuguesa como leitora e de escrevê-la como intérprete de seu tempo. Recorro a essa expressão (cito, roubo?) para pensar em Ana.

⁹ Artigo não assinado. Ana Martins Marques. “A espera é a flor que eu consigo”. *Jornal i*, Oeiras (Portugal), 24 jul. 2019. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/artigo/665984/ana-martins-marques-a-espera-e-a-flor-que-eu-consigo-?seccao=Mais>. Acesso em: 20 set. 2020.

Afirmção que nos leva a crer que Ana pertence ao segundo tipo de universalidade proposto por Santiago, uma vez que toma a cultura do outro, a portuguesa, neste caso, como instância de diálogo; interessada nela, nessa cultura, não como modelo, mas sim como forma de colocar a sua escrita em pé de igualdade com as outras de que também é leitora, diluindo cada vez mais uma noção de hierarquização. Uma poeta que pouco está em busca de um nacionalismo "genuíno", ciente de que o contato com outras culturas – mesmo a portuguesa – pode ser e lhe é frutífero. E é aí que reside o interesse de Santiago em precisar a situação e o papel do escritor latino-americano, "vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue" (2000, p. 23).

Dialogando em alguma medida com as questões colocadas por Silviano Santiago, Abel Barros Baptista (2009, p. 63) diz que "estamos sempre em algum lugar – em algum local" e que, por isso, "a imediata consequência a extrair seria que o universal não existe, pela simples razão de que ninguém o pode habitar"; a segunda consequência é que, "sem universal em que se apoie, o cosmopolita pode estar condenado à errância eterna, o maior risco, sendo o menor, mas mais cotidiano, o de se ver obrigado a esbarrar em regras que lhe são adversas ou a tolerar convicções que lhe repugnam".

Dentre os muitos dilemas apontados por Baptista, um deles merece aqui maior atenção: essa suposta "condição cosmopolita" faria de Ana uma estrangeira em seu próprio país? O que quero dizer por "cosmopolita", na verdade, é que Ana não se tornou uma espécie de "porta-voz de uma literatura entendida como representação do Brasil, no sentido mimético e no diplomático, ou, antes, o processo por meio do qual no Brasil se procurou construir uma literatura entendida como representação do Brasil" (BAPTISTA, 2009, p. 64). Daí ser interessante recorrermos à proposta de Baptista, que entendeu

o propósito cosmopolita como "o desejo de criação de uma literatura a que os brasileiros possam chamar sua", mas postula que "tal desejo não se confunde com o que eles ou todos nós [portugueses] chamamos literatura brasileira – nem é o único guia, muito menos o melhor, para conhecer" (BAPTISTA, 2009, p. 64). Em suma, o propósito cosmopolita não consiste, portanto, em

negar a nacionalidade da literatura brasileira em nome de uma natureza intemporal e transcultural da literatura; tampouco em afirmá-la ou sequer reconhecê-la: consiste, sim, em reconhecer o desejo de nacionalidade, delimitá-lo historicamente, desnaturalizá-lo e, enfim, identificá-lo como uma das forças da literatura moderna em acção no Brasil, como, aliás, noutras nações. [...] O propósito cosmopolita consiste em reafirmar, na noção moderna de literatura, a concepção visionária daquela *felix culpa* como abertura dum espaço de hospitalidade incondicional. [...] Nos estudos literários, o propósito cosmopolita define o princípio teórico e político que nos orienta a aproximação a qualquer texto com a ideia de que o que há de nobre e de emancipador na noção de literatura é o que nos anima a pressupor que cada texto foi escrito na previsão do estrangeiro que um dia o virá a ler e estará à altura de o ler precisamente na medida em que for capaz de circunscrever os limites da própria incompreensão sem perder de vista o privilégio de habitar a mesma casa, que é a mesma não porque seja desde sempre e essencialmente a mesma, antes porque a caracteriza a hospitalidade incondicional (BAPTISTA, 2009, p. 65-67).

Ana vai além das fronteiras nacionais, mesmo que se diga que "a poesia brasileira teria empobrecido depois do fim das vanguardas, se isolado em guetos e, em seguida, se perdido no universo sem referência do pós-utópico" (SISCAR, 2010, p. 169). Ainda assim, Ana parece não conseguir, ou não querer, desprender-se de um sentimento endossado, mesmo que oniricamente, pela noção de lusofonia, pela noção de povos "irmanados" que dividem a mesma língua e o mesmo mar¹⁰ – "um oceano de músculos verdes", escreveu Sophia (ANDRESEN, 2018, p. 219); ou, "um mar rigorosamente igual", escreveu Ana (MARQUES, 2015, p. 70).

Certos interesses, ligados à nação e à pátria,

¹⁰ "A lusofonia é hoje o nosso mapa-cor-rosa onde todos esses impérios podem ser inscritos, invisíveis e até ridículos para quem nos vê de fora, mas brilhando para nós como uma chama no átrio da nossa alma. Digo bem, nossa, de portugueses, imaginando que ela tem o mesmo brilho e o mesmo ardor nos outros pontos cardeais do espaço lusófono e, sobretudo, naquele que o astronauta Titov enxergou a olho nu do alto dos céus, o do Brasil", diz Eduardo Lourenço (2001, p. 179).

circunscritos sobretudo quando se investe na temática da língua – “uma língua muito antiga” (MARQUES, 2017, p. 35) –, chegam a estar presentes na poesia de Ana, porém, de forma mais silenciosa e sutil. Não chega a ser um valor de nacionalidade escancarado, mas há, ali, certo “modo de ser brasileira”, com resquícios, quem sabe, do “modo português de estar no mundo”¹¹. Podemos, com isso, dizer que Ana Martins Marques intuiu uma “dor mansa, à portuguesa” – dor marcada pela paisagem cultural portuguesa, pelo sentimento doloroso da existência, pelo estado latente de melancolia e negatividade –, em um exercício quase parecido ao de Ana Cristina Cesar, embora esta apresente uma faceta excessivamente dramática, evidenciando sua encenação e o tom irônico: “O que faço aqui no campo/ declamando aos metros versos longos e sentidos?/ *Ah que estou sentida e portuguesa*” (CESAR, 2014, p. 79, grifo meu).

Lembremos, contudo, que o “caso das relações entre Portugal e o Brasil – em todos os domínios – é um caso único nos anais, sempre de estrutura labiríntica e, em última análise, inesgotáveis, daquilo que se entende por *situação colonial*” (LOURENÇO, 2001, p. 135, grifo do autor). Ana movimenta-se em um espaço que lhe é familiar, consciente de que não é fácil se livrar de certa tradição, de certos lirismos; e escolhe movimentar-se em um espaço que abre diálogos com “o outro lado do mar”:

Para nós, portugueses, o Brasil é o país-irmão, designação que nos envaidece, naturalmente, mas que, no fundo, tem por objetivo esconder a relação de origem que os brasileiros não estão interessados em evocar. O discurso português sobre o Brasil, tal como o transmite uma longa tradição retórica e historiográfica, incessantemente reescrita, é produto de uma pura alucinação da nossa parte, alucinação que os brasileiros – há pelo menos um século – não ouvem nem compreendem (LOURENÇO, 2001, p. 149).

1 A figura do escritor-apropriador

A referenciação na poesia contemporânea já é uma prática comum – uma questão que tem sido, até mesmo, bastante explorada nos estudos dedicados ao tema. Uma prática que ganha novos contornos quando pensada por Ana Martins Marques no momento e na situação em que se encontra inserida. Todo o texto é repleto de referências e citações, mesmo que, em alguns casos, isso não seja percebível no tecido do texto – “todo texto traz as marcas dos caminhos por que passou. Às vezes, essas pegadas são tão leves e bem disfarçadas que só um olhar atento e interessado pode percebê-las; em outras, no entanto, o autor faz questão de imprimir o passo com firmeza”, anota Wilberth Salgueiro (2017, p. 203) logo no começo de seu já mencionado artigo.

Em “Boa ideia para um poema”, Ana Martins Marques chega a brincar com uma ideia de “roubo”. Escreve que, após anotar uma frase em um caderno, encontrou-a algum tempo depois, e pareceu-lhe ser uma boa ideia para um poema. Logo em seguida, ocorreu-lhe que a frase anotada parecia uma citação. Pensou que a copiara¹² de um poema; pensou que o lera em uma revista. Procurou em todas as revistas. São muitas: não a encontrou. Pensou:

se eu tivesse me lembrado de que a frase não era minha
ela seria minha?
pensei: se eu me lembrasse onde li todas as frases que escrevi
alguma seria minha?
pensei: é um plágio se ninguém nota?
pensei: devo livrar-me do poema?
pensei: é um poema tão bom assim?
pensei: palavras trocam de pele, tanto roubei por amor, em quantos e quantos (livros já li histórias sobre nós dois
pensei: nem era um poema tão bom assim (MARQUES, 2015, p. 25)

¹¹ Cláudia Castelo, uma das contempladas no “Prêmio Victor de Sá de História Contemporânea – 1997”, submeteu ao concurso sua dissertação de mestrado em História dos Séculos XIX e XX, na qual aborda a recepção em Portugal do luso-tropicalismo, estudo elaborado pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1900–1987), e a sua influência na ideologia colonial portuguesa. Recorto, a seguir, trecho em que a pesquisadora justifica a escolha do título do seu trabalho, que, igualmente, tomo para ilustrar essa expressão: “Pressupõe que o povo português tem uma maneira particular, específica, de se relacionar com os outros povos, culturas e espaços físicos, maneira que o distingue e individualiza no conjunto da humanidade. Essa ‘maneira’ é geralmente qualificada com adjetivos que implicam uma valoração positiva: diz-se que a ‘maneira portuguesa de estar no mundo’ é ‘tolerante’, ‘plástica’, ‘humana’, ‘fraterna’, ‘cristã’” (CASTELO, 2011, p. 211).

¹² A conjugação dos verbos em pretérito mais-que-perfeito se deve, neste caso, a uma escolha da própria poeta no poema em questão.

Quando Ana, ao tomar uma frase que não é sua, percebe que o poema se distancia da questão inicial e cai em "histórias sobre nós dois", conclui, então, que o poema não era "tão bom assim". O poema, acidentalmente ou não, pretensiosamente ou não, passa a ter a sua assinatura, sua autoria. O que, inicialmente, era uma "Boa ideia para um poema", cai, por fim, em um questionamento sobre o próprio fazer poético e sobre a própria rede de conexões e apropriações entretecida nos textos. Por outro lado, evocar o gesto do blefe, da mentira, também não seria colocar Ana vinculada a uma tradição que costuma designar a mulher como aquela que engana, que blefa, plagia, copia? Não seria, como Ana Cristina Cesar problematizava, o reconhecimento de certa "marca feminina" na escrita que impedia que a mulher se colocasse como alteridade na linguagem, para além dos convencionalismos? Não seria reforçar a encenação e o tom irônico também de Ana Cristina Cesar (2014, p. 79): "Ah que estou sentida e portuguesa"?

Na página seguinte, Ana evoca o mesmo tema, ao adicionar uma epígrafe ao poema "Esconderijo":

Involuntariamente plagiado do poema "Os vivos devem ultrapassar os mortos", de Robert Bringham

Estas são palavras que eu não
deveria dizer
palavras que ninguém
devia ouvir

que elas permanecessem no silêncio
de onde vêm

no fundo escuro da língua

cheia de doçuras e ruídos
com o ranço informulado
dos segredos

por via das dúvidas escondi-as aqui
neste poema
onde ninguém as vai encontrar (MARQUES,
2015, p. 26).

Se recorrermos ao poema de Robert Brin-

ghurst, sobretudo nas duas últimas estrofes, notamos os trechos "involuntariamente plagiados":

Os vivos nunca devem ultrapassar os mortos

É simples assim. Os vivos
nunca devem ultrapassar os mortos.
Entre nós, agora, ultrapassam.
Nós quebramos a regra.

Estas são palavras duras
para dizer a uma mulher,
palavras absurdas
para dizer a uma criança.

E eu não sei o que fazer
exceto deixá-las para trás
aqui no ar
onde ninguém irá encontrá-las. (BRINGHURST,
2005).

As referências e citações são sempre um gesto posterior ao da leitura, e, por isso mesmo, toda escrita deixa *rastros*¹³. "A citação é um elemento privilegiado da acomodação, pois é um lugar de reconhecimento, uma marca de leitura", diz Antoine Compagnon (1996, p. 22). Um texto, a partir do momento em que é recortado e se integra a outro contexto, passa por uma "cirurgia estética":

A citação é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me apropriou dela. Também a sua assimilação, assim como o enxerto de um órgão, comporta um risco de rejeição contra o qual preciso me prevenir e cuja superação é motivo de júbilo. O enxerto pega, a operação é um sucesso: conheço a alegria do artesão consciencioso ao se separar de um produto acabado que não traz o traço de seu trabalho, de suas intervenções empíricas. Embora com um compromisso diferente, é o mesmo prazer do cirurgião ao inscrever seu saber e sua técnica no corpo do paciente: seu talento é apreciado segundo a exatidão de seu trabalho, a beleza da cicatriz com que assina e autentica sua obra. A citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo de meu texto (como as papeletas de Proust). A armação deve desaparecer sob o produto final, e a própria cicatriz (as aspas) será um adorno a mais (COMPAGNON, 1996, p. 36-37).

¹³ À revista *Bravo!* (2015), quando questionada sobre "quais os poetas/escritores clássicos e os contemporâneos que acompanha e ou não vive sem", Ana respondeu: "Não sou uma leitora muito fiel. Nos meus três livros [hoje, já são seis: *A vida submarina* (2009); *Da arte das armadilhas* (2011); *O livro das semelhanças* (2015); *Dois janelas* (2016); *Como se fosse a casa* (2017); e *O livro dos jardins* (2019)], há poemas dedicados ou escritos a partir de textos de outros autores, que estão, claro, entre os meus preferidos. Gosto de uma escrita que deixa ver os *rastros da leitura*".

Mais de três décadas depois, Leonardo Villa-Forte (2019) estaria pensando "na paixão do recorte, da seleção e da combinação; a alegria da bricolagem", para continuar citando Compagnon (1996, p. 12), isto é, pensando em uma prática parecida, a qual ele, Villa-Forte, chama de "literatura e apropriação no século XXI".

Em literatura, o *sample* se aproxima do que pensamos como uma citação. Citar é ressaltar um fragmento, elevá-lo à frente do seu conjunto anterior, dar-lhe destaque e trazê-lo a uma nova situação. *Citare*, em latim, significa pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação. Quando citamos, ativamos palavras que antes dormiam. Mas há uma diferença crucial entre citação e gestos mais radicais de apropriação: a citação tradicional é feita quando o conteúdo copiado vem associado a um crédito, com referência à fonte; já em gestos de apropriação pode haver ou não o esclarecimento quanto à origem. Ou seja, o gesto de apropriação varia, em alguns formatos, a fonte pode ficar oculta (VILLA-FORTE, 2019, p. 24-25).

"Nada se cria" (COMPAGNON, 1996, p. 10). "Na cultura, nada se cria, nada se perde, tudo se transforma" (VILLA-FORTE, 2019, p. 19). O próprio Villa-Forte parece, em certa medida, resgatar o trabalho de Compagnon, de modo a colocar ainda em debate a questão da criação – no caso de Villa-Forte, pensando, no tempo de agora, em qual seria essa "substância" que impulsiona os gestos fundadores, isto é, o próprio procedimento de uma cultura remix e apropriacionista; uma cultura que, no processo de apropriação, montagem e deslocamento, lida com uma certa angústia ou com aquilo que Villa-Forte chama de um "êxtase da influência" (tal qual Ana Martins Marques em seu "Boa ideia para um poema", no qual se manifesta um estado angustiante, marcado pelas oscilações de pensamento, sobretudo se consideramos as repetição do verbo "pensei" e as sucessivas interrogações), já que, lembremos, "ao recriar não se enfrenta a página em branco e sim um manancial de dados a operar" (VILLA-FORTE, 2019, p. 198). Faz ainda mais sentido lermos, agora, o que Wilberth Salgueiro (2017, p. 203) também sublinhou: "Na poesia, essa diferença básica entre explicitação (visível) e incorporação (silenciosa)

se pode medir por meio dos muitos modos de citar, aludir, apropriar-se da tradição, em sentido lato, à qual todo poeta se vincula, pois ninguém escreve a partir de lugar nenhum".

O trabalho de Leonardo Villa-Forte leva-nos, inevitavelmente, a pensar na questão da autoria – o que esbarra, também, em uma possibilidade de pensar teoricamente no tão falado retorno do autor. Kenneth Goldsmith, professor da Universidade da Pensilvânia, ministrou, durante alguns semestres, um curso chamado "Escrita não-criativa". Em resumo, o curso consistia em estimular que os alunos investigassem técnicas de apropriação de obras alheias. A noção de "escrita não-criativa", que pode nos sugerir, em um primeiro momento, uma oposição às oficinas de "escrita criativa", é, na verdade, um termo para se referir ao procedimento de "recortar e colar", uma espécie de *sampling* de muitas outras obras que resultam em um só produto – daí, ser tão importante para Goldsmith manter um diálogo com Marjorie Perloff¹⁴ e sua noção de "gênio não original".

Perloff resgata a estética da citação de T. S. Eliot, os experimentos de grupos oulipianos – aqueles que apostavam no caráter coletivo da escrita –, os estudos do grupo *Language* e dos poetas concretos para defender a ideia de uma poesia conceitual, isto é, uma "poética da falta de originalidade", que, segundo Luciene Azevedo e Tatiana da Silva Capaverde (2018, n.p), organizadoras e também quem assinam a apresentação do livro *Escrita não criativa e autoria: curadoria nas práticas literárias do século XXI*, é "caracterizada pela primazia dos procedimentos estéticos de apropriação que a crítica norte-americana considera centrais na produção do século XXI: 'a citacionalidade, com sua dialética de remoção e enxerto, disjunção e conjunção, sua interpenetração de origem e destruição'". Não é à toa que Compagnon (1996, p. 13) já havia observado: "quando cito, extrair, mutilo, desenraizo. [...] Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o".

Por isso, o projeto "não criativo" de Goldsmith e a "genialidade não original" de Perloff são impor-

¹⁴ Sobre o assunto, cf. *Escrita não criativa e autoria* (2018), organizado por Luciana Azevedo e Tatiana da Silva Capaverde.

tantes para entendermos como as produções de agora, do presente, expõem a f(r)atura da própria reescrita, de modo a deixar escapar o processo de criação em andamento, “que é constituído por meio do gesto de coletar, reunir, editar as passagens, como se o método da apropriação e recontextualização de outros autores fosse suficiente como obra” (AZEVEDO; CAPAVERDE, 2018).

É justamente nesse contexto que o trabalho de Villa-Forte (2019) encontra sua motivação inicial, utilizando-se do conceito de escrita não-criativa – que, para ele, também poderia ser traduzido por escrita recreativa –, assim como o de gênio não original, e, ainda, o de pós-produção, de Nicolas Bourriaud, para analisar a figura do escritor-apropriador e as consequências, nos dias de hoje, dos procedimentos de seleção e deslocamento no que diz respeito à questão da autoria.

Durante o quadro Encontro Marcado, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), ocorrido em outubro de 2019 e mediado por Kaio Carmona¹⁵, ao ser questionada sobre os seus métodos de escrita, Ana Martins Marques respondeu: “Se é que é um método, e eu acho que não é exatamente um método, eu ando com um caderninho na bolsa – um método bem primitivo – e eu vou fazendo anotações: pode ser uma palavra, pode ser uma imagem, *pode ser uma citação*, pode ser um título”.

O gesto de Ana Martins Marques assemelha-se a um dos gestos diagnosticados tanto por Compagnon (1996) como também por Salgueiro (2017) e Villa-Forte (2019): as fontes que alimentam o tecido de seus poemas ficam, muitas vezes, ocultas. Cabe o exercício de perceber quando Ana cita, extrai, mutila, desenraíza, e quando, finalmente, ela faz implodir o texto, ao desmontá-lo e dispersá-lo.

1.1 Toda escrita deixa rastros de leitura

A epígrafe recolhida do poema “Sophia e o sol”, presente no livro *Da arte das armadilhas* (2011), cumpre aqui um papel fundamental para encaminhar uma de nossas propostas: aproximar Ana Martins Marques de certa tradição de poesia portuguesa, em especial Sophia de Mello Breyner Andresen – seja

pela via das citações diretas ou indiretas, seja pela identificação de “roubos”, “plágios” e “apropriações”, como se queira chamar, seja pela identificação daquilo que a própria Ana coloca, em entrevista à revista *Bravo!* (2015), como *rastros de leitura*.

Para isso, apostaremos em um exercício similar ao de Wilberth Salgueiro (2017): partir do dado objetivo da citação (da referência, da alusão, da nomeação) no corpo do poema, considerando bem mais que uma passagem ou trecho, ou seja, considerando também como citação o próprio nome do autor, “como num gesto metonímico (e, ademais, metafórico). [...] Valerá, sempre, para o entendimento do poema, o contexto em que a citação do nome ocorre” (SALGUEIRO, 2017, p. 203). Eis o poema em questão:

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
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 (MARQUES, 2011, p. 67-68).

¹⁵ Disponível em: <https://youtu.be/XkwxzuQfxcU>. Acesso em: 10 abr. 2020.

Além da epígrafe, Ana Martins Marques assume um diálogo direto com Sophia de Mello Breyner Andresen na penúltima estrofe: "mas, Sophia,/ eu não sei estar/ assim atenta". Wilberth Salgueiro (2017, p. 203-214) parte da máxima de que "citar um autor equivale – quase – a citar a sua obra" para, posteriormente, permitir-se concluir que "em linhas gerais, o gesto de citar alguém no poema indica uma vontade de pertencimento, de ser aproximado à obra (ao pensamento, à vida) da personalidade aludida". E, em se tratando de Ana Martins Marques, tomo como "personalidade aludida" Sophia de Mello Breyner Andresen – mesmo que, como frisar Salgueiro (2017, p. 215), "o diálogo de uma geração com a tradição se faz de forma absolutamente contingencial, inabarcável, fractal, na maior parte das vezes silenciosa, sem alardes. Este recorte em pauta funciona, se muito, como uma metonímia". Ao evocar apenas o nome "Sophia", a nossa poeta brasileira certifica certo grau de intimidade com a poeta portuguesa – o que já nem indica mais, como Salgueiro (2017) sugere, uma vontade de ser aproximado à obra; parece, nesse caso, já ser um passo seguinte a esse, como quem escreve: "sou íntima de Sophia de Mello Breyner Andresen".

Já é de conhecimento de muitos o fascínio de Sophia pelo universo marinho: além do tema ser incansavelmente explorado em seus versos, a poeta passou a infância entre o Porto e a praia da Granja. Não por acaso, Andresen carrega consigo um de seus versos mais emblemáticos: "Quando eu morrer voltarei para buscar/ Os instantes que não vivi junto do mar" (ANDRESEN, 2018, p. 180) – tomados, diga-se de passagem, por Maria Bethânia¹⁶. Em 1944 publicou o seu primeiro livro, *Poesia*, e nele já escancarava a relação:

Mar

I

De todos os cantos do mundo

Amo com um amor mais forte e mais profundo

Aquela praia extasiada e nua,

Onde me uni ao mar, ao vento e à lua.
(ANDRESEN, 2018, p. 46).

Mais de vinte anos depois, declararia em *Geografia* (1967): "A terra o sol o vento o mar / São a minha biografia e são meu rosto" (ANDRESEN, 2018, p. 226). E em *Dual* (1972), por exemplo, reside uma certa "obsessão" pelo mar, acompanhada de uma insistente "brancura" – que, por vezes, oscila entre uma realidade opaca e escura: "Nos gesto brancos das tuas mãos de pedra" (ANDRESEN, 2018, p. 232, grifo meu); "Construí com loucura uma grande casa branca" (ANDRESEN, 2018, p. 233, grifo meu); "O mar azul e branco e as luzidias" (ANDRESEN, 2018, p. 239, grifo meu).

Ao contrário de Sophia, tudo indica que Ana não viveu à beira-mar. Encontramos em seu primeiro livro, *A vida submarina* (2009), um poema intitulado "Casa de praia", que, pela menção à palavra "primos" e tomando como referência os versos "É fácil confundir um verão com o outro/ um amor com o outro" (MARQUES, 2009, p. 47), é possível supor, embora não assegurar, que seja uma casa frequentada pela família em alguns verões – se é que podemos tomar esse espaço da praia como inflexão "autobiográfica", mesmo que o gesto autobiográfico atravessasse uma relação de proximidade e afastamento, na qual passeiam muitos "eus".

Ainda, então, que o mar e a praia sejam, também, um tema bastante explorado na poesia de Ana, é preciso lembrar que ela nasceu e vive até hoje na capital mineira, cidade distante do mar. O poema "Três postais", no qual há uma parte batizada com o título "Belo Horizonte", ilustra bem uma dicotomia – nutrido-se, até mesmo, da "maneira de sentir a vida que os portugueses resumem na palavra-mito da sua cultura, a saudade" (LOURENÇO, 2001, p. 39):

[1]

Um dia vou aprender a partir
vou partir
como quem fica

[2]

Um dia vou aprender a ficar
vou ficar
como quem parte (MARQUES, 2011, p. 61)

¹⁶ No disco *Mar de Sophia*, de 2006, Maria Bethânia interpreta poemas da autora portuguesa.

Uma lição deixada, lá atrás, por Sophia:

E eu tenho de partir para saber
 Quem sou, para saber qual é o nome
 Do profundo existir que me consome
 Neste país de névoa e de não ser. (ANDRESEN, 2018, p. 56).

Antes mesmo, em *A vida submarina*, Ana escreveria:

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 com as linhas das mãos (MARQUES, 2009, p. 112).

"Próximo do mar/ mas nunca o bastante" (MARQUES, 2011, p. 36), declara Ana. Nessa indeterminação do seu lugar no mundo, a poeta mineira vai movimentando-se e entrecruzando o tecido de muitos outros textos, sempre movida pelo espírito de uma escrita que deixa ver os *rastros de leitura*. É diante desse possível diálogo entre Ana e Sophia que procurei encontrar, no fio dessas produções, algum rastro que me dissesse algo mais sobre a poesia de Ana Martins Marques, sobre a tal *coisa* que está em jogo na produção de poesia contemporânea. Afinal, como negociar uma convivência entre a tradição brasileira e portuguesa de poesia? Busco, aqui, demonstrar como, mesmo inserida em um espaço específico de produção, Ana Martins Marques consegue dialogar com outros autores, de países diferentes, especialmente, a meu ver, com a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen. Ana faz dos versos de Sophia uma espécie de *casa*, como o país que se habita – ou se quer habitar. "Uma casa de montanha/ reconstruída sobre a praia/ corroída pouco a pouco pela presença do mar" (MARQUES, 2015, p. 22).

1.2 Uma brancura que quase cega

As 5 "Artes poéticas" de Sophia podem ser encaradas como síntese e matriz do que está em

jogo em sua própria produção poética. Na "Arte Poética I", escreve: "O sol é pesado e a luz leve. Caminho no passeio rente ao muro mas não caibo na sombra. A sombra é uma fita estreita" (ANDRESEN, 2018, p. 359). Nos parágrafos seguintes, depois de uma experiência em uma pequena loja de barro em Creta, diz que talvez a arte daquele tempo – uma arte que atravessa de mão em mão os séculos; uma arte que remete, ainda, ao modo como os gregos percebiam o mundo e a linguagem, ou seja, à noção *poiésis* – tenha lhe ensinado a olhar as ânforas melhor. Em suas próprias palavras: "talvez [...] tenha sido uma arte de ascese que serviu para limpar o olhar" (ANDRESEN, 2018, p. 359).

Sophia está interessada não em uma beleza estética, mas em uma beleza poética: "Lá fora está sol. A ânfora estabelece uma aliança entre mim e o sol" (ANDRESEN, 2018, p. 360). E é também através do sol – ou da sombra – que Ana consegue estabelecer uma aliança com Sophia, embora Sophia também esteja interessada na aliança que cada um tece consigo próprio, um aliança que só é possível no reino do encontro; reino vulnerável, alerta. E é justamente esse reino, o reino da conquista, que "buscamos nas praias de mar verde, no azul suspenso da noite, na pureza da cal, na pequena pedra polida, no perfume do orégão" (ANDRESEN, 2018, p. 360). Seja qual for, necessitamos de imagens que firmem a nossa aliança com as coisas, mesmo que essa aliança seja ameaçada. Uma relação como a de Sophia com aquela ânfora, uma ânfora igual a todas as outras, inumeravelmente repetida, só é possível quando estamos aptos a captar a intensidade permanente dos objetos – em outras palavras, aquilo que Sophia chama de um princípio incorruptível: a beleza indescritível dos objetos, e por isso mesmo poética, não estética –, intensidade que só é possível de ser descrita na exatidão da palavra. Dirá em sua "Arte Poética II":

É o artesanato que pede especialização, ciência, trabalho, tempo e uma estética. Todo o poeta, todo o artista é artesão de uma linguagem. Mas o artesanato das artes poéticas não nasce de si mesmo, isto é, da relação com uma matéria, como nas artes artesanais. O artesanato das artes poéticas nasce da própria poesia

à qual está substancialmente unido. Se o poeta diz "obscuro", "amplo", "barco", "pedra" é porque estas palavras nomeiam a sua visão de mundo, a sua ligação com as coisas. Não foram palavras escolhidas esteticamente pela sua beleza, foram escolhidas pela sua realidade, pela sua necessidade, pelo seu poder poético de estabelecer uma aliança. [...] Sempre a poesia foi para mim uma perseguição do real. O poema foi sempre um círculo traçado à roda duma coisa, um círculo onde o pássaro real fica preso. (ANDRESEN, 2018, p. 363-364).

Considerando essa busca atenta de Sophia, essa busca pela palavra mais justa, Ana Martins Marques tentará o mesmo exercício – porém, confessará: "Eu não sei estar/ assim atenta" (MARQUES, 2011, p. 67-68). Eucanaã Ferraz (2018) chama atenção, na apresentação de *Coral e outros poemas*, para o fato de "atenta" ser a palavra de predileção de Sophia, associada a "antena". Lemos, também na "Arte Poética II", que não é apenas uma questão de atenção, mas de sequência e de rigor, já que "há um desejo de rigor e de verdade que é intrínseco à íntima estrutura do poema e que não pode aceitar uma ordem falsa" (ANDRESEN, 2018, p. 366). Daí Ana ser levada a buscar esse rigor, a justeza das palavras, ou, melhor dizendo, a "própria respiração das palavras" (ANDRESEN, 2018, p. 365). E esse exercício de nomeação, livre de arroubos estéticos, somente é possível pelo olhar limpo, límpido, reinventado – arte poética, portanto.

Tal rigor pode ser constatado, se observado, no poema de Ana, o emprego de certos vocábulos: além da palavra "praia", há menção aos vocábulos "dias", "distância" "manhã", "brancas" e "atenta", tão próprios da dicção andresiana. E essa "brancura" persiste não só quando evocado o universo da praia como também em um processo anterior ao próprio ato de escrever: "Algumas vezes surge não um poema mas um desejo de escrever, um 'estado de escrita'. [...] O branco do papel torna-se hipnótico" (ANDRESEN, 2018, p. 369, grifo meu). Essa espécie de "hipnose" certamente faz parte do ofício dos poetas, e mesmo Ana deve ter enfrentado diversas vezes um processo parecido. No entanto, podemos que pensar que, talvez, escrever "Sofia e o sol" pode ter sido menos angustiante, considerando que Ana estaria sob o "êxtase da influência". Diz Villa-Forte:

Por meio da apropriação, aquele momento, que para muitos é custoso emocionalmente, de colocar as primeiras palavras em um texto, e que facilmente nos leva a perguntar "o que de fato eu tenho a dizer?", é evitado. As palavras estão garantidas, elas estarão lá, e no encontro com essas [...] é que diremos algo, mesmo que não queiramos, depois de decidirmos o que exatamente faremos com elas, qual será nosso objetivo e procedimento escolhidos. Então, no fundo, é uma mudança na angústia: supera-se as perguntas em torno do que eu tenho a dizer e, conseqüentemente, o que faz de mim eu mesmo; e, no lugar, entra a angústia da seleção da curadoria, a ideia de que preciso encontrar, entre tanta oferta, algo que me seja útil ou que corresponda às minhas necessidades. É uma mudança subjetiva significativa (VILLA-FORTE, 2019, p. 199).

Ana deixa aquela angústica anterior, manifestada em "Boa ideia para um poema" – "anotei uma frase num caderno/ [...] procurei em todas as revistas/ são muitas/ não encontrei/ pensei: se eu não tivesse me lembrado de que a frase não era minha/ ela seria minha?/ pensei: se eu me lembrasse onde li todas as frases que escrevi/ alguma coisa seria minha?" (MARQUES, 2015, p. 25) –, para, em "Sophia e o sol", definir exatamente qual será o recorte e as palavras de que se quer "apropriar", certa do que pretende dizer/escrever e em qual procedimento deseja investir. E é por isso que a sintaxe de "Sofia e o sol" é tão significativa, um poema que se constrói verso a verso, palavra a palavra. Cada palavra do poema carrega, em si, uma certa materialidade (como deseja Sophia, a "própria respiração das palavras"); no entanto, quando as palavras são organizadas no verso e na estrofe, qualquer sentido concreto se abstrai, e qualquer possibilidade de uma realidade objetiva se esvai.

Em se tratando da produção poética de Sophia, "nada é aparato ou ostentação", (FERRAZ, 2018, p. 17). Concisa, despida de excessos e referencialidades, dona de uma dicção muito própria e quase livre de pontuações, vemos na poesia de Sophia um desejo de tornar palavra poética pura, no sentido de soar primitiva. É aí que tanto Sophia encontra o seu poder de nomeação e de fundação de mundos. Ana Martins Marques tenta simular o mesmo exercício não só recorrendo a todo um repertório lexical que é próprio

de Sophia, mas também tentando emular uma dicção límpica, solar e, sobretudo, sem excessos, garantindo, ainda assim, um tom elevado.

Resgatemos o momento em que Ana trava o primeiro diálogo direto com Sophia, para além da epígrafe: "Mas, Sophia, / eu não sei estar/ assim atenta// não posso olhar/ o sol/ de frente" (MARQUES, 2011, p. 67). Agora, experimentemos olhar fixamente para um ponto de luz brilhante e intenso. O que acontece com os nossos olhos? Se insistirmos, certamente lacrimaremos excessivamente, inflamaremos o tecido das nossas retinas e sofreremos a sensação de quem esfregou os olhos com uma lixa fina. Essa condição, felizmente, é reversível com o tempo – sempre ele, o tempo.

Eis, aí, uma visão do que não deveríamos ver por nós próprios. Ana sabe que encarar o sol pode levá-la à cegueira. Mas, se olhar de frente para o norte, exatamente ao meio-dia, sua sombra estará diretamente atrás dela – assim nos ensinaram os jardineiros. Uma hora do dia que reflete, inclusive, sobre as duas poetas – Sophia, mais "diurna", e Ana, mais "noturna". Portugal, localizado no mapa em uma direção entre o nordeste e o norte do Brasil, assemelha-se a um jardim ao meio dia, a pleno sol – alguns poetas, assim como algumas plantas, buscam, no entanto, a meia-sombra ou sombra – e é esse lugar que Ana procura para não se cegar. Alimentar-se de palavras "exclusivamente/ de meio-dia" pode levá-la à cegueira. Consciente de que "o sol é pesado e a luz leve" (ANDRESEN, 2018, p. 359), que é difícil caber na sombra, já que "a sombra é uma fita estreita" (ANDRESEN, 2018, p. 359), Ana procura caminhar nessa faixa de sombra, por mais entreita que seja.

Ana sabe que não se pode esquecer a relação de origem que os brasileiros não estão interessados em evocar. Mesmo assim, procura iluminar-se sem, no entanto, cegar-se – como quem aceita a própria sombra, como quem come o sol pelas beiradas. "Quase me cega a perfeição como um sol olhado de frente" (ANDRESEN, 2018, p. 172),

diz Sophia – inclusive, estes versos de Sophia, se repararmos, são muito próximos dos versos que finalizam o poema de Ana, com algumas poucas mudanças semânticas e de sintaxe: "mas, Sophia, / eu não sei estar/ assim atenta // *não posso olhar/ o sol/ de frente* (MARQUES, 2011, p. 67-68, grifo meu). Enquanto Sophia se lamenta por não conseguir encarar de frente a perfeição, Ana diz que é ela, por sua vez, quem não consegue olhar o sol de frente; Sophia, para Ana, conseguiria – os versos de Ana acabam por ser, portanto, um elogio máximo à poesia de Sophia, como se a poeta portuguesa, para ela, pudesse olhar o sol de frente, pudesse encarar a perfeição nos olhos.

No poema "Mar", presente n'O *livro das semalhanças* (2015), esbarramos, novamente, com a "claridade" – uma claridade que não chega a cegar, mas que ajuda, até mesmo, a "limpar os olhos":

Ela disse
mar
disse
[...]
ela disse
é possível olhar
por muito tempo
é aqui que venho
limpar os olhos (MARQUES, 2015, p. 80).

Considerando os rastros que já seguimos até aqui, o pronome "ela" poderia ser destinado à Sophia – afinal, não é a poesia portuguesa conhecida por evocar obsessivamente a palavra "mar", ou melhor, uma tipologia de mares?; Portugal, "país de poetas", como dirá Eduardo Lourenço (2001); nação costeira regida pelo mar¹⁷ –; e não seria nem um pouco descabido recorrermos novamente a Sophia, a poeta submarina, a poeta que dá nome às coisas, a poeta que encara a claridade. Só ela, Sophia, quem diria a Ana: "é possível olhar/ por muito tempo/ é aqui que venho/ limpar os olhos" (MARQUES, 2015, p. 80). No poema transcrito abaixo, "Minas", também podemos imaginar que a primeira estrofe evoca Sophia:

¹⁷ Luís Miguel Queirós (2012), em seu artigo "Série Mar Português: Um mar de palavras", reconhece que levantar um mapeamento ou inventário de todos os mares que "encharcam" a poesia portuguesa seria uma tarefa vasta. Queirós defende que, talvez, seja lícito falar de um mar anterior aos Descobrimentos e de um mar posterior aos Descobrimentos. Consideremos que, no caso de Sophia, apesar de muitos de seus poemas fazerem alusão às Navegações, há, por um outro lado, a construção de um mar muito pessoal: um mar, muitas vezes, não metafórico – um mar que a situa, por exemplo, nas cenas de praia, quase selvagens e desertas – um mar circunscrito, portanto.

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 (MARQUES, 2015, p. 78).

E, como quem está distante do mar, como quem está em Minas Gerais, apela-se ao convite:

Vem
 escuta
 no meu peito
 o silêncio
 elementar
 dos metais (MARQUES, 2015, p. 78).

Se se ouviria "o tumulto do mar" no peito de Sophia e, no peito de Ana, o "silêncio elementar dos metais", resta apenas um caminho: diluir as fronteiras, encurtar as distâncias:

Abro o mapa na chuva
 para ver
 pouco a pouco
 diluam-se as fronteiras
 as cidades borradas
 diminuam de distância (MARQUES, 2015, p. 45).

E, então,

Quando enfim
 fechássemos o mapa
 o mundo se dobraria sobre si mesmo
 e o meio dia
 recostado sobre a meia-noite
 iluminaria os lugares
 mais secretos (MARQUES, 2015, p. 47).

Retornamos, por fim, a mais uma fração do dia: a meia-noite. Mas, afinal, "de que nos serviria um relógio?" (MARQUES, 2011, p. 23).

Afiando o alicate da atenção la título de considerações finais!

Antoine Compagnon (1996, p. 15) diz que "a citação põe em circulação um objeto, e esse objeto tem um valor". É justamente um certo valor de tradição, mais imediata ou não, que aqui buscamos refletir – o que pode resultar, é verdade, em um exercício vão. Reforçamos, ao menos, as especulações de Wilberth Salgueiro (2017, p. 214, grifo do autor): "autores (e não só da literatura) têm sido mais lembrados pelos poetas em sua produção – basicamente – contemporânea. A presença explicitada nas citações pode constituir um esboço de que *tradição* tem se alimentado nossa poesia recente".

Mesmo afiando o "alicate da atenção", como sugerido por Salgueiro (2017, p. 214) – "As ferramentas de trabalho dos poetas são inúmeras, e é desafiante para o leitor entender o funcionamento pleno delas" –, não há como afirmar se o diálogo que aqui projetamos, entre Ana Martins Marques e Sophia de Mello Breyner Andresen, guarda vínculos tão estreitos assim. O que parece ficar evidente, contudo, é que essas duas poetas compartilham um universo de temas-motivos bem particulares e próximos, e que, no caso de Ana, parece haver um projeto poético que caminha com segurança aos diálogos que lhe interessam – quer com a tradição portuguesa ou não.

Confirmando um dos diagnósticos de Wilberth Salgueiro, a tradição à qual Ana Martins Marques se vincula é hegemonicamente a que vem de outras fronteiras: Ana não costuma citar ou evocar poetas de seu próprio círculo de produção – muitas vezes estes poetas são, inclusive, amigos pessoais. Além da tríada quase obrigatória – Drummond, Cabral e Bandeira, dos quais Ana também claramente é leitora –, é mais possível travarmos diálogos com outros nomes da poesia portuguesa, como Adília Lopes, Maria do Rosário Pedreira, Luiza Neto Jorge, Manuel António Pina, Manuel de Freitas e Daniel Faria, por exemplo, e com outros poetas espalhados pelo mundo, do que com os próprios poetas brasileiros contemporâneos. Poderíamos até mesmo dizer que, dos poetas surgidos na década de 2010, Ana Martins

Marques é a que mais genuinamente passou por cima de um passado imediato.

Tal constatação fica ainda mais evidenciada quando da publicação de seu último livro – *O livro dos jardins* (2019). A segunda parte do livro é composta por sete poemas: "Um jardim para Orides"; "Um jardim para Sylvia"; "Um jardim para Wislawa"; "Um jardim para Alejandra"; "Um jardim para Marina"; "Um jardim para Ingeborg"; e "Um jardim para Laura". Sete jardins para sete mulheres. Orides é Orides Fontela (1940–1998), poeta brasileira; Sylvia é Sylvia Plath (1932–1963), poeta norte-americana; Wislawa é Wislawa Szymborska (1923–2012), poeta polaca; Alejandra é Alejandra Pizarnik (1936–1972), poeta argentina; Marina é Marina Tsvetáieva (1892–1941), poeta russa; Ingeborg é Ingeborg Bachmann (1926–1973), poeta austríaca; Laura é Laura Riding (1901–1991), poeta norte-americana. Reparem, no entanto, que o primeiro jardim é dedicado a uma poeta brasileira, como que sinalizando a necessidade de se remeter, antes de qualquer outra, à tradição brasileira de poesia escrita por mulheres. Contudo, ainda assim, das 7 poetas evocadas, apenas uma é brasileira, o que indica, mais uma vez, seu caráter "cosmopolita".

A poesia da Ana é aquela que medra entre todos esses jardins – é a poesia que cultiva o espaço entre eles. Essa metáfora pode ser pensada em um nível ainda mais macro, para além d'*O livro dos jardins*: sua poesia é a que medra entre muitas tradições, apropriando-se – para usar o termo de Leonardo Villa-Forte (2019) – de todas elas: isto é, uma poesia que cultiva o espaço entre as plantas, entre o jardim individual de cada poeta de que ela se apropria. E é aí que Ana encontra o seu "valor de exceção" (SISCAR, 2010, p. 151), já que nossos poetas contemporâneos acabam ficando na "dependência de empreendimentos pessoais, de um certo virtuosismo" (SISCAR, 2010, p. 151).

A atenção às "formas de intertextualidade" nos permitiria aproximar Ana Martins Marques de tantas e tantos outros poetas, para além de Sophia. Eis aí um exercício que não pode ser abandonado: reivindicar que a dimensão desses poemas, em consonância com essas questões, aponte para

uma rede de interlocuções ainda mais ampla. Ana move-se nesse cenário de novos escritores, de novos poetas, na chamada poesia contemporânea, sem fabricar qualquer espécie de ruptura: Ana parece mais assumir o papel de uma leitora diletante, aquela que se ocupa de um ofício por prazer, apenas pelo puro prazer de ser poeta, uma poeta de seu tempo – "ser contemporâneo é criar seu próprio tempo, não refleti-lo. Ou melhor, refleti-lo, mas não como um espelho: como um escudo" (TSVETÁIEVA, 2017, p. 113).

Referências

ANDRESEN, Sophia. *Coral e outros poemas*. Seleção e apresentação: Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

AZEVEDO, Luciana; CAPAVERDE, Tatiana da Silva (org.). *Escrita não criativa e autoria*. São Paulo: E-galaxia, 2018.

BAPTISTA, Abel Barros. Ideia de literatura brasileira com propósito cosmopolita.

Revista Brasileira de Literatura Comparada, v. 11, n. 15, p. 61-87, 2009.

BRINGHURST, Robert. Os vivos nunca devem ultrapassar os mortos. Tradução de Virna Teixeira. *Inimigo Rumor*: revista de poesia. São Paulo: Cosac-Naify; 7 Letras, n. 17, 2º sem. 2014/ 1º sem. 2005.

CASTELO, Cláudia. O modo português de estar no mundo: o luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa: In: NUNES, Henrique Barreto; CAPELA, José Viriato (orgs.). *O mundo continuará a girar*. Prémio Victor de Sá de História Contemporânea: 20 anos (1992-2011). Braga: Conselho Cultural da Universidade do Minho/ CITCEM, 2011.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e Tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FIUZA, Solange; ALVES, Ida. Apresentação. In: FIUZA, Solange; ALVES, Ida (org.). *Poesia contemporânea e tradição*: Brasil – Portugal. São Paulo: Nankin, 2017. p. 7-13.

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

GOULART, Beatriz. A elegância da poesia de Ana Martins Marques. *Bravo!*, 15 out. 2016. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/a-eleg%C3%A2ncia-da-poesia-de-ana-martins-marques-98802d800fed>. Acesso em: 20 jan. 2020.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. *A Nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARQUES, Ana Martins. *O livro dos jardins*. São Paulo: Quêlônio, 2019.

QUEIRÓS, Luís Miguel. Série Mar Português: Um mar de palavras. *Publico*, 3 out 2012. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/10/03/culturaipsilon/noticia/serie-mar-portugues-um-mar-de-palavras-1565629>. Acesso em: 22 set. 2020.

SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. A tradição visível: poesia e citação. In: FIUZA, Solange; ALVES, Ida (org.). *Poesia contemporânea e tradição*: Brasil – Portugal. São Paulo: Nankin, 2017. p. 203-217.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. 20 anos sem Luiza, os meus, por ela mesma. In: ALVES, Ida (org.). *Um corpo inenarrável e outras vozes*: estudos de poesia moderna e contemporânea. Niterói: EdUFF, 2010. p. 11-29.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2010.

TSVETÁEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2007.

VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever*: literatura e apropriação no século XXI. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.

Endereço para correspondência

Natália Barcelos Natalino
Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras
Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11.144 – Bloco F
Maracanã, 20559-900
Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Natália Barcelos Natalino

Mestra em Literatura Brasileira e doutoranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Integra o projeto de extensão "Poesia, ficção e crítica: exercícios com autor, exercícios de autor": <https://www.poesiaficcaoecritica.com>.