

# A IMERSÃO DO LEITOR E A QUARTA PAREDE NA POÉTICA DE ANA MARTINS MARQUES

**RODRIGO FONTE\***

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (PPGLEV), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

## Resumo

Os poemas de Ana Martins Marques se constituem por certa corporeidade lírica que, envolvendo o leitor em seu processo imagético, paradoxalmente o frustra quanto à existência de uma realidade outra. Tal movimento, próprio à encenação teatral, foi entendido como “a quebra da quarta parede”, e nos três primeiros livros da poeta mineira funciona como uma forma de pensar a escrita de uma ambiência poética e sua recepção. Com uma forte carga de narratividade, em que o eu lírico recria personagens mitológicos como Penélope e Ulisses, Ana Martins Marques toma de empréstimo algumas ferramentas teatrais para modelar uma interessante poesia-prosa. Isso posto, o presente estudo objetiva dissertar acerca da inter-relação entre os gêneros lírico e dramático, em que o leitor, a exemplo do espectador teatral, se vê motivado a encontrar a si mesmo nos interstícios dos versos mediante um processo de escavação de sentidos.

## Palavras-chave

Poesia. Leitor. Quarta parede.

---

\* E-mail: r.jill@hotmail.com; ORCID: 0000-0003-096-4028.

Mas que abismo entre a palavra e o que ela tentava, que abismo entre a palavra amor e o amor que não tem sequer sentido humano – porque – porque amor é a matéria viva. Amor é a matéria viva? (Clarice Lispector)

A dinâmica verbal forjada pelo eu lírico dos poemas de Ana Martins Marques se estabelece no espaço de um lugar-outra bastante significativo, em que o acerto entre a escuta e a fala, a partida e a espera, o eu e o nós, a presença e a ausência, a afirmação e a negação, o campo e a cidade, a noite e o dia, no dizer da linguagem, se realiza além dos limites da pura representação e deságua no mar da quase incomunicabilidade.

Ponto de convergência para o exercício poético da escritora mineira, a trivialidade do cotidiano, mais precisamente onde há, latente, o desenvolvimento inconstante da experiência de ser, faz vislumbrar a palavra no momento de sua criação, como um elemento ainda cru, a ser, mais tarde, reelaborado. A palavra, nesses termos, enquanto travessia que parte ao meio dois absolutos silêncios, trabalha para harmonizar o mundo de verdade (falhado) e o leitor. Funciona como ferramenta de fruição, cuja função é lembrar o leitor de perceber, pelos sentidos, os pequenos atos reveladores do dia a dia mais trivial, retirando-o de qualquer posto crítico a fim de que recupere a humanidade pouco a pouco perdida no decorrer das experiências no mundo.

Mediante a evocação de uma atmosfera excêntrica – por vezes fragmentada e fugidia –, os versos de Ana Martins Marques nos desafiam a esquadriñar a “matéria viva” da palavra, na expectativa de que as lacunas do real sejam preenchidas mediante um apelo à memória e ao fluxo de sensações. Então, a aproximação do leitor com os próprios sentimentos no e pelo encontro com o discurso poético rasura a “miragem brutal”, referida por Mallarmé a propósito da realidade; o acontecer da palavra, iluminado pelas forças imagéticas, rítmicas e sonoras que carrega, ao mesmo tempo que causa reações no leitor, o incita à decifração de suas reminiscências e do exterior pragmático, constituinte de sua personalidade. Assim, devemos permitir-nos afetar pelo jogo performático encenado pelos versos, pelo que eles põem em movimento e provocam na sua identidade e alteridade humana. Deixar-se levar pela linguagem e seus efeitos, pela realização e ficcionalização do eu-no-mundo, pelo que há de velo e desvelo, semelhança e dessemelhança no real e no imaginário, constitui-se em mecanismo fundamental de conexão entre ação, percepção e afeto.

O discurso poético imprimido por Ana Martins Marques comunica os seus sentidos sempre nos hiatos abertos aqui e ali – entre uma estrofe e outra –, bem como após o término da leitura do último verso, indicando a construção de um mosaico. Sob tal ponto de vista, a poeta parece se comprometer com o tempo, o que nele existe de periodicidade, marca e vigor musical. Não apenas isso: o tempo acontece muitas vezes como tema, cujo motivo principal é a sua natureza dúplice de permanência e mudança, elemento que explica os mistérios da vida à medida que a consome e faz fenecer.

“Imagem movente da eternidade”, segundo Platão (1977, p. 53), o tempo se desenha como uma espiral que reflete a imutabilidade dos elementos do mundo. No entanto, considerando a posição do homem dentro dessa esfera jamais mensurável, perde-se a noção de uniformidade contínua (aventada pela marcha circular sobre a qual a filosofia platônica trabalha) e se tem, no lugar, a sua submissão ao agora presente, que, em termos práticos, destrói um agora anterior e efetiva a mutabilidade, a transitoriedade do homem e das coisas às vias de uma ruptura – que também não deixa de trazer uma marca unificadora, uma vez que há sempre o vulto de sucessão do homem e das coisas.

Em seus *Fragmentos*, Heráclito de Éfeso estuda a qualidade mutável do real. Segundo o filósofo, a mudança ocorre subjacente a uma certa estabilidade, já que “para quem entrar no mesmo rio, outras são as águas que correm por ele” (PEREIRA, 1963, p. 123). Em Heráclito, explica Aristóteles, a qualidade mutável do real se deve ao invariável estado de devir e do fluxo das coisas, em que nada é estável, embora haja uma substância que persiste, algo que, pelo caráter fixo, promove a evolução dos fenômenos do mundo.

Anulando esse tempo concreto, a linguagem cria e revela novas experiências do real, espécie de existência virtual em torno da qual o leitor deve orbitar. E assim, concretizada a transposição do leitor do universo real para o real inventado, tem-se a constatação de que o poeta harmonizou o mundo e a arte.

Conforme Susanne K. Langer (2014, p. 220-221),

[...] ele produziu uma ilusão, tão completa e imediata quanto a ilusão de espaço criada por alguns traços no papel, a dimensão de tempo em uma melodia, o jogo de poderes erigido pelo primeiro gesto de um dançarino. Ele produziu uma ilusão por meio de palavras – palavras que têm som e sentido, pronúncias e grafias, formas dialéticas, palavras relacionadas (cognatas); palavras com deri-

vações e derivados, isto é, histórias e influências; palavras com significados arcaicos e modernos, significados de gíria, significados metafóricos. Mas o que ele cria não é um arranjo de palavras, pois as palavras são apenas seus materiais, dos quais produz seus elementos poéticos. Os elementos são o que ele desloca e equilibra, espelha ou intensifica ou aumenta, a fim de compor um poema.

No poema “Barcos de papel”, que aparece em *A vida submarina*, primeiro livro de Ana Martins Marques, o eu lírico afirma que seria muito mais útil, talvez, se os poemas, ao invés de serem constituídos de palavras no papel, fossem de pano ou de madeira, uma vez que “poderiam tomar chuva” (MARQUES, 2009, p. 21) ou sustentar uma casa. Enquanto signos traçados em papel, podem se transformar em barcos que se lançam no mundo com “coragem suicida” (MARQUES, 2009, p. 21). A imagem criada por Ana Martins Marques nos versos finais de seu poema remete ao estratagema da fantasia infantil que, ao construir a sua nau – frágil, embora carregada de intenções e esperanças –, anseia por lançá-la a um oceano infinito, que convida a mil aventuras e possibilidades. Esse oceano, muitas vezes do tamanho de uma bacia, no qual a criança coloca o barco de papel, conjuga a emoção e a expressão da arte, o íntimo ideal que pretende efetivar, transpondo-o da imaginação para a realidade – e vice-versa, sem a possibilidade de transgressão de limites entre ambas as esferas.

Por via dos sentimentos imediatos, o leitor, tanto quanto a criança que erige a farsa no campo da verdade, mobiliza a sua interioridade conduzindo ao nível da consciência o que elaborou a partir do equilíbrio entre sentimento e a penetração, nele, do universo exterior. O leitor aqui é como Ulisses, tomando o mar no retorno para casa, ficando estrangeiro de si mesmo à medida que avança na viagem, que nada mais é do que a passagem e o trânsito das coisas no tempo, a aflição que se tem ante a certeza da efemeridade.

Os poemas, quando “dobrados em si mesmos” (MARQUES, 2009, p. 21), também proclamam a presença do poeta na viagem empreendida pelo leitor; são, ambos, companheiros no encontro com o incógnito. Porque

[...] num domínio de elementos móveis e etéreos, provocador de fantasias – forma, som e cor – leves ou diluídas, o poeta projeta a desintegração de si mesmo ou busca o seu próprio reconhecimento. Não se descobre nela qualquer impulso de investigação temática (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 114).

As palavras de Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1968) fazem-nos concluir que o poeta se apropria do acontecer da *poesis* e se entrega, como se fosse receptor passivo, ao universo que ele mesmo criou. Contudo, semelhante mergulho na própria arte é transitório, uma ação vacilante; o autor precisa deserदार da aventura, afastar-se a fim de manter os domínios sobre o território poético; precisa ter sob controle, enfim, a totalidade do ser poético:

### Arquipélago

É ele a ilha.  
 Entre nós, a água dorme  
 cheia de corais, ouriços,  
 peixes sem olhos.  
 Sou eu a ilha.  
 Entre a noite de sargaço  
 e o dia de coral,  
 recolho do mar infinito  
 a sede infinita.  
 Medimos a distância,  
 fazemo-nos sinais,  
 escrevemos com cuidado  
 a palavra que  
 numa garrafa  
 se lança ao mar  
 para a leitura das sereias  
 ou para a ciência do sal  
 (MARQUES, 2009, p. 152)

Intercambiam-se a voz do eu lírico e a do leitor. Por alguns instantes até confundimos as figuras desse ser que nos fala com a da própria autora. A tríade autor, eu lírico e leitor encontra-se espacialmente distante, no entanto esbarra naquilo que cada um desses elementos carrega de representatividade constituinte de uma quase-narrativa. As figurações presentes no poema “Arquipélago” anunciam o verdadeiro objetivo do processo criativo da poeta mineira: a dissecação de um ser outro num eu, à proporção que investiga os seus níveis de vínculo, que ora podem estar mais estreitos, ora mais afastados. Isso nos remete à questão de Penélope, a figura mitológica que tece e destece seu tapete, tentando ludibriar os inúmeros pretendentes que lhe aparecem, enquanto aguarda o retorno do marido, Ulisses.

Essa mulher, que perpassa os três livros de Ana Martins Marques (seja como ela mesma, presente, personificada, seja como uma alusão pela condição de alguém inominado em eterna espera ou até mesmo mediante ao que sua figura representa), determina outro traço da poética de Marques: a recorrência cíclica, ao esgotamento, das mesmas imagens, do mesmo tema. A diferença essencial entre eles está precisamente na forma como estão estruturados, nas escolhas paradigmáticas. Porém o cerne temático e imagético permanece inalterado, o que dá a notar a *persona* Penélope como o simulacro de várias concepções, que vão desde a mulher e sua questão social e política inerente, à relação indissociável do labor poético com o tempo. Tal processo perceptivo nos faz, então, visualizar a figura de Penélope como verdadeiro personagem-imagem – algo dividido, nebuloso, e que em certa medida carrega em si, pelo seu contínuo ato de tecer e destecer os fios das palavras, uma indagação acerca do valor e do papel da poesia hoje. No entender de Anélia Montechiari Pietrani (2015), o que Penélope manipula é, na verdade, o grande fio da razão, que é também (e sobretudo) o fio da escrita,

[...] sempre complexo, marcado de ambiguidades, de imagens múltiplas que se fazem e desfazem dia e noite, de dúvidas, de buscas de significados, de questionamentos, da razão (e da escrita) como necessidade. A poesia tem razão. A poesia é razão. Não se dissocia uma de outra (PIETRANI, 2015, p. 308-9).

## PENÉLOPES DIVIDIDAS

Pensando um instante na questão das manifestações às quais está Penélope associada nos poemas de Ana Martins Marques, é possível percebermos o quanto há de simbólico no processo constitutivo de sua arte e da arte em geral. Um modo de pronunciar, por exemplo, na concepção de Hebert Read (1982), alguma Beleza – não o conceito de Beleza (em conformidade com o estudo do Bem, do Feio e do Mal; do Grotesco e do Sublime) estabelecido pelos gregos e perpetuado pela tradição clássica europeia, mas como aquilo que dá prazer. Ainda segundo Read, arte é algo intuído, a fala de um ideal que o artista pretende tornar real, fruto da emoção e da expressão na percepção do homem – percepção que, por via dos sentimentos imediatos, chega à interpretação. Nesse sentido, em termos práticos, a arte não deixa de ser uma existência objetiva, e o que o espectador espera do artista é que este lhe revele um mundo diferente daquele no qual está habituado a viver. Uma vez diante da verdadeira arte, o

processo de empatia nos projeta dentro da forma (que não deve ser avaliada pela sua escala de complexidade) e o que encontramos nela determina os nossos sentimentos, nos dá a exata dimensão do lugar que ocupamos dentro da obra. De modo que deixar-se conectar por Penélope, a mulher que numa esqui-va pérfida tece de dia o seu tapete, condição para que enfim escolha um dos pretendentes a novo marido, e à noite o desmancha, na expectativa de que o seu verdadeiro amor retorne da guerra, é, sobretudo, deixar-se conectar – e ser afetado – pelo princípio estético que caracteriza a imaginação.

Quais são, afinal, essas várias faces de mulher que Ana Martins Marques expõe? Seriam inúmeras numa só figura, ou uma só em diversas outras? Uma mulher, quem sabe, que mesmo sofrendo de alguma aflição, vagando na esfera da *hybris* – o desequilíbrio –, busca um acesso mais amplo à *metanoia*, palavra grega que significa o processo de mudança do ego que o indivíduo sofre no aqui-e-agora? É provável que essas faces femininas sejam a recuperação do rito de passagem do sagrado à impureza, lembrado por Simone de Beauvoir (2009), em *O segundo sexo*. A mulher que carrega em si a alteridade da vida, e, portanto, o Mal, no entender platônico, já que alteridade é o mesmo que negação – no caso a negação do aspecto positivo masculino (BEAUVOIR, 2009; o ser outro que é “a passividade diante da atividade, a diversidade que quebra a unidade, a matéria oposta à forma, a desordem que resiste à ordem” (BEAUVOIR, 2009, p. 121). Seja como for, essa Penélope desenhada por Ana Martins Marques não é mais – ainda no âmbito da filosofia de Beauvoir – a que se constitui Outro pela mediação de outrem, não mais uma forma humana assumida no meio de uma sociedade, ou o resultado da elaboração de um conjunto da civilização que produz esse ser intermediário entre o macho e o castrado (BEAUVOIR, 2009, p. 361).

As Penélopes de Ana Martins Marques permitem-se à amoralidade, a dominar o efêmero e o eterno, o ínfimo e o absoluto, o forte e o frágil. E jogam com essas contradições, rompendo, enfim, com a separação entre sujeito e objeto. Elas são todas as coisas, estão além das dualidades, além das inversões. São o todo manifesto:

Penélope (V)

A viagem pela espera  
é sem retorno.  
Quantas vezes a noite teceu

a mortalha do dia,  
quantas vezes o dia  
desteceu sua mortalha?  
Quantas vezes ensaiei o retorno –  
O rito dos risos,  
espelho tenro, cabelos trançados,  
casa salgada, coração veloz?  
A espera é a flor que eu consigo.  
Água do mar, vinho tinto – o mesmo corpo  
(MARQUES, 2009, p. 140)

Nesse poema, temos uma mulher experienciando a “Odisseia da espera” (MARQUES, 2009, p. 142). Ela aparece dentro e fora de si, tendo um panorama da sua problemática. Podemos compreender isso pela inversão dos caracteres (tecer à noite e destecer de dia, como que sob a luz das estrelas a esperança se renovasse e a partir da manhã seguinte a angústia letal da espera lhe consumisse mente e corpo), bem como pela oposição significativa das palavras “dia” e “mortalha” nos 4º, 5º e 6º versos, fazendo acelerar o ritmo da leitura/fala, qual um motor que aquece, e que no 10º verso chega ao ápice com “coração veloz” – tendo uma ligeira diminuição da velocidade em “espelho tenro, cabelos trançados”, verso mais delicado, mais suave, em que vemos Penélope na inércia, apesar de sofrendo de angústia. Eis a confirmação de que essa imagem construída da esposa de Ulisses a retira da passividade ante os acontecimentos externos. A casa está salgada, portanto há uma paixão ardente acontecendo dentro dela. O que tem de mais “feminino”, no sentido banalizado do vocábulo, é a presença da flor enquanto metáfora do sentimento puro e amoroso com o qual Penélope aguarda o retorno do seu amor. A espera parece ser, uma vez mais, uma característica tipicamente feminina – a espera pelos anseios e decisões do homem. Mas no verso seguinte, que conclui o poema, há o aviso: dentro dela tem a água do mar e o vinho tinto, a inconstância e a paixão, a limpidez e o sangue, o processo de morrer e renascer; a vida *in extremis*.

Algo parecido sugere o poema “Penélope (IV)”, no qual a mulher se apresenta acorrentada pela necessidade de pertencimento ao seu homem; uma mulher que se consome durante o permanentemente sofrido período de solidão, ao longo do qual as fantasias engendradas acerca do que o seu homem faz ou deixa de fazer longe dos seus olhos funciona como ferramenta de autotortura e autodestruição lenta e dolorosa – ato de um sadismo exemplar daqueles

que fazem questão de sofrer por amor, pois só assim conseguem mensurar tal sentimento, cambiando-o da esfera emocional para a física.

A Penélope desse poema é composta como uma suposição do eu lírico, que pensa nela tendo provavelmente a atitude que sua vaidade gostaria que tivesse. Levando-se em consideração a narrativa épica homérica, podemos concluir que aqui temos a presença de Ulisses, distante, devaneando a propósito do que sua longa ausência causa na mulher. E como ela, ou às suposições que levanta da reação dela à sua demorada viagem, se vê acorrentado nessa relação que se faz presente no mútuo silêncio e na reelaboração do passado vivido:

E ela não disse  
já não te pertenço  
há muito entreguei meu coração ao sossego  
enquanto seu coração balançava em viagem  
enquanto eu me consumia  
entre os panos da noite  
você percorria distâncias insuspeitadas  
corpos encantados de mulheres com cujas línguas  
estranhas eu poderia tecer uma mortalha  
da nossa língua comum  
(MARQUES, 2009, p. 134)

Seria conveniente para esse Ulisses saber que Penélope não o aguarda mais, que seguiu adiante, tomou outros rumos, quem sabe até encontrando um novo amor. Contudo sabe que “ela é sempre hospitaleira”, mesmo tendo se multiplicado em incontáveis sensações durante o tempo sofrido de espera.

As mulheres possíveis na trajetória de Ulisses são, sob a óptica do eu lírico, encantadas e encantadoras; têm a favor as necessidades orgânicas do homem que singra os mares e aborda terrenos desconhecidos. Arditosas, se contrapõem à castidade da mulher que permanece enclausurada, cuidando das coisas da casa para quando o marido chegar. São essas mulheres, Circes, Calíopes e Calypsos, que insurgem contra tudo de benfazejo que representa a figura de Penélope. São elas a incerteza em embate à certeza, a chance de doação em contraposição à falta de possibilidade de se viver um relacionamento amoroso extraconjugal. Estão elas muito mais próximas ao contato de Ulisses do que Penélope.

Em seu segundo livro, *Da arte das armadilhas*, Ana Martins Marques (2011) retoma a imagem de Penélope para tratar dos desencontros amorosos.

Nesse livro, cujo motivo é o sentimento de estar preso ao amor e à palavra, prisioneiro de um alçoz – que tanto pode ser um parceiro, uma parceira, quanto o receptor dos poemas –, Penélope atravessa quase todo conteúdo semântico. Não apenas ela, mas Ulisses também aparece enquanto *vox narrans* muito nítida, por exemplo, no poema “Torna-viagem”.

O tu, a quem estão dirigidos muitos poemas, assume o que ficou em aberto no poema “Penélope (IV)”; afirma ele medir mares, singrar sereias, cercar Circes e perder Penélopes. Trata-se, pela ocorrência dos nomes no plural, de um tu habituado ao universo do amor livre, no qual os usuários optam por não se deter em ninguém.

A ausência do sentimento de pertencimento por parte desse tu frio e distanciado quebra a possível expectativa do leitor de encontrar poemas mais melancólicos, de versos longos e compostos de palavras mais suaves. Em *Da arte das armadilhas*, Ana Martins Marques (2011) faz uso de versos curtos, secos, objetivos, embora apresente um trabalho bem elaborado no uso das metáforas e dos diversos sentidos que um vocábulo pode trazer.

O poema que dá título ao livro sugere uma resposta de uma das Penélopes ao Ulisses insensível, aventureiro, quando diz que “o caçador está preso à presa” (MARQUES, 2011, p. 83). Quanto mais ele impõe sua ausência a essas mulheres castas e apaixonadas, mais ele se enrola, sem perceber, nos fios com os quais elas costuram sua história de amor fadada ao fracasso:

O seu corpo para o meu:  
seta,  
precisamente

Inaudível  
o mundo mudo  
aciona o fecho  
da flor

Há desilusão  
mas não há  
fuga

O caçador está preso  
à presa  
(MARQUES, 2011, p. 83)

À proporção que hipoteticamente o corpo de Ulisses desprovido de sensibilidade se aproxima, se dirige a Penélope, esta fica com a vida paralisada, ansiosa pela realização do desejo despertado. Penélope, então, pode ser entendida como um ser voluptuoso, intelectual e corrupto (do latim *core ruptus*); tem o seu coração rompido, partido, e por isso fica incapacitada de abrir os horizontes de percepção da sua verdade. Quanto à seta, esta marca o movimento masculino de buscar a sua “presa” (ou o falo ao encontro do “fecho da flor”), mas também demonstra a possibilidade da ferida aberta, o rasgo da desilusão. E como não há fuga – pois, como foi dito a respeito da imagem criada sobre a espera de Penélope – há o prazer na espera sem fim, uma espécie de prazer secundário.

O amor que, segundo o eu lírico do poema que abre a segunda parte do livro, “arma as armadilhas”, é o mesmo sentimento que inspira o uso da linguagem. E em ambos os casos temos duas presas: o homem ficcional e o homem leitor. Questiona o eu lírico: “Resta saber/se as armadilhas/são as mesmas/Mas como sabê-lo/se somos nós/as presas?” (MARQUES, 2011, p. 31). Tanto na armadilha do amor quanto na da linguagem não há como a “presa” racionalizar: cai e se deixa ficar, entregue, para que se tenha a percepção ampla do sentimento. Não interessa saber como a armadilha é armada. Em outras palavras, se a presa (homem ficcional ou leitor) é capturada pela rede da linguagem, é mister que se permita ali ficar, no espaço do não dito, que lhe apresenta uma nova realidade. E ali ambos são como iniciados, mediados pela corporeidade poética.

Maurice Blanchot (2011, p. 64) diz que:

Toda palavra iniciante, ainda que seja o movimento mais suave e mais secreto, é, porque nos empurra infinitamente para adiante, aquela que abala e que mais exige: tal como o brando raiar do dia no qual se declara toda a violência de uma primeira claridade, e tal como a palavra oracular que nada dita, que a nada obriga, que nem sequer fala, mas faz desse silêncio o dedo imperiosamente fixo na direção do desconhecido.

A relação do leitor com o texto está estabelecida no que os dramaturgos chamam de “quarta parede”, o espaço que separa o palco e a plateia. Simbolicamente, tal lugar é onde ocorre a verdadeira interação entre espectador e encenação, quando é subitamente suspendida a descrença do espectador ante o elemento ficcional. Ali, o espectador, em geral passivo, perde a consciência do próprio universo e se encaminha rumo ao portal do desconhecido que se lhe

abre adiante, atravessando, sem perceber, a quarta parede. Para ele, durante o tempo em que está atento ao jogo cênico, o que está sendo apresentado no palco é a verdadeira realidade.

Em se tratando de arte poética, mais precisamente da de Ana Martins Marques, temos um eu lírico que molda o sentido prévio da palavra e por ele vem costurando outros sentidos afins, de maneira que haja, por isso, uma abertura para a distorção do discurso por parte do leitor; uma técnica que Bertolt Brecht chamava de “efeitos de alienação”, que nada mais é do que pinçar o indivíduo da esfera do real e inseri-lo na esfera ficcional.

## A IMERSÃO DO LEITOR E A PAREDE DERRUBADA

Em resposta a cinco questões feitas por um estudante de Lauharne, Wales, o poeta Dylan Thomas (2003, p. xxi) conta que a poesia desperta nele uma série de sentimentos; o faz ter vontade de tomar atitudes – o mistério de ser movido pelas palavras. Segundo ele, o poeta, para escrever o melhor poema que pode, deve articular e tornar compreensível o que surge do subconsciente.

O poeta cria a linguagem dentro da linguagem; anula o tempo até chegar ao nada. Pelo manejo com a forma e com a expressão, acrescenta ao texto as figurações do mundo e potencializa o mecanismo, próprio da literatura, de conectar a linguagem poética à lógica da consciência. Trata-se de uma abertura mais extensa para o imaginário do leitor que, motivado por uma linguagem lacunar, uma linguagem que aspira a nudez, é provocado pelos efeitos da poesia.

Trabalhar a literatura é explorar determinadas potencialidades da linguagem. De acordo com Rital Felski (2003, p. 13), “literatura é uma das linguagens culturais através da qual damos sentido ao mundo; isso ajuda a criar o nosso senso de realidade, mais do que simplesmente refleti-lo”.

Em *Obra aberta*, Umberto Eco (2010, p. 46) aponta que através de um jogo semiótico “grande parte da literatura contemporânea baseia-se no uso do símbolo como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas”. E, mais adiante, a propósito do modo como o conteúdo da obra faz repercutir no interpretante meios de perceber e de julgar o mundo, acrescenta:

[...] a literatura organiza palavras que significam aspectos do mundo, mas a obra literária significa o mundo em si através da maneira como essas palavras são organizadas, ainda que, tomadas isoladamente, signifique coisas sem sen-

tido, ou então acontecimentos, relações entre acontecimentos que parecem nada ter em comum com o mundo (ECO, 2010, p. 259).

A teoria de Eco nos faz pensar na função da literatura, quando nos traz de volta à consciência de nossa função no transcurso histórico da realidade. A decifração dos códigos literários provoca a modificação do que está no entorno exterior. Isso equivale a dizer que, na condição de leitores, projetamos nossa experiência naquilo que lemos, e por conta desse ato decerto involuntário sofremos um duplo impacto: o do leitor com a obra, e o da obra com o leitor. Do estranhamento possível nasce a possibilidade de uma significação que corresponda ao desejo do leitor de interpretar o mundo e intervir nele.

A esse respeito, o filósofo francês Mikel Dufrenne (1972) observa que, apesar de a obra necessitar de uma consciência para aparecer e significar alguma coisa, também requer a consciência do espectador para enfim realizar-se. Essa proposta entra em acordo com a de Maurice Merleau-Ponty (2012), que verifica o acontecer da percepção mediante o mundo privado, que nada tem de correlato com o mundo comum. “Compreender”, diz Merleau-Ponty (2012, p. 44), “é traduzir em significações disponíveis um sentido inicialmente cativo na coisa e no mundo”.

O *livro das semelhanças*, terceira obra de Ana Martins Marques (2015), singulariza-se porque o exercício com as palavras e sua interdependência com os sentimentos, a palavra e o que está por detrás dela, é levado às últimas consequências. Os poemas que tratam do fazer poético parecem um excelente exemplo do que até agora foi discutido. Em “Primeiro poema”, o eu lírico demonstra que a arte deve ser formada a partir da intuição, sem cálculos, sem vínculos técnicos. Para o poeta, que precisa seduzir o leitor logo nos primeiros versos, é difícil iniciar a criação. Crê que o real e o imaginário não se misturam e, portanto, cabe ao leitor escolher entre um e outro (lançar-se ao livro ou encarar o dia, conforme o eu lírico). No imaginário, do qual faz parte a arte poética, tem tudo que há no real, menos o ato de usar e descartar: as xícaras sujas que o eu lírico promete não existir no imaginário por ser algo referente à vida comum, cotidiana e exterior, determina as fronteiras que separam o real do imaginário.

São as palavras a arma potente que mantém a máquina da criação girando e também a atenção do leitor. Das palavras vêm as imagens. E aqui, fazendo uma ponte com os dois livros anteriores de Ana Martins Marques, sobretudo em se tratando da encenação criada em torno das figuras de Penélope e Ulisses,

temos, enfim, a chamada “derrubada da quarta parede”, em que o espectador/leitor cai em si e percebe que o irreal não é o real – e de fato não traz nada do mundo cognoscível. Mas, antes, é indispensável tratarmos brevemente do conceito de “quarta parede”.

Oriundo do universo teatral, trata-se de um jogo cênico em que os atores, ignorando o público, representam uma suposta realidade, causando a impressão na plateia de que aquilo que se passa no palco é, na verdade, uma realidade paralela, no qual existiriam três paredes sólidas e opacas que compõem as laterais e o fundo do cenário, e uma quarta parede, invisível, entre o público e os atores, por onde a ação é observada. Esclarece Ismail Xavier (2003, p. 17):

No século XVII, o teatro assumiu com maior rigor a “quarta parede” e fez a *mise-en-scène* se produzir como uma forma de *tableau* que, tal como uma tela composta com cuidado pelo pintor define um espaço contido em si mesmo, sugere um mundo autônomo de representação, totalmente separado da plateia. Como queria Diderot, a “quarta parede” significa uma cena autobastante, absorvida em si mesma, contida em seu próprio mundo, ignorando o olhar externo a ela dirigido, evitando qualquer sinal de interesse pelo espectador, pois os atores estão “em outro mundo”.

Semelhante separação de dois mundos, efetivada pelo fingimento do ator de não perceber o público, jamais se dirigindo a ele, na poesia acontece pela sugestão de que a voz do eu lírico está aprisionada no seu extramundo, e que, portanto, pode acontecer, bastando um movimento de intervenção, a imersão do leitor no que está sendo construído imagetivamente. Trata-se de uma dualidade cuja intenção primeira é, por parte dos elementos poéticos, simular uma fuga da realidade. Decerto, o leitor chega a acreditar que ele também faz parte daquele novo universo.

Com isso, quando o eu lírico explica o fazer poético, é algo como o mágico a revelar seus truques ao público. Ele avisa ao leitor que a liberdade para intervir no jogo do texto é ilusória, pois tudo já está escrito e concluído. A imersão do leitor, ou o estímulo da arte sobre a nossa mente para que nos vejamos absolutamente imersos no mundo da fantasia, é rasurada, pois, pela derrubada da quarta parede.

A imagem e a realidade

Refletido na poça  
do pátio o arranha-céu cresce

para baixo  
as pombas – quatro –  
voam no céu seco  
até que uma delas pousa  
na poça  
desfazendo a imagem

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

O ato áspero da realidade sempre desmancha a beleza poética de uma imagem – sugere o poema. Mas apesar disso a irrealidade se mantém, ainda que partida: transformação da arte pelo real (movimento inverso).

O mesmo ocorre com o poema “Não sei fazer poemas sobre gatos”, em que o eu lírico, pelas palavras escolhidas (que remetem aos traços e características desses animais) a fim de demonstrar sua incapacidade de falar sobre eles, faz ver ao leitor, no alinhamento dos termos no sintagma e pelos verbos que caracterizam a ação típica dos felinos, a imagem de um.

Não sei fazer poemas sobre gatos  
se tento logo fogem  
furtivas  
as palavras  
soltam-se ou  
saltam  
não capturam do gato  
nem a cauda  
sobre a mesa  
quieta e quente  
a folha recém-impressa  
página branca com manchas negras:  
eis o meu poema sobre gatos  
(MARQUES, 2015, p. 24)

A recompensa sensorial obtida pelo leitor nesse poema, de certa forma, se perde quando tem a indicação, pela distorção do fazer poético, de que no fundo tudo não passa de um logro. Mesmo frustrado, o leitor aceita o processo de exploração do poema para o qual foi convidado. Mas a quarta parede já

está quebrada; houve, afinal, a desconstrução, a racionalização, em certa medida, do ato da escritura poética.

Nesse sentido, podemos afirmar que, dado o apelo visual e a carga de narratividade aos quais Ana Martins Marques recorre para construir seus poemas, estamos diante de uma poesia-prosa, maneira bastante singular de exprimir, fazendo uso dos elementos próprios à prosa, uma certa vertente lírica. Em “Último poema”, por exemplo, o jogo encenado pelos versos volta-se para a figura do leitor, personificando-o. Terminado o livro, volta os olhos para o mundo real que o circunda, onde ele “se lê”, ou seja, se conhece e, ao mesmo tempo, lê o próprio destino. O livro é, então, o oráculo por meio do qual o leitor conhece o seu próprio ser e faz transcender poeticamente os fatos do mundo empírico.

O texto é, em suma, gerativo: os sentidos, submersos na substância dramática engendrada pelo eu lírico está o tempo todo cooptando o leitor, fazendo-o oscilar continuamente nas esferas dos significantes e seus possíveis significados:

É mais difícil esconder um cavalo do que a palavra cavalo  
É mais fácil se livrar de um piano do que de um sentimento  
Posso tocar o seu corpo mas não o seu nome  
É possível terminar uma frase com um beijo assim como é possível  
encerrar subitamente uma dança com uma palavra  
seria preciso então entender o beijo como um elemento gramatical  
acrescentar as palavras entre os movimentos básicos da dança

Quanto do desejo mora  
na palavra desejo?  
(MARQUES, 2015, p. 63)

A palavra e a coisa: dizer é sempre sentir? – eis uma questão que sintetiza o poema. Acontece, nele, a simbiose da palavra e a coisa – e, depois, o seu rompimento. O jogo com os contrários (difícil  $\times$  fácil; esconder  $\times$  se livrar) demonstra, com efeito, a relativização dos objetos poéticos, que se amalgamam nas dimensões internas e externas. A palavra em si mesma é o próprio sentimento, fundamento arbitrário de um elemento concreto – o elemento e o seu nome. Isso dá a impressão, aliás, de uma dissolução dos possíveis sentidos, sobretudo a partir do quarto verso, quando há uma quebra da frase com uma ação, e depois a quebra da ação com um gesto: a frase é interrompida por um beijo; a dança, encerrada com uma palavra. O beijo, por sinal, é, segundo o eu lírico,

um elemento gramatical – carrega, portanto, um sentido frio, normativo, distante do calor com o qual o gesto guarda relações. Nesse caso, o poema traz à presença o ausente, o que está escondido (a recorrência de sibilantes, que remetem ao som do pedido de silêncio, nos leva a tal crença). E o homem, assim, se faz vigente na palavra. É ele um ente externo que desdobra os sentidos da palavra em seu corpo – ou corpos. Conforme Abrams (2012), um poema tem uma forma material que se converte em sentidos imateriais – o que ele vai denominar “a quarta dimensão do poema”, em que, pelo ato de enunciação dos sons, ocorre a sua exploração física e a conseqüente descorporificação do poema. Esse movimento é necessário para que haja, afinal, a já referida quebra da quarta parede, ou, dito de outra forma, a constatação, por parte do leitor, de que tudo que lê não passa de uma grande farsa: a ilusão é algo elaborada pela voz interior do leitor, pela sua emocionalidade provocada pela *poiesis*. Segundo Manuel Antônio de Castro (2010, p. 120),

Todo atributo entitativo externo, no fundo, é equívoco, porque não vê, ou não quer, ou não pode ver, que toda posição para estar “de fora” (sobre) já deve estar “dentro”. Essa constatação tão simples é mais bem captada nos momentos criativos que são sempre simples, sem jamais serem simplórios. Se compreendermos (equivocadamente já) a realidade como mundo seguido de um atributo: espiritual, material, teórico, prático, antigo, moderno etc., facilmente se nota que qualquer posição “sobre” o mundo não é “sobre” o mundo, mas no mundo tomado a partir do atributo.

O atributo entitativo externo, referido pelo professor e crítico literário, novamente aparece em outro poema de *O livro das semelhanças*. Em “O que eu sei”, o eu lírico encena a interação dos contrários na apropriação do que é próprio: a inconstância da experiência do ser. Ao dizer “sei que ler/é uma coreografia”, confirma o que foi dito até o momento a respeito do jogo dramático encenado pelas próprias palavras nos versos de Ana Martins Marques.

Sem atavios, a projeção poética que o eu lírico faz com os significantes e seus significados, a rigor, desarticula o que poderia ter como determinante na constituição dos versos e dá forma a frases de sentidos irregulares, ainda que, em termos de extensão do verso, sejam simétricas. Afirmar “sei que o que aprendi do mar não foi o mar/que só a morte ensina o que ela ensina” (MARQUES, 2015, p. 82), na verdade, significa exaltar a palavra enquanto travessia, tomando os sentidos como substâncias que pela representação suplantam a coisa em si – bem como a falta de pontuação do poema intensifica no leitor a sensação de que

não deve se limitar, que deve, afinal, romper a angústia causada pela presença dos espaços vazios.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tratar da arte é, acima de tudo, pensar no que ela pode aspirar e romper. Assim como derrubar a quarta parede afeta a imersão do leitor e, por um lado, o frustra, por outro lado, torna-o menos passivo e mais crítico em relação ao projeto transformador de um texto. A imaginação se configura como elemento vital nos processos e projetos sociais quando provê um mapa que negocia e forma um novo futuro. A política da imaginação está intimamente ligada ao que podemos utilizar dela para estabelecermos um regime de identificação da arte com o que Rancière (2007, p. 12) denomina “a partilha do sensível”: “a distribuição e a redistribuição dos espaços e dos tempos, dos lugares e das identidades, da palavra e do ruído, do visível e do invisível”. O tecer e o destecer do fio da escrita por parte de Penélope parece nos dizer que o leitor, durante o processo interpretativo, parte de uma perspectiva macro para, depois, ir alcançando os sentidos mais profundos do poema. O movimento interpretativo de um poema é sempre esse, o de escavação, de busca por uma mensagem que vem conduzida pelo sentimento. É ele que faz o leitor acreditar que as imagens representadas pelas palavras de maneira tão convincente não passam de entes fora do seu contexto íntimo e, em seguida, o impulsionam para a quebra da ilusão, do sortilégio pelo qual foi, antes, enredado.

Isso posto, mesmo ainda com uma obra em processo de amadurecimento, Ana Martins Marques enfim prova que a poesia brasileira contemporânea cada vez mais entra em comunhão com o que temos de necessidade na relação arte-espectador: a ilusão e as potencialidades do começo e do recomeço.

## The reader immersion and the fourth wall in Ana Martins Marques' poetry

### Abstract

The poems of Ana Martins Marques are of a certain lyric corporality that, involving the reader in her imagery, paradoxically thwarts him regarding the existence of another reality. Such a move, proper of the theatrical staging, was

understood as “the breaking of the fourth wall,” and in the first three books of the poet, it works as a way of thinking the writing of a poetic ambiance and its reception. With a heavy load of narrative, in which the lyrical subject recreates mitologic characters like Penelope and Odysseu, Ana Martins Marques takes some theatrical tools loans to model an interesting poetry-prose. With this, the present study aims to elaborate on the interrelationship between the lyrical and dramatic genres, in which the reader, at the example of the of the theatre expectator, is motivated to find himself in the interstices of the verses by process of excavation of senses.

## Keywords

Poetry. Reader. Fourth wall.

## REFERÊNCIAS

- ABRAMS, M. H. *The fourth Dimension of a Poem and Other Essays*. Nova Iorque: Londres: W. W. Norton & Company, 2012.
- BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. Tradução S. Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. v. 1 e 2.
- BLANCHOT, M. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução A. Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira – Modernismo*. São Paulo: Difel, 1968.
- CASTRO, M. A. de. O próprio e os atributos. *Terceira Margem*, n. 22, p. 115-133, 2010.
- DUFRENNE, M. *Estética e filosofia*. Tradução R. Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução G. Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FELSKI, R. *Literature after feminism*. Londres, Chicago: The University of Chicago Press, 2003.
- LANGER, S. K. Poiesis. In: LANGER, S. K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave*. Tradução A. M. Godberger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 217-44.
- LISPECTOR, C. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 67.
- MARQUES, A. M. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

- MARQUES, A. M. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MARQUES, A. M. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Tradução J. A. Gianotti e A. M. d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PEREIRA, M. H. da R. (Org. e Trad.). *Hélade: Antologia da cultura grega*. Coimbra: Casa do Castelo, 1963.
- PIETRANI, A. M. A razão ética e poética nos poemas de Ana Martins Marques. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 45, p. 301-19, 2015.
- PLATÃO, T. *Diálogos*. Tradução C. A. Nunes. Belém: UFPA, 1977. v. XI.
- RANCIÈRE, J. Politique de la littérature. In: RANCIÈRE, J. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007. p. 11-40.
- READ, H. *A educação pela arte*. Tradução A. M. Rabaça e L. F. S. Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- THOMAS, D. Preface – Notes on the Art of Poetry. In: THOMAS, D. *The poems of Dylan Thomas*, Nova Iorque: A New Directions Book, 2003.
- XAVIER, I. *O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, N. Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.