

Da arte das armadilhas: lírica e sociedade

Da arte das armadilhas: Lyric and Society

Carlos Augusto Bonifácio Leite
Universidade Federal do Rio Grande do Sul
(UFRGS) | Porto Alegre | RS | BR
guto.leite82@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8951-0140>

Resumo: o presente ensaio analisa alguns aspectos da poética de Ana Martins Marques a partir de seu segundo livro de poesia, *Da arte das armadilhas* (2012). Especificamente, observa a relação entre a fatura dos poemas e a matéria representada, bem como a tendência lírica de seu trabalho, para argumentar que seus poemas elaboram contradições do processo social e não se apartam dessas questões, como sugerem algumas leituras correntes. Para isso, este ensaio mobiliza uma palestra e uma conferência de Adorno publicadas em *Notas de literatura I*, a saber, “Palestra sobre lírica e sociedade” e “O artista como representante”, como também analisa, detidamente, alguns poemas e a composição geral desse livro de Marques.

Palavras-chave: lírica; sociedade; engajamento; opressão.

Abstract: This essay analyzes some aspects of Ana Martins Marques’ poetry based on her second book of poetry, *Da arte das armadilhas* (2012). Specifically, it observes the relationship between the aesthetic form and the represented matter, as well as the lyrical tendency of her work, to argue that her poems elaborate contradictions of the social process and do not depart from these issues, as some current readings suggest. To this end, this essay mobilizes a lecture and a conference by Adorno published in *Notes to Literature I*, namely, “On Lyric Poetry and Society” and “The Artist as Deputy”, as well as analyzing, in detail, some poems and the general composition of this book by Marques.

Keywords: lyric; society; engagement; oppression.



Não é incomum que o nome da poeta Ana Martins Marques (1977) apareça quando falamos das e dos melhores poetas do Brasil na atualidade – é muito difícil que uma matéria que indique poetas contemporâneos brasileiros que se “precisa conhecer” não cite o seu nome. Isso em si diz pouco, mas se pensarmos especificamente no lugar da poesia no sistema literário brasileiro, seus circuitos mais de prestígio do que de remuneração, com maior presença em festivais literários do que no cotidiano de leitores leigos –¹ aqui definidos como aqueles que não são especialistas, pesquisadores, críticos, editores ou outros poetas –, a menção frequente ao nome de uma poeta pode significar notável reconhecimento da importância de seu trabalho no quadro da produção poética nacional por seus contemporâneos.

Se recuperada a trajetória da escritora, é provável que essa presença no panorama tenha se consolidado de maneira ainda mais precoce em cotejo com outros poetas da mesma geração. Seu primeiro livro, *A vida submarina* (Scriptum, 2009), reúne poemas das obras que venceram o Prêmio Cidade Belo Horizonte nos anos de 2007 e 2008. Seu segundo livro, *Da arte das armadilhas* (2011), já pela Companhia das Letras,² foi vencedor do prêmio da Fundação Biblioteca Nacional para a poesia, o Prêmio Alphonsus de Guimarães. Seu terceiro livro, *O livro das semelhanças* (Companhia das Letras, 2015), foi terceiro lugar do Prêmio Oceanos de 2016. Seu quarto livro,³ *Risque esta palavra* (Companhia das Letras, 2021), foi finalista dos prêmios Oceanos e Jabuti. Talvez não haja trajetória mais bem-sucedida no panorama da poesia contemporânea do que a de Marques.

Contudo, interessa menos aqui recuperar a sala de troféus da poeta e mais se perguntar sobre quais elementos em sua poesia possivelmente contribuem para esse reconhecimento quase *imediato* como “uma das maiores poetas do Brasil”. Ato contínuo, o presente ensaio vai, por meio de algumas comparações eloquentes, indicar o quanto essa identificação mais rápida poderia encaminhar para uma leitura equivocada, qual seja, de que se trata de uma poesia despolitizada – salvo engano, esse equívoco ainda está presente em parte da recepção de sua obra, o que resulta que a acumulação crítica sobre sua poesia esteja localizada no campo mais caracterizado por leituras que não consideram o conteúdo social ali decantado. Por fim, lançando mão de dois textos fundamentais de Adorno sobre poesia, o ensaio vai argumentar, no sentido oposto, por uma elaboração crítica profunda e *mediada* feita pela poesia de Marques de certas tensões sociais e de gênero caracteristicamente contemporâneas.

¹ Ilustrativamente, em todas as listas dos vinte livros mais vendidos no Brasil em 2023, não há um único livro de poesia, considerando ou não autores estrangeiros, considerando ou não livros físicos ou *e-books*. Destacam-se, de fato, romances estrangeiros de entretenimento traduzidos e livros de autoajuda (alguns deles escritos por religiosos). Dos livros nacionais, cabe mencionar *Tudo é rio* (2014), de Carla Madeira, ainda entre os mais vendidos. Concomitantemente, não houve festival de literatura relevante em 2023, nacional ou internacional (com convidados brasileiros), que não contasse com ao menos uma ou um poeta brasileiro em sua programação.

² É preciso que comecemos a considerar como elemento de análise a força das grandes editoras, as “majors” (se fazemos uma comparação com a música), na visibilidade de escritoras e escritores. Há uma enorme diferença em termos de divulgação e premiação ser publicado por editoras como Companhia das Letras, Todavia, Record etc., como podemos ver, inclusive, na trajetória analisada.

³ A autora publicou três livros entre *O livro das semelhanças* (2015) e *Risque esta palavra* (2021), mas o *Livro dos Jardins* (Quelônio, 2019) tem concepção artesanal, projeto à parte e um número reduzido de poemas, e *Dois janelas* (Luna Parque Edições, 2016) e *Como se fosse a casa* (Relicário, 2017) são livros em parceria, com Marcos Siscar e Eduardo Jorge, respectivamente. Nesse sentido, parecem livros à margem (sem qualquer sentido pejorativo) da linha-mestra da obra da escritora, por isso não foram considerados no percurso premiado de seu trabalho, mas que precisam ser considerados, evidentemente, no conjunto de sua obra.

Como forma de tornar o argumento mais coeso, optou-se por analisar somente um de seus livros, *Da arte das armadilhas*, salvo melhor juízo, o primeiro, em sua produção, regido por um projeto uno e que, com efeito, lançou o nome da poeta no cenário nacional. Não obstante, a maneira com que esse ensaio se aproxima de sua poesia, feitas as devidas modulações, deve ser generalizável a outros trabalhos da autora.

Este é o primeiro poema de *Da arte das armadilhas*, uma espécie de poema-epígrafe (Pietrani, 2015, p. 10), pelo qual as análises se iniciam:

entre a casa
e o acaso

entre a jura
e os jogos

entre a volta
e as voltas

a morada
e o mar

penélopes
e circes

entre a ilha
e o ir-se

A estrutura repetitiva do poema convida a uma recepção mais pop. Se pensarmos na repetição de Warhol como um paradigma possível (Warhol; Hackett, 1980), estamos diante de um pequeno sistema de seriações que avança ao menos até a estrofe “penélopes / e circes” com termos muito semelhantes: “a casa” e “ocaso”, “jura” e “jogos”, “volta” e “voltas” e “a morada” e “o mar” – neste último dístico, como indicam os grifos nossos, a estrutura é quase a de um palíndromo. Com exceção dos nomes das figuras da *Odisseia*, não há termo provavelmente desconhecido ao leitor do poema. Ou em outras palavras, Marques trabalha com um vocabulário relativamente usual, ao que se soma certa coloquialidade de registro. De volta ao poema, a preposição “entre”, que comparece nas três primeiras estrofes, é elipsada nas duas estrofes seguintes e retorna na estrofe final, inovando, na lógica dessa forma, ao mediar um nome e um verbo (nas estrofes anteriores são só nomes), construindo uma espécie de saída ao introduzir o verbo “ir”, no infinitivo, mas em regência incomum, “ir-se”, como desfecho do poema. Os versos curtos e a formatação econômica ratificam a modernidade indicada pela repetição; tudo reagindo a um tempo mais célere de apreensão do mundo. Analisando a métrica dos versos, embora possa soar como um poema em verso livre, são quase todos trissílabos, com exceção de “penélopes / e circes”, dissílabos. O poema é basicamente de versos brancos, mas há uma rima rara (além de tradicionalmente classificada como “rara”), na parte final do poema, entre “circes” e “ir-se”, bem como uma sugestão de rima toante entre essas palavras “ir-se” e “ilha”.

O tema do poema é, numa primeira leitura, a indefinição de Ulisses, lembrando que sua menção evoca sempre uma espécie de “grego por excelência” ou até, neste caso, “homem por excelência”. Ulisses estaria entre a casa, e termos afins (a jura, a volta, a morada, “penélopes” e a ilha), e o ocaso, a aventura e suas continuidades (os jogos, as voltas, o mar, “circes” e ir-se. Em uma segunda leitura, na consideração de elisão do “entre”, na estrofe “penélopes / e circes”, a indefinição entre os elementos troca de agentes. Não é mais Ulisses o centro da ação, mas penélopes e circes. O fato de os nomes de Penélope e de Circe estarem no plural, mas não só por isso, extrapola o universo da narrativa clássica para a indefinição das pessoas de um modo geral ou, mais particularmente, das mulheres, isto é, os nomes sugerem tipos de mulheres, as penélopes, as mulheres de casa, que esperam, e as circes, as mulheres da rua, as feiticeiras. No comentário das relações de gênero, o poema ancora fundo numa longa tradição de tensão entre o espaço familiar e o espaço da festa, em que mulheres enfeitam homens comprometidos para que deixem suas esposas. Não obstante, que fique claro, a forma do poema deposita essas mulheres “rivais” de um mesmo lado, restando a Ulisses, apagado no poema, mas ubíquo, o lado contrário. De passagem, cabe mencionar que os versos curtos, a proximidade entre os termos, tornam mais presente esse balanço da dúvida que atravessa os versos. Forçando um pouco a nota, o movimento e a agitação do mar que a *Odisseia* pressupõe. Se Ulisses está aí como representativo de “homem” e essa dúvida específica como identificada aos homens de um modo geral, o ângulo de uma mulher, que vai ser mais explícito ao longo do livro, comparece, por ora, diluído em uma visada objetiva, em terceira pessoa. Não seria exagero dizer que este ângulo, especificamente este ângulo, é uma das colunas do livro, como se verá.

Espera-se que essa breve análise tenha sido suficiente para argumentar que nos poemas de Ana Martins Marques há uma combinação *sui generis* de simplicidade e sofisticação. Os termos são acessíveis, mas de significado vasto. A estrutura é direta, mas reverbera todo um conjunto de relações não imediatas, assimiláveis com algumas releituras e com o entendimento do diálogo que se estabelece entre os poemas, sugerindo uma forma poética geral para o livro. O tema, a princípio, é circunscrito, mas se expande e se generaliza, abrindo velas a relações que serão exploradas no restante da obra. Por hipótese, é essa combinação que permite que o leitor, que a leitora, reconheça rapidamente o valor poético do conjunto, sem maiores estranhamentos. Ou seja, sem grandes dificuldades ou incompreensões, mesmo que depois outros significados se somem ao das primeiras leituras, o leitor reconhece de imediato a sensibilidade e a habilidade técnica da poeta. O poema se apresenta para a leitura sem desvios; não exclui, de princípio, pela matéria, pela linguagem ou pela forma poética.

Por contraste, quando se compara *Da arte das armadilhas* com outros dois importantes livros publicados muito próximos entre si, a saber, *Esquimó* (2010), de Fabrício Corsaletti, e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas – sendo que o primeiro é assumidamente tributário de *Rilke Shake* (2007), também de Freitas –,⁴ fica evidente o arranjo mais limpo⁵ e supostamente menos radical da poesia de Ana Martins Marques. “Supostamente”, porque é possível pensar em diversas acepções para o termo radical.

⁴ Corsaletti fala a respeito em diversas entrevistas, mas a informação pode ser verificada, por exemplo, no vídeo “Viva Voz: festival de poesia – Angélica Freitas conversa com Fabrício Corsaletti” (Viva Voz [...], 2021), à altura do minuto 7.

⁵ Melhor esclarecer que não há juízo de valor no uso dos adjetivos “limpo” ou “sujo” na análise das poéticas. Já Friedrich (1978, p. 20) defendia que na poesia moderna as categorias negativas vêm para definir, não para depre-

Uma primeira acepção consideraria “radicalidade” como um passo dado pela forma estética para além do que se considera consensual ou conciliável. Por esse viés, versos como “uma mulher sóbria / é uma mulher limpa / uma mulher ébria / é uma mulher suja [...]” (Freitas, 2012, p. 13) estão longe do consenso. Tematicamente, a leitora ou o leitor pode considerar contraproducente essa expressão da voz do outro;⁶ poeticamente, o cacofônico “mamu”, de “uma mulher” pode ser considerado deselegante (posição, inclusive, ironizada na sequência da obra). Esses versos também estariam a léguas da conciliação, aliás, o livro como um todo é uma tomada de posição não conciliatória, radical, nesse sentido, em relação a graus variados de violência de gênero.

Esquimó, por sua vez, pode ser visto como menos radical do que *Um útero* [...], mas não integralmente. Se poemas como “Seu nome” parecem acessar diretamente o leitor – sua condição de “hit” é inegável (mais de 58 mil visualizações no Youtube da Companhia das Letras em fevereiro de 2024), embora haja uma série de estranhezas ao longo do poema –, outros poemas do livro aproximam-no muito mais do gesto de Freitas do que do gesto de Marques, como, por exemplo: “como sou feliz / com as minhas orelhas / saber que depois de tudo / elas não me abandonaram [...]” (Corsaletti, 2010, p. 44). A indefinição entre confissão curiosa e chiste surrealista, neste caso, torna movediço todo o conjunto, afastando-o do estático necessário ao consenso e à conciliação.

É bom que se diga que uma leitura materialista que considere o capitalismo tardio, ou o antropoceno, ou o neoliberalismo – termos afins, mas não coincidentes –, como um tempo de reposição vertiginosa das catástrofes, tende a considerar essas poéticas, de Freitas e de Corsaletti, como mais eloquentes a respeito do horizonte de incertezas que experienciamos, pelo grau de tensão que sugerem mais explicitamente. Ou, mais especificamente, na consideração de que se vive em tempo de neoliberalismo acelerado e entronizado (Dardot & Laval, 2016) em um planeta que não resistirá a essa voracidade produtivista e consumista, bem como ao precisar o lugar do Brasil nesse espetáculo (Antunes, 2005; Singer, 2012), onde o estado de bem-estar social do governo Lula em grande medida fez com que certa racionalidade neoliberal se estabelecesse na sociedade brasileira, pela integração via consumo,⁷ a poética de Ana Martins Marques pode figurar como excessivamente elaborada e orientada pelo equilíbrio da fatura, ao passo que as poéticas de Freitas e de Corsaletti, de orientação mais romântica do que clássica,⁸ responderiam de maneira mais sensível ao conturbado processo social do começo do século XXI.

ciar. Neste caso, “limpo” quer dizer tanto um acabamento lapidar da linguagem, quanto certa distância de um cotidiano desenformado. “Sujo”, em contrapartida, significa uma linguagem um pouco mais permissiva e um cotidiano presente, impregnado na poesia.

⁶ Em oficina ministrada em 2014 a respeito do livro, a turma, majoritariamente formada por mulheres, se dividiu a respeito desse ponto. Parte entendia que o livro incontestavelmente criticava a estrutura patriarcal, parte considerava o gesto crítico do livro ambivalente. Hoje, dez anos depois, a percepção desses versos como inconfundivelmente críticos parece estar mais pacificada.

⁷ Esse grande arco que vai das práticas neoliberais à subjetividade neoliberal só ficou claro após um trabalho de leitura conjunta no interior do grupo de pesquisa que coordeno, ao qual agradeço sempre pela qualidade do debate, pela seriedade intelectual não sisuda e pelo ânimo para o trabalho intenso.

⁸ Em 2023, Corsaletti venceria o Prêmio Jabuti na categoria Poesia e como Livro do Ano com um livro de sonetos, *Engenheiro fantasma*. A observação aqui, portanto, se refere à produção do autor no começo dos anos 2010. Há notáveis adensamentos em sua poesia nesse período de aproximadamente dez anos. Um tema instigante, mas que fica para um próximo ensaio.

Mas se poderia adotar também um segundo sentido para o termo “radical” e, a partir dele, reavaliar as poéticas analisadas até aqui (supondo que radicalidade seja uma qualidade da boa literatura). Trata-se da canônica definição de Marx: “a teoria é capaz de se apoderar das massas tão logo demonstra ad hominem, e demonstra ad hominem tão logo se torna radical. Ser radical é alcançar a coisa pela raiz. Porém, a raiz, para o ser humano, é o próprio ser humano (2010, p. 151).

Não obstante se possa dizer que não obter consenso ou não conciliar é também da ordem desse segundo sentido de radicalidade, por ser humano e caracteristicamente humano o dissenso e o particular, abre-se aqui um caminho para pensarmos uma segunda forma de radicalidade, que recusa os processos de reificação pela elaboração mesma de uma percepção que dispensa as determinações da mercadoria, mas não necessariamente em combate aberto com o mundo administrado (Adorno, 2009).

Por esse caminho, e seguindo o diálogo mais cerrado com os poemas de Ana Martins Marques, vale a leitura de um segundo poema de *Da arte das armadilhas*, intitulado “relógio”. Aqui se trabalhará centralmente com um trecho:

De que nos serviria
um relógio?

se lavamos as roupas brancas:
é dia

as roupas escuras:
é noite

se parte com a faca uma laranja
em duas:
dia

se abres com os dedos um figo
maduro:
noite

se derramamos água:
dia

se entornamos vinho:
noite

quando ouvimos o alarme da torradeira
ou a chaleira como um pequeno animal
que tentasse cantar:
dia

quando abrimos certos livros lentos
e os mantemos acesos
à custa de álcool, cigarros, silêncio:
noite [...]

O poema segue, mas já é o bastante para se demonstrar que a depuração sensível e linguística da poética de Marques tem antes o sentido da reposição do humano do que de sua reificação. Este poema é emblemático no tratamento do controle mais direto e evidente do tempo, o relógio, mas uma leitura análoga poderia ser estendida de maneira geral ao restante do livro e à sua poética. Aqui a pergunta é incisiva: de que nos serviria um relógio, se os atos mais cotidianos são capazes de nos dizer se é dia ou se é noite? A manifestação de dia e noite nesse poema é antes a de um tempo humanizado do que a de um tempo conformado pelo ritmo da produção. É a manifestação de um tempo ainda capaz de diferir momentos de tensão e de distensão. Não só isso, mas mesmo tarefas idênticas ou análogas, como lavar roupas brancas e escuras, partir em duas uma laranja e abrir com os dedos um figo maduro, estão associadas a um ou outro tempo. Por suposto, mais uma vez, não se resume à sugestão de que as roupas brancas precisam quarar ou que geralmente não se chupam laranjas à noite, mas outros sentidos estão em jogo, como a claridade das roupas ou o que há de erótico na abertura com os dedos de um figo maduro. Quase como se o humano fosse flagrado em suas digitais, isto é, não naquilo que reconhecemos como humano, aliás, já mercadoria abstrata, símbolo consumível, mas em algo aquém do comercializável, uma espécie de rastro ou de humanidade perdida no cotidiano não reificado. Complementarmente, o mundo das coisas está sempre à espreita, por meio da animação de seus elementos. No excerto aqui recortado para análise, exemplarmente, temos o relógio como um servo (realçado na cesura: “De que nos serviria / um relógio?”), e a chaleira como um pequeno animal que tentasse cantar, mas no restante do poema também figura o mar espumando como um cachorro hidrófobo. Os animais também rondam o poema – pinguim, baleia, besouro, abelha – com gestos humanizados, integrando ainda mais essa humanidade ao seu entorno.

Seguindo com a análise, note-se que a disposição de uma lógica central que organiza os versos em oposições, tal como no poema de abertura do livro, está presente, ou seja, criando na leitora ou no leitor certa expectativa de movimento, por dentro da forma, que em parte se confirma. Dito em outros termos, o leitor espera que o procedimento se repita, o que de fato acontece – o caminho da forma estética rumo à expectativa do público é mecanismo conhecido da indústria cultural (Adorno, 2002) –, mas a resolução não é exatamente a esperada, ou seja, diverge, difere, desvia. Como se na música um acorde preparasse e um acorde esperado resolvesse essa espera, mas não da maneira costumeira e sim de um outro modo. O poético em Marques muitas vezes é esse desvio do que se espera, um espanto dentro do esperado, resultando em um grande efeito, mas do ínfimo. Também marca presença o arranjo enxuto, um tanto minimalista (Kliczkowski, 2002), apesar da extensão do poema. Ainda se deve considerar os “dois pontos” indicando a estrutura de montagem, como se feito um corte, para apontar os tempos do dia e da noite. Elementos que convergem para a estrutura moderna e econômica do poema.

Tal modernidade, que é da ordem da fatura, contudo, estabelece uma tensão com a matéria esparramada, mesmo que sempre sob controle, dos versos. Em suma, sintetiza-se aqui, de maneira menos provisória, alguns elementos constitutivos que este ensaio postula como da poética de Marques: uma humanidade radical, nos termos de Marx, porque alcança as coisas pela raiz; a obtenção do poético não pelo gesto largo, mas pelo gesto curto; e uma tensão interna que se estabelece entre o controle da fatura, da forma, e a vida viva da matéria, coletada pelo poema; aspectos mais decisivos à estrutura de seus poemas do que a maneira mais imediata com que esses poemas se apresentam ao leitor (de viés pop, econô-

mico, minimalista, moderno etc). Todos esses pontos serão desdobrados na próxima seção, última deste ensaio.

Revisando o percurso, um certo tipo de radicalidade foi relacionada a livros como *Esquimó* e *Um útero é do tamanho de um punho*. De forma não consensual nem conciliatória, o primeiro seria radical na mimetização do beco sem saída dos procedimentos modernos ao assumir, no gesto poético, a produção em série – o livro seguinte de Marques, *O livro das semelhanças*, também lança mão de recursos análogos –, enquanto o segundo seria radical ao golpear frontalmente a construção patriarcal da mulher como heroína do lar, construção ubíqua na cultura brasileira, mas com destacada presença na cultura sul-rio-grandense (a saber, Angélica Freitas é de Pelotas (RS); alguns elementos dessa cultura fronteira, como os assados e churrascos, figuram na obra). Para que não se perca uma tensão oportunamente produtiva, *Um útero é do tamanho de um punho* e *Da arte das armadilhas* estariam em rota de colisão.

Na poesia de Ana Martins Marques, por sua vez, foi explorado outro sentido da noção de radicalidade, depreendido da obra de Marx, que trata de tomar as coisas pela raiz, ou, seguindo nessa metáfora, um mergulho para encontrar o que há de humano no fundo das coisas. Também se comentou aqui que esse movimento, na maneira como se elabora o gesto da poeta, não busca explorar o poético pelo que há de grandioso, mas pelo mínimo, pelo ínfimo, e que se estabelece uma curiosa tensão entre o retesado da fatura e o relaxado, a humanidade, da matéria; ambos aspectos que talvez pudessem encaminhar uma leitura de síntese sobre sua poética.

O centro temático de *Da arte das armadilhas* é bastante composto, mas coeso. Passa pela figura de Penélope e sua astúcia, pela possibilidade de armar uma armadilha, ou de ser a armadilha sua arma, sua arte, numa opção menos viril de travar a guerra – de certa maneira lembra as formulações de Le Guin (1989) a respeito do paradigma das coletoras em detrimento do paradigma dos caçadores. Como transfere, figuradamente, para o espaço doméstico o contingente bélico, a parte denominada “Interiores”, que sucede o poema de abertura já analisado aqui, é preenchida mormente por poemas curtos, como “fruteira”: “Quem se lembrou de pôr sobre a mesa / essas doces evidências / da morte?” ou “capacho”: “Home / sweet / rua”; e plena de quinas, asperezas, incêndios, sombras e assassinatos. Nesse primeiro conjunto de poemas, “Interiores”, prevalece uma ambiência fria, fúnebre, que talvez precise ser atravessada simbolicamente pela voz do livro para que esta perfaça o movimento ambicionado.

Em contrapartida, a parte final, “Da arte das armadilhas”, traz poemas menos tumultuares e está voltada ao enfrentamento do espaço aberto, público. O resultado impressiona: configura-se uma herdeira de Penélope, dotada de seus ardis, saindo de casa para o mundo. Para ficarmos em dois exemplos: do belo e triste “Teatro”: “Certa noite / você me disse / que eu não tinha / coração // Nessa noite / aberta / como uma estranha flor / expus a todos / meu coração / que não tenho”; ao esquivo “Caçada”: “E o que é o amor / senão a pressa / da presa / em prender-se? // A pressa / da presa / em / perder-se”. O espaço controlado, doméstico, a se evocar o sentido latino da raiz *domus*, expelle este avesso de Ulisses mundo afora até o poema final, “Da arte das armadilhas” (três formas homônimas: livro, seção e poema), que visitaremos ainda neste ensaio. Se àquela Penélope não estava facultado o direito de ir embora, a esta está, por isso ela cobre com a mortalha o espaço doméstico e ganha o mundo (ou com as mortalhas, a linguagem e o amor: “A linguagem / sem cessar / arma / armadilhas // O amor / sem cessar / arma / armadilhas [...]”). Se o espaço da casa geralmente resguarda o sujeito em

seus interiores, não parece ser o que o livro professa. Os interiores são doces catacumbas. Na obra, o amor está reservado aos “exteriores”.

A temática do amor é decerto uma das estruturas do livro. Isto é, um termo que bem caracterizaria *Da arte das armadilhas*, e mesmo a produção de Ana Martins Marques de um modo geral, é “lírico”. Na leitura empreendida até aqui, parece razoável visitar os esclarecimentos de Adorno sobre a poesia lírica, em “Palestra sobre lírica e sociedade”:

o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal (2003, p. 66).

Estamos na vizinhança do excerto já mencionado de Marx. A representação do amor no livro analisado não se dá na frequência dos modelos de amor, mas na experiência mais sensível dos exercícios ainda possíveis do amor no tempo das mercadorias. Indo adiante, os sentimentos expressos em uma poesia lírica que faça jus a esse termo só podem ser encontrados por meio de um custoso exercício de “des-reificação” daquilo que já está previamente reificado, o que, no nosso caso, em meados da segunda década deste século, é praticamente tudo. O sentimento que se oferece ao poeta lírico trivial é tão somente mercadoria, que ele deve recusar com vistas a reencontrar o humano soterrado.

Adorno continua: a densidade da individuação produz a capacidade da lírica de criar vínculos universais (Adorno, 2003, p. 66-67). Na continuação da imagem, sob as mercadorias ainda nos articulamos como comunidades humanas e essas comunidades são apreensíveis por formas que as representam. A lírica conteria em si mesma “o momento da fratura” e o poema se organizaria como um empenho do eu lírico para reaver sua unidade perdida com a natureza (Adorno, 2003, p. 70). Por fim, uma citação mais longa:

O paradoxo específico da configuração lírica, a subjetividade que se reverte em objetividade, está ligado a essa primazia da conformação linguística [da linguagem] da criação literária em geral, até nas formas em prosa. Pois a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos [...]. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade (Adorno, 2003, p. 74).

A questão do caráter inexoravelmente social da linguagem não será comentada neste momento para ser recuperada a seguir. É na relação profunda e vertical com a expressão da subjetividade que o espaço da casa se cobre com a linguagem-mortalha. Recuperando a mortalha, fundamental para o artifício da primeira Penélope: “Moços, meus pretendentes, morto o divino Odisseu / esperai, mesmo ávidos por desposar-me, até o manto / eu completar – que meus fios, em vão, não se percam –, / mortalha para o herói Laerte [...] (Homero, 2014, p. 168).

O primeiro e concentrado poema de “Interiores”, em que o amor é tema, sua representação figura entre amargo e agridoce: “açucareiro – “De amargo / basta / o amor // Agridoce, / ela disse // Mas a mim / pareceu / amargo”. Na sequência, o amor não retorna em *nenhum* dos poemas dessa seção até o já visitado “relógio”, último poema do conjunto, que já se

abre para “Da arte das armadilhas”, a seção seguinte. Frise-se: na seção “Interiores”, de uma poeta caracteristicamente lírica como Ana Martins Marques, o amor quase não aparece. Complementarmente, o conjunto subsequente, que encerra o livro, é basicamente composto de poemas de amor, em que se sobressaem os corpos na rua, no teatro, no cinema, à beira-mar etc., e os gestos miúdos, os detalhes, das pessoas que amam, como mãos que se encaixam ou corpos que partilham a cama – com o perdão do trocadilho, há poemas de “interiores” nessa parte final, mas são outros interiores, sempre vistos de um ângulo mais aberto, mais vazado, como uma casa de janelas abertas.

Para conferir uma imprescindível nota local ao gesto poético, é formidável como podemos perseguir, ponto a ponto no pano, o ambiente abafado do mundo patriarcal mineiro heteronormativo e o ambiente de classe média visto pelo ângulo de uma mulher. Ângulo dos poemas, melhor que se diga, não ângulo da poeta. Trocando em miúdos: o mundo em que os sujeitos não podem dispensar o diálogo com um sem-número de instituições para obter pequenas ou grandes vitórias na direção de uma sociedade mais justa. A questão de gênero aqui não parece ter no horizonte a revolução, sendo visitada pelo viés do plano, da artimanha, do artifício, da fineza. A jura, a casa e o casamento estão no jogo como possibilidades de ajustar as coisas, em postura talvez demasiado reformista para os corações mais revolucionários – como contraste, já aludido e aqui somente sugerido, *Um útero é do tamanho de um punho* termina com o convite da família de Angélica Freitas para o casamento da poeta com ela mesma, em manifesto tom de desbunde ante a província. Essa urdidura, de Marques, do que seja possível dentro das regras, e o livro afirma que é possível amar dentro das regras, está presente desde o primeiro poema, em chave reflexiva, aparece em chave tumular em “Interiores” e manifesta-se com exuberância em “Da arte das armadilhas”, culminando em tons eróticos mais explícitos. É certo que o leitor poderia exigir da obra um pendor mais revolucionário, mas é mais sensato, e mais dialético, como sugere Adorno, que se pergunte: haja vista tratar-se de uma grande autora, que formas, fraturas e contradições da nossa sociedade se encontram esteticamente tensionadas em sua poesia? Que aspectos do processo social se encontram decantados em seus poemas? Se em vez de nos perguntarmos por que não há nos poemas aquilo que esperamos deles, perguntarmos o que há neles, formalmente estruturados, que não gostaríamos que houvesse na sociedade, talvez seja possível, um tanto a contrapelo das tendências atuais de leitura de encontrar nos objetos literários o que se deseja, vislumbrarmos o caráter realista de sua poética.

A chave de seu realismo, aliás, parece estar justamente no aspecto que está no cerne das críticas de que a poeta talvez faça uma poesia apartada da matéria suja da vida: na linguagem. Linguagem que é, com efeito, como já visto, outra questão estruturante do livro, como também de sua poética como um todo. Vale sublinhar, como dito antes neste ensaio, que embora a matéria apreendida seja viva, dinâmica, sensível, a fatura está o tempo todo a dominá-la, o que equivale a apontar para o ritmo exato, para a palavra precisa, para a musicalidade dosada etc. Basta apreciar poéticas mais ostensivamente espontâneas, mesmo que não necessariamente o sejam, como a de Wislawa Szymborska,⁹ por exemplo, para perceber

⁹ Para diminuir o caráter fortuito da menção à escritora polonesa, versos como “Podia acontecer. / Precisava acontecer. / Aconteceu mais cedo. Mais tarde. / Mais perto. Mais longe. / Aconteceu não pra você” (Szymborska, 2020, p. 94), por exemplo, acabam por funcionar como boas lentes para enxergar que a combinação entre técnica e naturalidade, cultivado pelas duas poetisas, é levada mais adiante pela poeta polonesa e, por contraste,

o que há, sensivelmente, de construção na poética de Marques. O real não tem tal elegância, a de seus poemas. O belo na poética da mineira, embora tenha naturalidade, não é natural e nem busca ou simula essa naturalidade.¹⁰ Há certo ajustamento da língua pelo estilo.

Outra vez está-se nas antípodas do que se poderia chamar de uma poesia social ou política. E mais uma vez Adorno contribuirá com uma passagem decisiva, de “O artista como representante”:

Essa teoria [da obra de arte engajada] deseja que a arte fale imediatamente aos homens, como se o imediato, em um mundo de mediação universal, pudesse ser realizado imediatamente. Justamente por isso ela degrada a palavra e a forma a mero meio, a elemento do nexos geral dos efeitos, a manipulação psicológica, esvaziando assim a coerência e a obra de arte, que deixa de desenvolver a partir das leis de sua própria verdade e passa a seguir a linha de menor resistência possível entre os consumidores (Adorno, 2003, p. 158).

O filósofo chama a atenção para a instrumentalização da linguagem na busca de uma comunicação imediata, o que provocaria a degradação das palavras e das formas. Adorno vota pela mediação, pelo reforço do caráter mediador das palavras e das formas, pelo refreamento da comunicação mais direta, que seguiria pela linha de menor resistência possível entre os consumidores.

Por essa leitura, o apartamento depreendido das análises realizadas neste ensaio e a articulação mediadora de seus poemas e da obra como um todo, seriam antes um bom sinal, na recusa da aceleração corrente das relações de consumo, que índice de alienação diante do contemporâneo bárbaro. Para que não se perca a dialética, igualmente lança suspeitas quanto às poéticas que incorporam essa aceleração como procedimento estético. No caso do argumento desenvolvido aqui, estariam na mira *Esquimó* e *Um útero é do tamanho de um punho*. Antes que se polemize – e a polêmica em um mundo de importância reduzida, mas que, para si mesmo, por isso mesmo, é concebido como absoluto, como o da poesia brasileira contemporânea, pode ser bastante incômoda –, é evidente que os gestos de escritores como Freitas, Corsaletti e Marques são dialéticos à sua maneira, que não há uma maneira única de se ser dialético, e a forma como se movimentam, acelerando e desacelerando a relação entre matéria e fatura, tornando mais fina ou mais espessa a mediação, é perceptível em suas poéticas.

Movimento, inclusive, que ocorre até dentro de uma obra, como se busca demonstrar aqui entre o primeiro e o último poema de *Da arte das armadilhas*, abaixo transcrito:

O seu corpo para o meu:
seta,

desvela um cálculo maior na obra da poeta brasileira. (Curiosamente, a recepção de Szyborska no Brasil é contemporânea aos livros aqui comentados. A primeira coletânea publicada pela Companhia das Letras é de 2011.)

¹⁰ Essa leitura diverge do que Armando Freitas Filho diz na orelha do livro: “Parece que ela está escrevendo/dizendo no meu ouvido o que tem de mais íntimo, nos seus variados acentos, vida afora” (*apud* Marques, 2011). No sentido oposto, defende-se aqui que esse espaço de intimidade nunca se constrói. A voz do livro permanece sempre resguardada. É sincera inclusive ao tencionar a linguagem de modo a não demonstrar intimidade. Desenvolvendo um pouco mais a relação com Szyborska, paradoxalmente, a naturalidade franca e íntima da poeta polonesa tem algo de teatral; enquanto a naturalidade comedida da poesia de Marques tem muito de vivencial. Em Minas, se é treinado para tais nuances da naturalidade desde pequena/pequeno.

precisamente.

Inaudível
o mundo mudo
aciona o fecho
da flor

Há desilusão
mas não há
fuga

O caçador está preso
à presa

Pietrani (2015, p. 314) não exagera ao perceber o acentuado tom erótico deste poema. A flor como sugestão de genitália feminina, em par com seta, que também alude ao órgão sexual masculino. O duplo sentido de “para” do verso inicial, “O seu corpo para o meu”: derivado do verbo “parar”, um corpo interrompe o movimento do outro, e “para” como preposição, elidindo um verbo que indicaria a relação entre os corpos, como “feito para”, “se movendo para” etc. “Acionar o fecho da flor” é também sugestivo, que, logo vislumbramos, prende o caçador quando se fecha, e não se fecha em relação ao caçador. A súmula final, com o caçador preso à presa, é quase símbolo de uma espécie de vagina-arapuça – enfim, o caçador está preso! –, que encerra poema e livro.

Ao observar que poema e livro são homônimos, talvez aquele se configure mesmo como *telos* deste. Isto é, que o movimento iniciado com a dúvida de Ulisses, ou de penélopes e circes, agora se encerra, com o herói preso pela armadeira. O poema, contudo, e isso é crucial, não finda vitoriosamente. “Preso à presa” é lápide sucinta de que o destino é comum e não há vencedores. Desfecho esse antecipado pela estrofe anterior: “Há desilusão / mas não há”, ou seja, sabe-se iludida, mas se busca viver a ilusão, porque todas as armadilhas só se justificam pela experiência amorosa. De outro modo: se sei que estou sendo enganado, e sou enganado, estou sendo enganado? O verso final da estrofe, “fuga”, é um eco dos dois versos precedentes. Se considerado como *enjambement* do verso anterior, não há fuga; se considerado solitário como figura no verso, é afirmativo. Há e não há desilusão, há e não há fuga. Tudo disposto em três versos. Essa “esgrima” invertida entre o caçador e a presa, invertida porque a presa prepara sua armadilha sendo eventualmente a isca, tem um quê da radicalidade vista por Benjamin em Baudelaire:

O Baudelaire-poeta reproduz, nos artifícios de sua prosódia, os golpes com que suas preocupações o importunavam e as centenas de formas com que os aparava. Reconhece sob a imagem da esgrima o trabalho que Baudelaire dedicava aos seus poemas significa aprender a vê-los como uma série ininterrupta das mais pequenas improvisações. As variantes de seus poemas atestam como era constante no seu trabalho e como o afligiam as mínimas coisas (Benjamin, 1991, p. 70).

Também afligem a Marques-poeta as mínimas coisas, mas seus poemas não se realizam como uma série ininterrupta de improvisações, mas como versões devidamente arma-

das, planejadas, tecidas. Os muitos golpes de Baudelaire se reduzem a um, o definitivo, que ativa a armadilha.

Os poemas de *Da arte das armadilhas* se mostraram como espaço de articulação entre uma linguagem sempre sofisticadamente contida e um campo de ação possível, viva, da experiência humana. Fatura e matéria estão, portanto, tensionadas. Não há ilusão de vitória de penélopes ou circes, nem de ulisses, mas o exercício da derrota é elaborado com astúcia e, mesmo, prazer. A vida entre ruínas estaria estetizada nesses poemas. A ruína (que não se mostra como ruína, é claro) impõe o imediato da modernidade. O espaço poético da forma é capaz de mediar essas imposições. A agudeza e a sensibilidade na percepção são patentes. Argumentou-se que a subjetividade lírica, porque não imediata em contexto reificado, resulta de um mergulho no ainda humano e de um trabalho cerrado de linguagem para também não recair na transformação da palavra em meio, ou seja, sua instrumentalização. Ainda estariam expressas no poema formas sociais bastante reconhecíveis, como as contradições da classe média, as opressões de gênero, os caminhos dentre instituições do universo heteronormativo e uma face mais violenta da cordialidade (do tipo: embora a casa esteja aberta, que a visita não se demore...; o que aliás é muito mais próximo do que seja a cordialidade do que uma versão amena desse conceito). Por fim, ainda se buscou demonstrar que não se trata de uma posição estanque da forma estética diante do mundo a ser estetizado, mas de posições que se alternam, a dialética do gesto estético, e essa alternância é perceptível na obra abordada.

Dentre os versos não citados e analisados de “relógio”, estão, por exemplo, os versos abaixo. Salvo engano, que antecipam, em notas brandas, o lúbrico e baudelairiano desfecho do livro. Pela mão firme de Marques cosendo um sudário de formas para o contemporâneo, se encerra este argumento.

[...] se desabotoas lentamente
tua camisa branca:
dia

se nos despimos com ânsia
criando em torno de nós um ardente círculo de panos:
noite [...]

Referências

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rev. técnica Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Zahar, 2009 [1966].

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2003 [1958].

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida. Tradução de Juba Elizabeth Levy et al. São Paulo: Paz & Terra, 2002.

ANTUNES, Ricardo. *A desertificação neoliberal no Brasil* (Collor, FHC e Lula). 2. ed. São Paulo: Autores Associados, 2005.

- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 103-149.
- VIVA VOZ: festival de poesia – Angélica Freitas conversa com Fabrício Corsaletti. Publicado pelo canal Companhia das Letras. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (58”51). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oh6YS8aknPY>. Acesso em: 19 fev. 2024.
- CORSALETTI, Fabrício. *Esquimó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016 [2009].
- FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução do texto Marise M. Curioni. Tradução das poesias Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978 [1956].
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014 [séc. VIII a. C.].
- KLICZKOWSKI, H. *Del minimalismo al maximalismo*. Madrid: Onlybook, S.L., 2002.
- LE GUIN, Úrsula. The carrier bag theory of fiction. In: LE GUIN, Úrsula. *Dancing at the edge of the world: thoughts on words, women, places*. New York: Ed. Grove Press, 1989. p. 165-170.
- MARQUES, Ana Martins. *Da arte das armadilhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- MARQUES, Ana Martins. *A vida submarina*. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.
- MARX, Karl. Crítica da filosofia do direito de Hegel. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus; supervisão e notas de Marcelo Backes. 2. ed. Revista. São Paulo: Boitempo, 2010 [1843].
- PIETRANI, Anélia Montechiari. A razão ética e poética nos poemas de Ana Martins Marques. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 45, jan./jun. 2015, p. 301-319. Disponível em: <https://www.scielo.br/lj/elbc/a/sQ7y5rPrfWVFRlkb84HnYCg/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15 jul. 2024.
- SINGER, André. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SZYMBORSKA, Wisława. *Para o meu coração num domingo*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien e Gabriel Borowski. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SZYMBORSKA, Wisława. *Poemas*. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- WARHOL, Andy; HACKETT, Pat. *POPism: The Warhol Sixties*. London: Pinguin, 1980.