

# Um jogo de desvelar e velar: o implícito na poesia de Ana Martins Marques

## A play of unveil and veil: the implicit on Ana Martins Marques' poetry

Pablo Vinícius Nunes Garcia  
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)  
pablogarcia.vn@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-4554-009X>

**RESUMO:** Este artigo investiga as implicações dos gestos de exibição e ocultamento na poesia de Ana Martins Marques. Com frequência, a poeta narra e descreve cenas de maneira lacunar, deixando implícita parte de suas tramas. Com isso, o leitor é estimulado a imaginar o que não foi dito em relação às recordações e vivências transmitidas pelos poemas, envolvendo-se no ato de cocriar. Contudo, a presença do implícito na poesia de Marques aponta igualmente para uma utilização performativa da linguagem, mais interessada em produzir imagens, que bastam por si mesmas em sua incompletude, do que se alinhar a uma orientação referencial e funcionalmente comunicativa. Desse modo, os lapsos intencionalmente projetados pela poeta adentram a sua experiência estética, dispensando a completude do sentido. Em suma, este estudo examina, de duas formas, o emprego do conteúdo implícito na lírica da poeta, mobilizando formulações referentes à sedução, que consiste precisamente no disfarce e na produção de aparência.

**PALAVRAS-CHAVE:** poesia brasileira contemporânea; Ana Martins Marques; implícito; sedução.

**ABSTRACT:** This article investigates the implications of gestures of display and concealment in the poetry of Ana Martins Marques. Frequently, the poet narrates and describes scenes in a laconic manner, leaving parts of their plots implicit. This encourages the reader to imagine what has not been said in relation to the memories and experiences conveyed by the poems, engaging in the act of co-creation. However, the presence of the implicit in Marques' poetry also points to a performative use of language, more interested in producing images that are sufficient in themselves in their incompleteness than in aligning with a referential and functionally communicative orientation. Thus, the lapses intentionally projected by the poet enter into her aesthetic experience, dispensing with the completeness of meaning. In short, this study examines, in two ways, the use of implicit content in the poet's lyricism, mobilizing formulations related to seduction, which consists precisely in disguise and the production of appearance.

**KEYWORDS:** Brazilian contemporary poetry; Ana Martins Marques; Implicit; Seduction.



## Introdução

Esculpida durante o período helenístico, a Vitória de Samotrácia está exposta no Museu do Louvre, em Paris, desde a segunda metade do século XIX. Em 1863, o bloco principal da escultura foi encontrado por Charles Champoiseau, arqueólogo amador incumbido, por Napoleão II, de encontrar e trazer, de suas viagens, objetos que pudessem ser expostos no mais conhecido museu da França. A escultura da deusa Nice, encarregada por Zeus do papel de comunicar o triunfo da parte vencedora nos campos de batalhas, jazia em um santuário em ruínas na ilha grega de Samotrácia. Posteriormente, outros pedaços foram descobertos, tendo a obra passado também por um trabalho de reconstrução, em gesso, visando restaurar a asa direita, a ponta da asa esquerda e grande parte do busto (Imbroisi; Martins, 2025).

Mas a escultura nunca pôde ser inteiramente recomposta, permanecendo sem os braços e sem a cabeça, de modo que não se saiba exatamente o gesto em que a deusa foi representada. Possivelmente, o escultor pretendeu figurar a divindade comunicando a vitória após alguma batalha no mar, já que se encontra sobre a proa de um navio, tendo as vestes, molhadas dos respingos das ondas, colando-se sensualmente ao corpo da deusa, do qual pendem os drapeados do tecido ao vento. Apesar de incompleta, a estátua é de singular beleza, e talvez o fascínio que exerça se deva justamente à sua apresentação lacunar, de modo a oferecer, como experiência estética, tanto a conjectura ou sugestão daquilo que falta quanto a própria incompletude bastando a si mesma, isto é, a experiência do lapso, da apreensibilidade faltante, órfica.

É esse o princípio constitutivo de parte da lírica de Ana Martins Marques, que buscamos aqui examinar. Na fortuna crítica da autora, muito se fala do teor fotográfico de sua poesia. Para Marcos Siscar, a “retórica da imagem é um dos traços distintivos mais evidentes da poesia de Marques e aqui [em *O livro das semelhanças*] ganha tal intensidade que chega a encontrar um ponto de saturação, tratado inclusive de modo lúdico” (Siscar, 2015). Aulus Mandagará Martins e Mariane Pereira Rocha (2018) pensam no aspecto fotográfico da poesia de Marques enquanto recurso para conservar fragmentos do vivido, relacionando-o

ao “desejo de recolher os vestígios, por menores que sejam, de uma existência, conferindo importância, dessa maneira, a esses pequenos e discretos eventos, que não devem, portanto, ser esquecidos” (Martins; Rocha, 2018, p. 189).

É patente o forte apelo visual da obra da poeta mineira, contudo, suas imagens nem sempre se ligam à apresentação clara de uma cena ou de uma situação. Por vezes, elas vêm a compor tramas lacunares, nas quais os versos explicitam determinados elementos ao passo que, por outro lado, algo é velado, conservando-se no máximo como sugestão. Alguns poemas de Marques, portanto, executam um disfarce ou um desvio. Dessa forma, objetiva-se aqui examinar as consequências desse jogo de exposição e omissão, a partir da análise de um conjunto de poemas.

## A interlocução em lusco-fusco

Além do forte cariz imagético, a lírica de Marques frequentemente contém a exploração breve e moderada da subjetividade, sem efusão sentimental. Paulo Benites observa que os poemas da autora em parte “se abrem para a subjetividade. Ao contrário dos poemas que se fecham e se querem mais objetivos, estes outros coadunam pensamentos, memórias, subjetividades que se abrem para um nível de aprofundamento da linguagem e do pensamento poético” (Benites, 2018, p. 282-283). No primeiro poema a ser comentado, colocam-se em cena tanto o sentimental e o subjetivo quanto o âmbito exterior, concreto. Trata-se de “sala”, da seção “Arquitetura de interiores”, presente em *A vida submarina*:

na sala decorada  
pela noite  
e pelo imenso desejo,  
nossas xícaras  
lascadas. (Marques, 2009, p. 33)

Trata-se de um poema curto — como muitos da autora o são —, pelo qual visualizamos, como elementos objetivos, a sala e as xícaras lascadas. A ambientação está a cargo dos signos “noite” e “imenso desejo”, sendo o segundo totalmente abstrato, enquanto o primeiro, com algum nível de objetividade, não deixa de ser insinuante. Não sabemos se a sala está escura ou artificialmente iluminada; se está à luz de velas, dado o cenário ligeiramente erótico aí delineado, ou à luz elétrica.

Devido a esse teor levemente erótico do poema, logo imaginamos tratar-se de um casal. O eu poético de Marques amiúde se põe em interlocução com um objeto amoroso, utilizando a segunda pessoa do singular ou a primeira do plural.

No entanto, pouco é mostrado da cena e das ações desse casal. Aliás, sequer sabemos se o casal já se consolidou como um casal ou se são pessoas que ainda não integram uma relação amorosa ou, no mínimo, uma parceria sexual. A natureza da ligação emocional desses sujeitos está, pois, oculta, porque não há qualquer declaração de amor ou de afeto; há apenas a atmosfera em que freme o desejo. Não é explicitado, ademais, se dividem a casa ou se se trata de uma visita. Isso não ocorre apenas em decorrência do laconismo do poema, mas também porque ali se efetua um desvio. Logo após ser mencionado o item erótico por excelência, o “imenso desejo”, surge um detalhe material, as xícaras. É interessante notar que a apreensão desse detalhe contrasta com o adjetivo “imenso” do verso anterior, como se a câmera poética desse um *close* em parte do quadro depois de exibi-lo em um plano mais amplo.

A apresentação de uma cena, ou a possibilidade de uma narrativa envolvendo o sujeito poético e seu objeto potencialmente amoroso, é interrompida. Das xícaras, infere-se a ideia de familiaridade ou de intimidade entre o casal. Já que estão lascadas, possivelmente as xícaras são velhas. Mas tudo fica no registro da conjectura, haja vista a concisão do poema. Havendo aí uma trama amorosa, esta é apenas insinuada.

Contudo, a presença de um casal é apenas uma das possibilidades. Não sabemos se a cena descrita é estrelada de fato por um casal, formado ou em potencial, ou por um grupo de pessoas ali reunidas sob uma atmosfera de desejo, desejo que talvez sequer corresponda diretamente à atividade erótica. O ocultamento de informações e a brevidade do que é exposto favorecem um considerável escopo de significação ao poema de Marques, dadas as possibilidades que se oferecem à imaginação a respeito da cena apresentada.

Procedimento semelhante, de ocultamento, é observado em outro poema da mesma seção da *A vida submarina*, “camas de solteiro”, cujas faces implícitas são plasmadas por uma extrema economia linguageira:

sob as flores das camisolas  
— pequenas, iguais —  
duas solidões  
guardadas  
lado a lado. (Marques, 2009, p. 34).

Novamente, pouco é mostrado. Depreende-se a ironia do título: a cama em que os sujeitos dessas solidões estão deitados não é de solteiro. Trata-se

provavelmente de um casal, figurado metonimicamente, repousando sobre a mesma cama, mas o elemento da solidão aponta para algo de estranho na relação entre os dois indivíduos. Estaria a poeta fazendo-nos entrever duas pessoas que, apesar de ainda em convivência, não mais se amam? Ou Marques estaria apontando que há distâncias que sequer o amor pode transpor? Embora duas pessoas se mantenham em relação amorosa, o âmagio de cada uma talvez seja inacessível ao objeto amado. Assim como em “sala”, a exposição da relação entre os sujeitos representados é exígua e, da mesma forma, o poema fornece poucas respostas, sendo o leitor convidado a preencher o entorno dos poucos detalhes mostrados.

A fim de demonstrar satisfatoriamente o procedimento de ocultamento realizado pela autora, atenhamo-nos a “Aquele quarto de hotel”, poema constante do livro *Risque esta palavra*, publicado em 2021:

O tempo concentra-se no encontro  
como a doçura no figo  
confundem-se teu nome e o nome do mar  
estrangeiro  
teu corpo e a laranjeira acesa  
no pátio do hotel  
e ainda todas as pequenas coisas  
que não aconteceram  
a partir deste encontro  
para nenhum futuro (Marques, 2021, p. 55)

O poema integra a seção intitulada “Postais de parte alguma”, na qual há uma série de poemas cuja temática é a viagem. É a recordação de uma viagem, e a reflexão do sujeito lírico em torno dela, que possivelmente estão aí dados, a partir de um encontro então ocorrido, mas que parece não ter tido maiores consequências. Sugere-se um encontro fortuito, mas não se sabe qual a natureza da breve relação formada entre o enunciador e aquele/a que se conheceu no hotel, se corresponde a um caso amoroso frustrado, a um rápido encontro sexual, a uma amizade que não pôde se consolidar. É certo que a menção ao corpo, junto à laranjeira cheia de frutos, “acesa”, confere um tom levemente erótico à recordação, permanecendo o caso descrito inconcluso, no entanto, para o leitor.

O texto não nos permite formar convicções sobre o que se passou, exceto que a relação não se estendeu, produzindo uma lembrança agrídoce. A voz lírica atribui valoração positiva ao encontro — ou aos encontros, de maneira geral, já que o sentido dos dois primeiros versos pode ter alcance tanto extensivo quanto específico

—, como algo de que se recorda afavelmente — atente-se à comparação com a doçura da fruta —, contudo, ao mesmo tempo, há um resíduo de melancolia pela descontinuidade do contato, privando o sujeito poético daquilo que poderia ter sido vivido, mas não foi.

Muitos dos poemas da autora soam como uma confissão, como exposição da intimidade, aproximando-se nesse sentido da poética de Ana Cristina César. Não há um uso ritualístico da linguagem que a oriente na produção do hermetismo, tampouco vemos uma poesia voltada à metafísica, de modo que houvesse a tensão entre a capacidade expressiva da linguagem e a inefabilidade das experiências espirituais ou religiosas. Os sentidos produzidos pelos encadeamentos sógnicos de Marques são, sem dificuldade, visualizáveis, mas muito do que compõe os contextos delineados em alguns de seus poemas se mantém implícito. Com essa interlocução esburacada, repleta de não ditos, a poeta parece conclamar o leitor a agir como co-autor, cobrindo com sua imaginação o que está penumbroso, lacunar.

No livro *As formas do silêncio*, Eni Orlandi discorre sobre a multiplicidade da significação possibilitada pelo silêncio, pelo não dito, pelo implícito:

Quanto à completude, já tivemos ocasião de observar em diversas ocasiões que a incompletude é fundamental no dizer. É a incompletude que produz a possibilidade do múltiplo, base da polissemia. É o silêncio que preside essa possibilidade. A linguagem empurra o que ela não é para o “nada”. Mas o silêncio significa esse “nada” se multiplicando em sentidos: quanto mais falta, mais silêncio se instala, mais possibilidades de sentidos se apresentam. (Orlandi, 2007, p. 47)

Seguimos o raciocínio da autora quando falamos em “implícito” ou “ocultamento”, isto é, o conteúdo não expresso na poesia de Marques, mas que está lá, gerando significação e conclamando o leitor a imaginar as possibilidades por ele abertas. Por outro lado, pode-se também apreciar os poemas em sua incompletude, como estruturas semânticas irresolutas, sem que suas lacunas sejam preenchidas. Embora não se materialize em linguagem verbal, o silêncio significa, produz implicações. É com a investigação dessas implicações que prosseguimos com nosso estudo.

## Sedução

Em face do desvio deliberado das funções comunicativa e representacional da linguagem, cobrindo de omissões o conteúdo transmitido por seus poemas, pode-se dizer que Marques introduz em sua lírica o expediente da sedução, mediante a

estrutura do véu. O véu é um artifício que se presta, justamente, a engatilhar os arranjos de exposição e velamento, conforme conceitua Joel Birman:

Na estrutura do véu, existe no sujeito a demanda de explicitar algo que ao mesmo tempo se camufla, de maneira a se fundir a apresentação de alguma coisa com o seu próprio ocultamento. Existe a promessa de que se tem algo precioso para oferecer, mas que não se evidencia de imediato e que se esconde como um grande segredo. É essa marca capital de lusco-fusco e de claro-escuro, fundadora da estrutura do véu, que nos leva a dizer que o objeto do desejo é obscuro e indizível. A exibição total do objeto retira dele a sua graça e o seu fascínio e, conseqüentemente, o seu poder de provocar desejo. (Birman, 1999, p. 61)

Segundo o autor, o poder da sedução consiste em “imprimir vitalidade no outro” (Birman, 1999, p. 127), mobilizando seu desejo. Por meio do implícito, do não exposto, a sedução consiste na manutenção da abertura pulsional, conservando ativa a subjetividade desejante (Birman, 1999). Daí a incompletude referencial, em Marques, ser sedutora, pois dá vazão ao desejo do leitor, imbuído de imaginar o que não está dado, mas apenas sugerido, conforme as direções basilares dadas pelos poemas. Portanto, a poeta projeta um círculo de possibilidades dentro do qual se moverá o desejo do leitor, em sua atividade hermenêutica exigida pelo inacabamento das cenas narradas e descritas.

Segundo Alexandre Nodari, a referência, no discurso literário, “não coincide mais plenamente consigo mesma, remetendo também a *outra coisa*, em aberto; marca a si mesma, mas também a sua inadequação, a sua abertura indeterminada a outros sentidos” (Nodari, 2019, p. 7, grifo do autor). O pesquisador, assim, sugere a contribuição do leitor na ação significativa da literatura, pois esta nunca ofereceria a completude do sentido, definitivo e acabado. Ao reduzir a referencialidade das cenas projetadas, velando-lhes grande parte, é com esse “em aberto” da significação, característico da literatura, que a poesia de Marques parece jogar, exacerbando-o, fazendo-o emergir como questão.

Da figura de Penélope, a esposa de Odisseu, depreendem-se implicações para a discussão que aqui se propõe. Participando de uma série de poemas de *A vida submarina*, a personagem mitológica ocupa um lugar de destaque na lírica da autora. No poema de Homero, sabemos que, como forma de se esquivar das propostas de casamento que recebia durante a longa ausência de seu esposo, Penélope prometera a seus pretendentes que estaria pronta a se casar de novo assim que terminasse de cerzir uma mortalha. Durante a noite, porém, desfazia o que tecera durante o dia.

Na fortuna crítica da poeta, há o entendimento de que sua reinterpretação do mito de Penélope — além de destacar uma figura feminina que, na *Odisseia*, é relegada a um papel menor em favor da centralidade de seu cônjuge — funciona como analogia para a própria escrita literária, levando em conta o empenho palimpséstico que muitas vezes a conduz (Pereira, 2022). Seguindo esse raciocínio, pode-se pensar na personagem também em relação aos velamentos e desvelamentos realizados por Marques. Se a autora não conclui a tecitura de suas tramas, seduz o leitor a finalizá-las, iluminando com sua imaginação o que é deixado em penumbra. Existe a opção, no entanto, de deixar a mortalha interminada.

## A tecitura inacabada

A opção não hermenêutica, que não busca além do que é exibido e se detém na superfície da malha de signos e imagens, é outra direção que a lírica de Marques nos aponta. O lapso, conseqüentemente, torna-se elemento constitutivo de sua poesia. Em “Carta a Safo”, de *Da arte das armadilhas*, publicado em 2011, está bem exemplificado esse mecanismo de presença e ausência, de incompletude do signifiante:

perto [     ]  
escuta  
  
] noite e cabelos [  
  
...  
inadvertidamente  
  
é doce [     ]  
era doce  
porém  
tu [     ]  
  
entre automóveis e pássaros  
queimarei para ti  
  
longe [     ]  
escuta  
  
diante [distante (?)] de ti  
  
o [mesmo] mel  
há milênios  
  
teu corpo quebrado pelo amor  
[     ] infinitas estrelas [sobre]  
[uma] pequena praia

vem  
 veloz  
 [        ] escrita  
 [        ] brilhando]  
 combater [comigo]  
               [contra mim]  
  
 pequena  
 e no entanto  
  
 também ardo  
 [de desejo] por  
  
 nem céu  
 nem setas  
  
 Eros e  
 [outros] erros  
  
 mas para um tempo intenso  
 e sem cuidados  
 vigorosamente pelas tuas mãos  
 eu... (Marques, 2011, p. 39–40).

O poema parodia o estado fragmentário em que os poemas de Safo chegaram à contemporaneidade, jogando inclusive com o trabalho de filólogos e estudiosos da literatura da Antiguidade de tentar completá-los, ao identificarem as palavras prováveis nos textos originais. “Carta a Safo” não só traz espaços em branco onde deveriam estar palavras, como tensiona em incerteza as situadas entre colchetes. Reúnem-se, em uma disposição de exibições e ocultamentos, as palavras que “efetivamente” estão ali, as que “hipoteticamente” estão ali e as que não puderam ser resgatadas, as lacunas do texto. O efeito de beleza, não obstante, é gerado, e talvez justamente em razão da defasagem comunicativa provocada pela falta de signos, os quais, em um texto “íntegro”, estariam presentes. O poema, então, se evidencia como obra estética e de linguagem, dobrado sobre si mesmo, subvertendo a função referencial e a finalidade discursiva. As possibilidades de preenchimento das lacunas são prescindíveis.

Em *O livro das semelhanças*, sua coletânea lançada em 2015, no poema “Capa”, constante da metalinguística seção intitulada “Livro”, Marques parece reafirmar pelo menos a sua poesia como discurso suficiente em si mesmo, pois a mencionada seção se refere ao próprio exemplar que o leitor segura nas mãos:

“Biombo”, como metáfora de “capa”, sinaliza a ideia de separação entre a realidade contida no livro e a realidade fora dele, levando-nos a pensar não na autonomia absoluta do discurso literário — pois, sem qualquer nível de referencialidade no plano concreto, o sentido se torna ínvio —, mas em uma autonomia relativa que aponta, sobretudo, para a linguagem literária enquanto criação estética, na qual as funções discursivas da linguagem podem ser desviadas, eventualmente cedendo lugar ao jogo.

E no jogo, como define Johan Huizinga, vigora “uma ordem específica e absoluta. E aqui chegamos a sua outra característica, mais positiva ainda: ele cria ordem e *é* ordem” (Huizinga, 2005, p. 13, grifo do autor). Portanto, Marques propõe — ou antes, esclarece — a poesia como domínio regido por códigos próprios, como ordem divergente dos princípios convencionais da linguagem. Esta, no âmbito poético, revela implicações outras. Em seus gestos de exibição e de velamento, rompendo com a clareza comunicacional da linguagem discursiva, na qual busca-se evitar os ruídos e os lapsos, a poeta faz de sua lírica um jogo de aparências, o que pode ter como consequência o recaimento da dúvida sobre as verdades confessadas por seu sujeito poético, que então não estaria narrando uma vivência, uma recordação, mas deliberadamente brincando com a produção de imagens, intencionalmente imprecisas e vagas, retirando-lhes o papel de uma apresentação plena. A autora acrescenta, destarte, mais uma camada de ficcionalidade.

Nesse sentido, sua lírica encontra novamente as propriedades da sedução, segundo as formulações não mais de Joel Birman, mas as de Jean Baudrillard. O filósofo francês define a sedução como o poder “de tudo subtrair a sua verdade e de fazê-lo retornar ao jogo, ao puro jogo das aparências e de frustrar daí, num instante, todos os sistemas de sentido e de poder; fazer voltar sobre si mesmas todas as aparências” (Baudrillard, 1992, p. 13). Portanto, a sedução não estaria voltada à produção ou à revelação de um sentido — e sequer precisa fazer imaginar um sentido —, pois corresponde a um arranjo que não ultrapassa o domínio das aparências, ou melhor, circunscreve-se ao domínio das aparências, ainda que se possa ter a ilusão de que algo implícito deva vir à tona, pois a sedução “retira alguma coisa da ordem do visível” (Baudrillard, 1992, p. 43).

O pensador, assim, propõe a sedução como um “abismo superficial” (Baudrillard, 1992, p. 78), em vista de sua experiência de vertigem. Uma vertigem,

entretanto, que não leva a qualquer profundidade, ficando restrita à superfície, produzindo fascínio por meio simplesmente das imagens que engendra, sugerindo e, ao mesmo tempo, frustrando a expectativa de que há algo por trás. Em uma conceituação que julgamos bastante feliz, tendo em vista a lírica de Marques, Baudrillard pontua que a sedução “é um adorno, faz e desfaz as aparências, tal como Penélope fazia e desfazia seu bordado e, sob seus dedos, o próprio desejo se fazia e desfazia. Pois quem manda é a aparência e o domínio das aparências” (Baudrillard, 1992, p. 100). Baudrillard (1992) estabelece assim a sedução como expediente da ordem do signo, da estética, do artifício, em vez de afirmá-la como parte da dinâmica do erotismo e do sexo, pois o que importa para a sedução é sobretudo o jogo, o desafio, a dissimulação; em suma, o artificial em desfavor do natural. Para além da produção de não ditos que requisitarão o desejo do leitor em favor de sua completude, a sugestividade da poesia de Marques, portanto, pode ser também pensada como arbitrariedade de imagens descomprometidas com o desvelamento de algo a mais, imagens que encantam por si mesmas, fecham-se em si mesmas, embora insinuantes. Há o segredo, mas nada além do segredo.

Para João Mostazo, a lírica de Marques é marcada pela “concepção da realidade e da linguagem como um conjunto de estilhaços” (2024, p. 14), daí a cisão entre o real e a referencialidade pela linguagem, esta última estando assinalada por uma desconfiança, quanto à sua capacidade de representação, por parte da autora (Mostazo, 2024). Complementando as observações do autor, diríamos que isso explicaria o caráter fragmentário e lacunar de parte de suas composições, nas quais também se pode apontar a vivência da perda: se muitos poemas aparentam trazer recordações, a insuficiência da memória em reproduzir plenamente o vivido se manifestaria por meio dos não ditos que matizam a descrição das situações. Adviria, dessa forma, a labilidade da memória, incapaz de fixar todo o conteúdo vivencial e deixando parte deste, inevitavelmente, ao esquecimento.

Contudo, outra maneira de interpretar tal traço na obra da poeta é entender que seu uso da linguagem é muitas vezes mais performativo do que referencial. Como vínhamos defendendo, sua urdidura poética é transformada em jogo, propositadamente afastada do real, tornando sua linguagem arbitrária, mais interessada em um desfile de imagens do que em assentar-se sobre a realidade representável, embora o vestígio desta não deixe de permanecer. Essa forma de utilização da linguagem é bastante observável no poema “Relógio”, de *Da arte das armadilhas*:

De que nos serviria  
um relógio?

se lavamos as roupas brancas:  
é dia

as roupas escuras:  
é noite

se partes 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

se adoçamos o chá:  
dia

se não o adoçamos:  
noite

se varremos a casa ou a enceramos:  
dia

se nela passamos panos úmidos:  
noite

se temos enxaquecas, eczemas, alergias:  
dia

se temos febre, cólicas, inflamações:  
noite

aspirinas, raio X, exame de urina:  
dia

ataduras, compressas, unguentos:  
noite

se esquento em banho-maria o mel que cristalizou  
ou uso limões para limpar os vidros:  
dia

se depois de comer maçãs  
guardo por capricho o papel roxo-escuro:  
noite

se bato claras em neve:  
dia

se cozinho beterrabas grandes:  
noite

se escrevemos a lápis em papel pautado:  
dia

se dobramos as folhas ou as amassamos:  
noite

(extensões e cimos:  
dia

camadas e dobras:  
noite)

se esqueces no forno um bolo  
amarelo:  
dia

se deixas a água fervendo  
sozinha:  
noite

se pela janela o mar está quieto  
lerdo e engordurado  
como uma poça de óleo:  
dia

se está raivoso  
espumando

como um cachorro hidrófobo:  
noite

se um pinguim chega a Ipanema  
e deitando-se na areia quente sente ferver  
seu coração gelado:  
dia

se uma baleia encalha na maré baixa  
e morre pesada, escura,  
como uma ópera, cantando:  
noite

se desabotoas lentamente  
tua camisa branca:  
dia

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

se um besouro verde brilhante bate repetidamente  
contra o vidro:  
dia

se uma abelha ronda a sala  
desorientada pelo sexo:  
noite

de que nos serviria  
um relógio? (Marques, 2011, p. 23–27).

Tem-se a apresentação de um cotidiano que passa ao largo da instrumentalização. O objeto pragmático, de mensuração do tempo, o relógio, cede espaço a um desfile de imagens a marcar o dia e a noite, tendo sua dispensabilidade declarada pela indagação feita no primeiro e no último dísticos. Com isso, é sugerida uma ordem própria que não remonta à da “vida real”, isto é, o poema se abre a um processo de fabulação, insinuando-o como procedimento da criação poética.

É sensível a arbitrariedade das ligações entre as imagens e os períodos do dia e da noite, ainda que um vínculo sutil se conserve, embasado especialmente nas cores: as roupas brancas e o dia, as roupas escuras e a noite, o branco das claras em neve e o dia, o roxo do papel e das beterrabas e a noite. Contudo, o efeito dessas correspondências é a beleza, não a verossimilhança. Outra vez sobreleva-se

o aspecto lúdico, a brincadeira com os signos. “Relógio” expõe-se como um jogo, com sua ordem própria.

O que se oculta em “Relógio”, ou antes, é tornado quase inexistente, é a conexão lógica entre as imagens e os períodos do dia, evidenciando esses poemas como produtos estéticos, aparência, superfície, por baixo da qual não há qualquer “significação profunda”, pois aí não se dispõem metáforas ou alegorias. O manejo dos signos, ordenados em favor da beleza e do apelo sensorial, se presta ao fascínio, à sedução do leitor.

Simula-se o prosaísmo do cotidiano, produzindo a impressão de regularidade dos acontecimentos que marcam o dia e a noite, como se se tratasse de uma rotina. Contudo, o poema salienta seu descolamento do real especialmente por meio dos trechos “se um pinguim chega a Ipanema/ e deitando-se na areia quente sente ferver/ seu coração gelado:/ dia” e “se uma baleia encalha na maré baixa/ e morre pesada, escura,/ como uma ópera, cantando:/ noite”, dado seu evidente teor fantasista. Ademais, o poema conduz seus sentidos à abstração nos dísticos “(extensões e cimos:/ dia” e “camadas e dobras:/ noite)”, quebrando por um momento o padrão de materialidade das imagens, ou, ao menos, escondendo a que objetos concretos esses signos se ligam.

Em vez de um retrato do cotidiano ou de uma evocação memorialística, “Relógio” traz uma constituição poética e fabulada do dia e da noite, daí a não aderência do poema aos meios objetivos de se medir o tempo, pois são a atividade imaginativa, o alastramento gratuito das imagens e a mobilização sensorial que regem a composição. O poema em estudo é um discurso a seduzir a si mesmo, passível de estender-se indefinidamente em seu afã gerador de imagens.

Examinando a lírica de Marques sob a perspectiva do jogo e da linguagem como esfera autônoma, cujos códigos, para além da referencialidade, são evidenciados pelas produções estéticas, afastamo-nos das reiteradas leituras que propõem a obra da autora como uma poética do cotidiano ou como expediente confessional, embora, é claro, essas angulações de interpretação não deixem de ser válidas. A nós, parece mais interessante a compreensão de que a volição confessional e a representação do cotidiano pela poeta estão, muitas vezes, sobrepostas por um enredamento lúdico, que transforma essas representações em jogos de aparências a partir de manobras de exibição e ocultamento, apelando ao leitor o esforço interpretativo, de modo a preencher as lacunas, ou produzindo-lhe o fascínio da ausência.

## Considerações finais

Tendo em vista o conteúdo intensamente imagético da lírica de Ana Martins Marques, pode-se concluir, a partir deste estudo, que tal conteúdo é mesclado também a um material contraimagético — ou antfigurativo, no sentido da não exibição, da produção de sombras e penumbras —, pois parte das cenas glosadas pela autora perduram em obscuridade, deixam de vir à luz, requisitando do leitor a ação de conferir maior integridade ao que está fragmentado. Por outro lado, esse conteúdo imagético é igualmente saturado, dispensando quaisquer significações que já não estejam contidas nele. O implícito na lírica da poeta, portanto, se abre a pelo menos duas formas de interação com o leitor.

Deslocando as funções utilitárias da linguagem — comunicação, referencialidade, representação —, Marques produz falseamentos que assinalam os desvios potencialmente tomados pela linguagem poética, e, em última instância, demarcam a subversão do código verbal que a poesia sempre provoca, ainda que isto não esteja no radar das intencionalidades do autor. Mesmo a contida tratativa da subjetividade, comum na lírica da poeta, pode, face ao entendimento que acena à sua produção descomprometida das imagens, sobrevir como jogo de aparências e, em vez de traduzir a interioridade de um sujeito poético, transformar tal forma de representatividade em embuste, ironia, armadilha.

## REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, J. *Da sedução*. Tradução de Tânia Pellegrini. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1992.
- BENITES, P. As palavras e as coisas: o inventário poético de Ana Martins Marques. *Estação Literária*, Londrina, v. 20, p. 280-291, 2018. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/33059/23408>. Acesso em: 5 nov. 2025.
- BIRMAN, J. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- HUIZINGA, J. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- IMBROISI, M.; MARTINS, S. Quem é Vitória de Samotrácia?. *História das Artes*, 2025. Disponível em: <https://www.historiadadasartes.com/quem-e-vitoria-de-samotracia/>. Acesso em 25 out. 2025.
- 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.
- MARQUES, A. M. *Risque esta palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARTINS, A. M.; ROCHA, M. P. Museu de momentos: poesia, memória e fotografia em Ana Martins Marques. *SOLETRAS*, Rio de Janeiro, n. 36, p. 183-194, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/33098/26607>. Acesso em 1 nov. 2025.

MOSTAZO, J. A dúvida como tradição: uma poética da desconfiança na obra de Ana Martins Marques. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 72, p. 1-18, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/56025/41413>. Acesso em: 5 nov. 2025.

NODARI, A. Alterocupar-se: obliquação e transicionalidade na experiência literária. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 57, p. 1-17, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/25925/22773>. Acesso em: 5 nov. 2025.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PEREIRA, B. W. Entre redes e naus: a atualização do mito de Penélope na poesia de Ana Martins Marques. *Cadernos Literários*, Rio Grande, v. 28, n. 2, p. 29-39, 2022. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/14349/9557>. Acesso em: 5 nov. 2025.

SISCAR, M. Crítica: o humanismo acolhedor da poesia de Ana Martins Marques. *Globo* [online], Rio de Janeiro, 7 nov. 2015. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/critica-humanismo-acolhedor-da-poesia-de-ana-martinsmarques-17984159>. Acesso em: 7 nov. 2025.

*Recebido em: 08/11/2025*

*Aceito em: 15/07/2026*

