



Variações do sujeito lírico na poesia de Ana Martins Marques

Variations of the lyric subject in the poetry of Ana Martins Marques

Dossiê: A
contemporaneidade da
lírica: apóstrofes,
endereçamentos e
anacronismos

Paulo Benites*

ORCID: 0000-0002-5809-0956

E-mail:
benitespaulo7@gmail.com

Gustavo Silveira
Ribeiro**

ORCID: 0000-0002-8732-2939

E-mail:
gutosr1@hotmail.com

Recebido: 21/11/2025

Aprovado: 27/02/2026

Resumo:

O objetivo deste artigo é propor uma leitura da obra de Ana Martins Marques evidenciando a tensão existente entre o espaço da intimidade, aquele frequentemente associado à manutenção da condição lírica, e o espaço da exterioridade. Aventa-se a hipótese de que o projeto estético de Marques pode ser lido a partir de um movimento paulatino em que o sujeito lírico vai em direção à saída de si. Para tanto, ao longo deste ensaio serão mobilizados poemas representativos dessa tensão que não encontra uma solução definitiva na obra de Marques, a saber, o sujeito ensimesmado e a negação de si.

Palavras-chave:

Sujeito lírico; Poesia brasileira contemporânea; Ana Martins Marques.

Abstract:

This paper aims to offer a reading of the work of Ana Martins Marques that highlights the tension between the space of intimacy, frequently associated with the preservation of the lyric condition, and the space of exteriority. The hypothesis proposed is that Marques's aesthetic project may be understood through a gradual movement in which the lyric subject proceeds toward a departure from the self. To this end, the essay examines poems that exemplify this tension, which remains unresolved throughout Marques's oeuvre, namely the oscillation between a self-enclosed subject and the negation of the self.

Keywords:

Lyric subject; contemporary brazilian poetry; Ana Martins Marques.

*Doutor em Estudos Literários pela UFMS. Professor na área de Teoria Literária da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), Campus Curitiba/PR. Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (UTFPR) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFPR).

**Doutor em Literatura Comparada pela UFMG (2012). Professor de Literatura na UFMG. Um dos editores da Ouriço – revista de poesia e crítica cultural.

A poesia de Ana Martins Marques se constrói em torno de um constante deslocamento entre o eu e o mundo, o dentro e o fora, entre o gesto de recolhimento em si do sujeito e o impulso da sua abertura ao inumerável e desconhecido do mundo. Sua escrita tensiona o espaço da intimidade, território privilegiado da experiência lírica, e aquele que pertence, preferencialmente, ao da exterioridade, onde o sujeito se vê confrontado com o outro, com o espaço relacional, com o real e suas fraturas. Neste artigo, propomos uma leitura de sua obra a partir dessa fricção entre interioridade e alteridade, tomando como hipótese interpretativa o fato de o projeto estético de Marques delinear, de livro para livro, um movimento gradual de saída de si, em que o eu poético se expande e se desestabiliza, deixando de coincidir com o que poderíamos chamar, muito simplesmente, território do *eu*.

Para tentar dar conta dessa hipótese, voltamos nossa leitura para poemas das seguintes obras: *A vida submarina* (2009), *Da arte das armadilhas* (2011), *O livro das semelhanças* (2015), *Risque esta palavra* (2021) e *De uma a outra ilha* (2023). Ao longo do percurso de produção poética até momento, Ana Martins Marques publicou outras duas obras escritas a quatro mãos, a saber, *Duas Janelas* (2016), escrito com Marcos Siscar, e *Como se fosse a casa* (2017), em parceria com Eduardo Jorge, além de ter publicado o *Livro dos Jardins* (2019), obras que ocupam um lugar diferencial na trajetória da poeta porque nasceram de projetos específicos – convites e encomendas que, de um modo ou de outro, a situam em outros termos no conjunto da obra até aqui. Desse modo, se olharmos para a produção de Ana Martins desde 2009, com a *Vida Submarina*, até seu livro mais recente, *De uma a outra ilha* (2023), é possível encontrar indícios do deslocamento do eu-poético. Mais voltado para o espaço domesticado e pessoal da casa e da memória, sua poesia parece ir se dirigindo para a *pólis* e para o território da política, espaços exteriores do conflito e da impessoalidade, em certo sentido. Por esse motivo, retomamos poemas que exemplificam esse percurso com o intuito de mostrar como tal tensão permanece irresoluta, configurando um campo de forças em que coexistem, de modo inquieto, o ensimesmamento e a suspensão de si.

A figuração do eu na poesia de Ana Martins Marques aponta para um lugar de suspeita e de suspensão constantes: aquela, encenada por um eu que desconfia de suas próprias emoções e de seu lugar no mundo, sentindo-se rejeitado por ele; esta, como suspensão de um ritmo linear que força o eu a voltar-se para a linguagem e suas próprias (im)possibilidades. Ao deparar-se com o fracasso da linguagem – um dos seus temas recorrentes, conhecendo inúmeras modulações ao longo do tempo –, a poesia da autora parece encenar a tarefa de rasurar as condições de ser e estar no mundo, tornando-as incertas, restando apenas o registro de sua impessoalidade, indeterminação, despersonalização, características que são forjadas desde um lirismo fora de si (cf. Collot, 2004) e marcadamente a partir do diálogo que a obra de Marques trava com outras

tradições poéticas

Segundo essa chave de leitura, a obra de Marques parece inserir-se em uma cartografia poética contemporânea que funciona num ritmo a partir do qual o poético se apresenta contra toda pureza epistêmica. Este modo de olhar para os sujeitos do poema toma como base a ideia de que o “eu” está em constante deslocamento. Em termos de uma política da escrita poética, trata-se, podemos dizer, do imperativo lançado por Jacques Rancière no que diz respeito à necessidade de uma “emancipação do sujeito lírico” (Rancière, 2017, p.118), e, consequentemente, acrescentaríamos, emancipação do próprio poema.

Essa dinâmica entre recolhimento e abertura permite inscrever a poesia de Ana Martins Marques no horizonte mais amplo das transformações do sujeito lírico na modernidade. Desde o abalo do paradigma romântico, que sustentava a ideia de uma voz unitária, centrada e transparente, ainda que tantas vezes corroída pela ironia, a lírica moderna se caracteriza por uma crise de enunciação, em que o “eu” deixa de ser o núcleo estável da experiência poética para tornar-se um campo de dispersões e atravessamentos. Teóricos como Hugo Friedrich (1978), Octavio Paz (2012) e Michel Collot (2004) apontam que o sujeito lírico, tal qual vem sendo lido na contemporaneidade, se constrói a partir de uma consciência de fragmentação e de uma relação precária com o mundo e com a linguagem. Nesse contexto, a poesia de Marques pode ser lida como herdeira dessa sensibilidade moderna, na medida em que transforma a intimidade em espaço de tensão e de passagem, e o lirismo em um exercício ambíguo de figuração e descentramento em que o sujeito, ao buscar dizer-se, encontra a alteridade como condição e limite de sua própria voz.

Desde a publicação da primeira obra de Ana Martins Marques, *A vida submarina* (2009), a tensão entre o dentro e o fora se manifesta de maneira recorrente, tanto no nível temático quanto na estrutura imagética dos poemas. O espaço doméstico ocupa lugar central na obra, sobretudo na segunda parte do livro, intitulada, muito significativamente, “Arquitetura de interiores”. A vida íntima, a paisagem interior do sujeito, de si mesmo e das casas que habita, não conhecem nenhum tipo de espontaneidade, mas se constroem diante do leitor, num esforço claro de ‘arquitetura’ e organização (é o que o subtítulo revela). A configuração do espaço interior aparece como limite e travessia, e não como lugar de conforto, mas como fronteira entre a interioridade e o mundo. A casa, em *A vida submarina*, é permeável, as “cortinas” são um filtro entre o dentro e o fora e todos os objetos são “indignos para decoração”, sugerindo que o íntimo é invadido pelo exterior, e vice-versa. Essa ambiguidade espacial traduz o gesto de uma lírica que não se satisfaz com o recolhimento, mas tampouco encontra saída plena, isto é, adequação e pertencimento, quando volta-se para o fora. O poema “Porta” pode elucidar com bastante nitidez essa tensão:

Porta
a porta
como toda fronteira
é apenas para se atravessar
rapidamente ela já não serve mais
um corpo a corpo
e já se está do outro lado
dela nascem o fora e o dentro
ela que é seu vazio
(Marques, 2009, p. 35).

O poema condensa de modo exemplar a poética das fronteiras que atravessa a obra de Ana Martins Marques. A porta, signo cotidiano e banal, é elevada à condição de imagem liminar, ou seja, aquilo que separa, mas também o que torna possível o trânsito entre o dentro e o fora. A própria estrutura prosaica do poema, elaborado numa linguagem coloquial e ao mesmo tempo estudada, com cortes, ecos e repetições precisas, indica esse trânsito aberto.

A limiaridade percebida nesse poema será retomada como elemento central em *Como se fosse a casa*, obra em parceria com Eduardo Jorge, o que evidencia outro aspecto do projeto estético de Marques, a saber, uma obra que (re)trabalha continuamente seus temas e formas. Em análise do livro *Como se fosse a casa*, Benites e Vaz afirmam que “o uso de imagens referentes à casa e outros utensílios domésticos são recorrentes na escrita da autora. Em *Como se fosse a casa*, essas imagens são ainda mais presentes e dialogam muito com a ideia de intermediação, de instabilidade que caracteriza o limiar.” (Benites; Vaz, 2025, p. 42) A imprecisão do símile presente no título desse livro, *Como se fosse a casa*, é chave também para o que se está procurando apontar: o livro reimagina, investiga, estranha o espaço doméstico, a intimidade do abrigo, as memórias que nele se encrustam. A casa não é exatamente a casa – o símile ressalta a *diferença* e a *distância*, e não a plenitude da identificação completa entre o sujeito e a casa. Uma vez que o livro investiga uma separação, apresentada algumas vezes como fuga, a negatividade ambígua com que o espaço familiar é investigado revela-se bastante pertinente.

No poema “Porta”, por sua vez, a voz lírica enuncia a porta como espaço de passagem, “apenas para se atravessar”, despojando-a de qualquer função estável ou protetiva; uma vez transposta, “ela já não serve mais”. O verso “dela nascem o fora e o dentro” explicita o caráter relacional da experiência espacial que estrutura o livro, uma vez que o interior só se define em contato com o exterior, e vice-versa. Ao afirmar que a porta “é seu vazio”, o poema de Marques aponta para uma ontologia da ausência e para o limiar como zona de indeterminação, onde o sujeito não se fixa nem no espaço íntimo nem no aberto, mas habita o “entre”. Assim, o poema figura poeticamente, ainda que de forma sutil, o movimento de “saída de si” que caracteriza o projeto lírico da autora, pois o eu poético encontra-se na travessia, no instante precário em que a interioridade se desfaz para que surja, ainda que por um breve momento, o outro lado da linguagem e da experiência.

Isso se torna ainda mais evidente no poema “A outra noite”, que também intitula

terceira parte do livro *A vida submarina*. O poema abre-se com uma epígrafe de Safo: “passa para mim esta noite/durar duas noites”, e depois segue:

Há uma noite para os jogos
e uma para as juras

uma para os raptos
uma para os ritos

uma para o erro
uma para o êxtase

Penélopes são todos os amantes
destecendo de noite
o que tecem de dia

na noite do poema
outra noite
se anuncia
(Marques, 2009, p. 71).

A menção aos versos de Safo na epígrafe inscreve o poema de Marques em uma linhagem que remonta à origem da lírica ocidental, mas a revisita sob o signo da fragmentação e de uma consciência moderna/contemporânea do tempo da poesia. Vale lembrar que a lírica de Safo, de saída, já encenava uma dupla vocação entre o plano individual e o plano coletivo do fazer poético, tal como referenda Guilherme Gontijo Flores (2020), na apresentação de sua tradução dos *Fragmentos completos de Safo*. Para o tradutor e crítico, Safo compôs uma “lírica monódica, aquela feita para o canto de apenas uma voz;” mas algumas peças foram compostas a partir da “lírica coral, para canto coletivo” (Flores, 2020, p. 7). A oscilação entre o um e o múltiplo, aqui, servem de índice para o que, em registro diverso, propõe a poesia de Marques. O crítico ainda acrescenta que há muitas ressalvas ao se considerar Safo como uma figura autoral, indicando um modo de leitura segundo o qual “os poemas sáficos tiveram uma vida na Grécia sob o nome de Safo e que, em geral, quem cantasse qualquer um deles teria, inevitavelmente, de incorporar Safo, tornar-se Safo por um átimo [...]” (Flores, 2020, p. 9).

Nesse sentido, a citação sáfica no poema de Marques pode indicar um movimento de alteridade, isto é, um movimento a partir do qual o poema de Marques incorpora Safo, um movimento em que o eu se torna um outro. Ao introduzir a noite como espaço do desejo e da suspensão, o poema de Marques desdobra a imagem inaugural da noite em uma série de noites plurais, cada uma marcada por um gesto: “jogos”, “juras”, “raptos”, “ritos”, “erro”, “êxtase”. Essa enumeração cria um inventário de experiências amorosas e poéticas que se alternam entre o sagrado e o profano, o corpo e a linguagem. Experiências também que suspendem a integridade do eu, instabilizando, pelo prazer ou pelo tempo suspensivo, a coincidência do sujeito (do amante) consigo mesmo. O verso “Penélopes são todos os amantes” desloca a referência clássica da fidelidade e da espera para uma metáfora da própria condição lírica contemporânea, que se faz a partir do movimento de tecer e destecer o poema, construir e desfazer o sentido, viver o amor como repetição e perda. Penélope é, conforme a lição do mito e as suas retomadas pela tradição, a imagem

da inconstância: fiel e infiel, dupla em suas ações que corriam disjuntivas – uma no íntimo, outra na arena pública, onde reinava a sanha dos pretendentes.

Na “noite do poema”, a poeta anuncia “outra noite”, isto é, o poema como espaço de renascimento da experiência, onde a linguagem reinventa o seu próprio tempo. A epígrafe de Safo, portanto, funciona como um eco inaugural que Marques reinterpreta, de modo que a noite sáfica¹ da paixão e do desejo torna-se, aqui, a noite da escrita, ou, se quisermos, o território em que o amor e a palavra se confundem, e onde o sujeito lírico, consciente de sua própria incompletude, encontra no gesto poético uma forma de permanência efêmera. A escolha do “êxtase” aponta para esse momento em que o sujeito desfaz-se e lança-se para fora de si (“outra noite do poema”). Diferente da tradição mística ou amorosa que associa o êxtase à fusão total com o outro ou com o divino, aqui ele parece operar como limite e dissolução, uma experiência de perda de fronteiras entre o eu e o mundo. O próprio arranjo do poema, organizado a partir de enumeração paratática que desestabiliza as hierarquias entre as coisas, sugere que o êxtase não é um clímax absoluto, mas uma das modalidades da noite, coexistente (e coincidente, no plano sonoro do poema) com o “erro” e o “rito”. Assim, o êxtase pode ser lido como o instante em que o sujeito lírico experimenta a suspensão de si, conforme estamos tentando mostrar ao longo da poética de Ana Martins Marques.

Poderíamos acrescentar ainda o modo como Jonathan Culler entende a lírica. Para o teórico, o discurso lírico apresenta uma temporalidade e espacialidade que desafiam as convenções tradicionais. O ‘aqui’ e ‘agora’ no lírico são flexíveis e podem se referir a diferentes contextos. O discurso lírico depende, assim, de marcações dêiticas, as quais permitem que o ‘eu’ seja interpretado em sua variedade de formas que passa a assumir, seja encenando a figuração do poeta, de um personagem ou do leitor. Nesse sentido, Culler argumenta que o discurso lírico dá-se sempre no presente, e não se limita ao tempo de escrita ou leitura, mas cria uma temporalidade especial e ritualística. Ao retomar a discussão de Crown, Culler coloca em destaque o que segue:

O poeta não fala em nome próprio, mas por meio de um personagem assumido; não se coloca em uma situação real, mas em uma situação imaginada. E a primeira tarefa do leitor de poesia é determinar quem é esse personagem e qual é a situação assumida. É nessa investigação que reside tanto a possibilidade da compreensão crítica quanto a ilusão e o prazer estético (Crown, 1938, p. 254-255 *apud* Culler, 2017, p. 81. Tradução nossa)².

Essa discussão sobre o funcionamento do discurso lírico no interior do poema parece corroborar com a ideia apresentada há pouco sobre o modo como o poema de Marques incorpora Safo em seu processo de enunciação. Nesse sentido, seria possível afirmar que há um modo assumido de incorporação da lírica sáfica, o que reforça nossa

¹ Ao longo dos fragmentos poéticos de Safo, o espaço e o tempo da noite são muito frequentes, como se nota em “agora mergulha a lua/e as Plêiades todas noite/profunda o instante passa/e deito-me solitária” (Safo, 2020, p. 443). Este trecho é apenas um exemplo de como a figuração da noite é recorrente em Safo, apresentando-se como o tempo-espaço propício para a manifestação do desejo, daquilo que falta, do sujeito solitário, da condição de reflexão, etc.

² “The poet does not speak in his own but in an assumed Character, not in the actual but in an assumed situation, and the first Thing we do as readers of poetry is to determine precisely what Character and what situation are assumed. In this examination lies the possibility of critical understanding and, at the same time, of illusion and the enjoyment.”

leitura segundo a qual a lírica de Ana Martins Marques não se acomoda em situações de configuração do espaço íntimo, antes, trata-se de um encadeamento lírico no qual se nota um atravessamento da interioridade, mantendo o sujeito sempre em crise.

Em *Da arte das armadilhas*, o poema “Carta a Safo” pode se encarregar de complexificar esse processo:

Carta a Safo
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
Velo
[] 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).

Em “Carta a Safo”, Ana Martins Marques recria, em chave fragmentária e contemporânea, o gesto fundador da lírica amorosa ocidental, isto é, o diálogo com Safo e com a tradição do desejo. No plano formal, o poema se estrutura por disjunções gráficas e lacunas, como se nota pela presença de colchetes, reticências, espaços em branco e

interpolações que instauram uma sintaxe interrompida, como se a condição lírica emergisse de uma escrita em ruínas. Essa materialidade da fragmentação faz eco à condição da própria obra de Safo, ela própria marcada por lacunas e espaços em branco por falta de condições de recomposição dos poemas.

No poema de Marques, o uso dos colchetes, em particular, torna visível o movimento de evasão e de suspensão do sentido, deixando entrever o que se perde no processo de elaboração do poema e o que o silêncio tenta preservar. O poema se organiza, assim, como um campo de forças entre presença e ausência, entre o perto e o longe, reiterados como condição de ser do eu que se projeta no poema. Podemos apontar nessa tensão entre o que se dá e o que se esconde a figuração da saída de si do sujeito poético, uma vez que se nota um processo de deslocamento constante.

Não se pode esquecer que o poema se dá como uma carta, isto é, como uma ficção do endereçamento no qual o eu se desloca no tempo e se lança em direção ao outro. O outro do poema assume-se como Safo, portanto, a demarcação de um tempo longínquo, ou como se nota no poema, uma condição do ser que só pode se dar “há milênios”. A interlocução com Safo não é, portanto, mera homenagem, mas um espelhamento inquieto, no qual o sujeito contemporâneo reconhece, na voz arcaica, sua própria impossibilidade de plenitude. Entre os colchetes do poema, o eu se escreve e se apaga, ardendo, como confessa nos versos finais, “contra si”, no espaço tenso onde o amor e a escrita se confundem como experiências de perda e de resistência.

Uma das conduções centrais do poema parece residir na figura de Eros “e [outros] erros”. Por um jogo sonoro e visual, o poema rasura os sentidos entre “Eros e erros”, insinuando um deslizamento de um no outro – estabelecendo gráfica, sonora e semanticamente, um espaço de equivocidade entre as palavras, o qual garante a sua quase coincidência, encenando, assim, a coalizão final de sentidos diversos que forma a experiência amorosa, segundo a qual Eros sempre leva o amante posto sob o seu poder, de um modo ou de outro, ao erro. A figura de Eros reaparecerá no livro *De uma a outra ilha* como forma de encenar aquela que talvez seja a condição radical do sujeito na poesia de Marques, qual seja, a fronteira:

*
Uma dificuldade
com os poemas antigos
é às vezes saber
onde começa e onde termina um poema
se um fragmento faz ou não
parte de um determinado poema
ou se é um novo poema
que não havia sido ainda encontrado
se estamos diante de dois poemas diferentes
ou de uma variação de um mesmo poema
entrar e sair de um poema
não é como entrar e sair de um país
mas antes como entrar e sair do mar
também os poemas têm fronteiras
e nem sempre é fácil atravessá-las
corônides (¬) indicam que se trata

provavelmente
do começo ou do fim do poema
um dado importante quando se está lidando
com fragmentos antigos
o único poema de Safo
com duas corônides – uma no início
e outra no fim – é o Fragmento 1 –
o hino a Afrodite –
o único considerado
um poema completo

*

[...]

Eros
diz Anne Carson,
tem a ver com fronteira
(Marques, 2023, p. 17-18).

O que se pode observar a partir dos fragmentos desse longo poema, “De uma a outra ilha”, é que o procedimento de escrita se dá pela apropriação de outras vozes, pelo corte e montagem de trechos que a poeta utiliza para compor seu livro. É notável que a partir do procedimento do que poderíamos chamar de “escrita não-original”, para fazer uma referência ao ensaio clássico de Marjorie Perloff, a própria noção de sujeito é colocada em xeque, e também a de autoria e controle racional do discurso, uma vez que não se sabe ao certo de quem é a voz que fala no poema. Os vários encontros discursivos ao longo do poema, que variam de versos de Safo, recortes de notícias de jornal, citações de outras fontes, funcionam como desprendimentos subjetivos que formam uma voz singular-plural, o que mantém o efeito de liminaridade na poética de Marques.

O trecho que retoma a figura de Eros como fronteira parece indicar os limites entre presença e ausência, desejo e impossibilidade. A própria retomada dessa ideia se faz sob o signo da indeterminação no poema, na medida em que o verso, que aqui se lê como de Ana Martins Marques, é na verdade um fragmento de Anne Carson, estudiosa e tradutora de Safo, autora de um ensaio seminal para a compreensão contemporânea do legado desejante e instabilizador da poeta de Lesbos: *Eros, o doce-amargo* (2022). A noção de fronteira supõe uma ideia de sujeito como instância de passagem, um território de transgressão que revela o em sua fragilidade e no seu descentramento, ou de sua coextensividade no outro, no que está fora. Ainda em *De uma a outra ilha*, há um fragmento metalinguístico que parece comentar a poesia de Safo:

Nos poemas
colchetes indicam
que algo falta
no começo no meio
ou no fim do verso

o que se coloca dentro do colchete
é uma conjectura
o que se supõe que poderia
estar no trecho que falta[...]
(Marques, 2023, p. 12).

A conjectura, única possibilidade de ser do poema, reforça a “experiência do fo-

ra”, para ficarmos com uma definição de Blanchot (1969). Observa-se a saída da consciência de si em direção ao impensável, ao impossível de ser restituído. Essa ideia ressoa na articulação entre os vários poemas aqui mencionados, sobretudo pela condição de êxtase em que poético se dá como um gesto de passagem no qual o sujeito, ao tentar dizer o indizível, se vê lançado para fora de si e para dentro da linguagem. Segundo Benites e Vaz

O tema da fronteira é explicitado como uma condição não só de Eros, mas também dos modos de subjetividade dos sujeitos atravessados pelo desejo de buscar o impossível. [...] A referência ao modo como materialmente os poemas de Safo são abordados e explicados parece apontar para a condição de sobrevivência da própria poesia. Os colchetes, espaços lacunares, que marcam o limiar entre o interno e externo do poema, dão a ver a sobrevivência do tempo passado no presente. Essa abertura sugerida pelos colchetes, zona de deslizamento entre o que se mostra e o que se esconde, é reveladora da condição intervalar do sujeito lírico, o qual, por sua vez, articula-se pelos anacronismos do tempo-imagem (Benites, Vaz, 2025, p. 41).

A condição intervalar do sujeito lírico, como comentado na citação acima, revela-se na própria condição da linguagem. Ou, antes, o processo de deslocamento do sujeito lírico só pode realizar-se na linguagem do poema. O recurso da citacionalidade observada em *De uma a outra ilha* radicaliza a condição de saída de si na obra de Marques. Se, antes, era possível notar uma obra em que o “eu” do poema colocava-se sempre em tensão entre o espaço da intimidade e o da exterioridade, no último livro, a poesia de Marques alcança o espaço do fora em seu grau de maior complexidade. Nessa chave de leitura, cabe salientar uma alteração profunda na própria compreensão do livro (de poemas). Ao assumir um gesto de criação pela apropriação, Marques insere sua obra no espaço móvel da inespecificidade, traço importante da estética contemporânea.

Este é um *topos* que dialoga abertamente com uma questão que vem ganhando cada vez mais atenção da crítica de poesia nessas primeiras duas décadas do Século XXI, qual seja, a expansão dos limites entre os tempos da lírica moderna e contemporânea, e que coloca em primeiro plano os modos de configuração do sujeito poético tomando-o desde um estado limiar entre o ato criativo e o ato crítico.

Jean-Luc Nancy, em seu texto *Résistance de la Poésie* (2005)³, ao se debruçar sobre a questão do poético, afirma que “a poesia não coincide consigo mesma: talvez seja essa não coincidência, essa impropriedade substancial, aquilo que faz propriamente a poesia” (Nancy, 2005, p. 11). Notadamente a afirmação de Nancy é em si mesma ambivalente, sobretudo porque conclui seu argumento confirmando aquilo que ele próprio nega. A torsão argumentativa do crítico francês parece residir no termo “próprio”, isto é, aquilo que faz da poesia, poesia. Se, como afirma Nancy, a impropriedade é o “próprio” da poesia, então estamos diante de um paradoxo que não se resolve.

Ora, o que poderia significar uma afirmação em torno da impropriedade? Pode-

³ Resistência da poesia (2005).

pensar, inicialmente, que a poesia seria “imprópria” por não se adequar a lógicas previamente estabelecidas. O “próprio”, nesse caso, parece apontar para aquilo a que se pertence, àquilo de que se é propriedade, logo, a poesia só se daria a ver em espaços nos quais se possa reconhecê-la como pertencente: o livro de poemas, um gênero específico, uma forma estabelecida que poderia assegurar uma regulamentação do modo de funcionamento particular da poesia. Em extensão a uma forma reguladora, aquilo que é “próprio” também pode sugerir uma imagem pela qual alguém se vê e se reconhece, isto é, um acordo tácito entre o que se é e o que se pode ser, ou aquilo que pode denunciar uma essência qualquer, um tipo de conformação fechada sobre si, figuração da plenitude.

Jean-Luc Nancy, por sua vez, nega a condição de “propriedade” da poesia o que, de uma só vez, coloca em xeque uma certa tradição da forma e uma certa tradição do ser da poesia. A poesia, como ele tentará argumentar, se dá “no acesso” ao poema, isto é, no deslizamento entre essas duas instâncias (o direito de ter um lugar e o direito de ser alguma coisa), na fuga entre o que se mostra e o que se esconde. De certo modo, a “impropriedade” é uma percepção que denuncia a fragilidade das certezas institucionais, de modo que as convenções teóricas acostumadas a definições exatas não dão conta de descrever o fenômeno poético. Se isso fica evidente em *De uma a outra ilha*, não podemos nos esquecer que o recurso de citacionalidade já aparecera em obras anteriores, dando indícios da construção de uma poética imprópria.

Em *O livro das semelhanças*, exatamente na parte “Livro”, exercício metalinguístico que se dedica a pensar poeticamente a própria composição de um livro de poemas, há uma indicação curiosa que surge como epígrafe para o poema “Esconderijo”: “Involuntariamente plagiado do poema ‘Os vivos devem ultrapassar os mortos’, de Robert Bringham, em tradução de Virna Teixeira publicada no número 17 da revista Inimigo Rumor” (Marques, 2015, p. 26). Chama atenção a incongruência entre os termos “involuntário” e “plágio”, sobretudo porque o plágio é uma condição de cópia do discurso de outro de forma deliberada.

A epígrafe mencionada desloca a autoria do poema e, simultaneamente, introduz um efeito de difusão da voz poética, em que o eu-lírico não se apresenta como centro absoluto, mas como sujeito atravessado por textos, traduções e tradições literárias. Essa operação evidencia a condição em que se apresenta o sujeito lírico, o qual se reconhece fragmentário e dependente de um campo de referências, e não autônomo ou pleno. Além disso, a inespecificidade da epígrafe cria um efeito de indeterminação, de modo que o poema não se resolve, antes, apresenta-se como um eco do outro, do texto anterior, que abre o poema para uma reflexão sobre uma linguagem contínua.

Risque esta palavra parece seguir em direção a essa impropriedade, seja pela maquinação constante da desconfiança da palavra, seja pela tentativa de fraturar o sujeito. Dito de outro modo, a experiência poética em *Risque esta palavra* só é formulável por via da sugestão das imagens, isto é, por um modo alusivo e não afirmativo de dizer.

Logo no início do livro aparece a imagem na impossibilidade da escrita:

Meu amigo,
quase já não escrevo
passo o dia sentada em algum lugar
olhando florescer qualquer coisa que esteja
posta diante dos olhos

com isso já vi morrer uma pedra
e um cachorro enforcar-se
numa nesga de sol

mas nada disso era uma palavra
dessas que coloco agora uma após a outra
para que depois você as receba como um aviso
de que ainda não morri de todo

não se parecia tampouco com uma palavra
embora lembrasse vagamente naufrágio
a mulher que atravessou a rua velozmente
carregando como uma criança
um girassol sem cabeça

e o que encontrei
um dia após o outro
não foi uma palavra
mas uma canoa em chamas
não foi uma palavra
mas um acidente doméstico
envolvendo um barco de brinquedo
e uma máquina de costura
não foi uma palavra

(embora em torno das coisas
sempre se ajuntem palavras
como cracas no casco
de uma embarcação antiga)

às vezes sim me ocorre encontrar uma palavra
apenas quando a encontro
ela se parece com um buraco
cheio de silêncio

às vezes sim me ocorre encontrar uma palavra
enganchada numa lembrança
como uma lâmpada num bocal

um poema não é mais
do que uma pedra que grita

risque por favor
esta palavra
(Marques, 2021, p. 11-12).

Este poema trata exatamente da condição de que não há como dizer a coisa poética, ou melhor, de que a linguagem usual, aquela que se apresenta ao poeta no seu dia-a-dia, é incapaz de captar e formalizar o fato poético. A tentativa de superação do problema de não conseguir escrever que se anuncia no início do poema não se resolve na sua plenitude. As marcas de irrealização do poema, para além da exposição que o próprio sujeito faz de si por meio do endereço, são marcadamente, os pontos estruturantes do poema, os quais se dão exatamente no momento em que a palavra é impedida de se dizer, ou melhor, a palavra não consegue, ela própria, dar conta da tarefa de nomeação do mundo.

Na terceira estrofe do poema, a conjunção adversativa “mas” já aponta para essa condição de irrealização de que trata o poema: “mas nada disso era uma palavra”. A negatividade que surge a partir deste momento no poema permanecerá, reiteradamente, até o final. Tal negatividade se apresenta por meio de imagens colocadas em movimento. Essas imagens se dão a partir dos silêncios que a palavra vai assumindo, uma vez que o poema se coloca para o leitor como “um aviso”, isto é, um sintoma de que a linguagem já não dá conta de sustentar a sua própria realidade: “nada se parece com uma palavra”, embora, nos coloca a poeta, “lembra vagamente um naufrágio” ou “uma mulher que atravessa a rua velozmente”, ou ainda “um girassol sem cabeça”.

Essa sucessão de imagens soa como uma tentativa de descrever um objeto específico, a própria linguagem que é, por sua vez, o próprio poema. O sujeito para tentar fazê-lo tem de apelar para uma espécie de jogo ou de invenção que lhe permitiria superar a distância entre os dois pólos: a experiência do suposto objeto e sua formulação. A sobreposição de imagens, no entanto, deixa escapar o objeto por entre os dedos, seja pelo “atravessamento veloz da mulher”, que não se deixa ser captada, ou mesmo a ideia do naufrágio, condição de alguma coisa que foge aos olhos, e ainda a imagem de um girassol sem cabeça, o qual não tem mais sua condição iluminada. Todas essas imagens apontam para o peso negativo da tentativa de descrever as coisas, ou a tentativa de nomear as coisas. Ao longo do livro essa será sempre uma tarefa fracassada.

Mesmo quando o poema afirma que “às vezes me ocorre encontrar uma palavra”, a positividade logo desaparece, pois a palavra “se parece com um buraco cheio de silêncio”. Dá-se o retorno da imagem do vazio, ou melhor, do esvaziamento do signo. A penúltima estrofe, composta como um dístico fraturado ao meio pelo recurso do *enjambement*, é bastante sintomática: “um poema não é mais/do que uma pedra que grita”. O dístico, quando lido na sua força expressiva, aponta exatamente para a crise do próprio poema, o qual, mesmo na tentativa de se colocar como uma imagem (uma pedra que grita), denuncia sua falha, sobretudo por conta da cesura da própria imagem. O verso de abertura do dístico, por seu peso negativo de expressão que afirma que “um poema não é mais”, acaba por anular a imagem que se queria construir, ou, se quisermos usar a expressão do próprio poema, que também dá título ao livro, a imagem é riscada do poema.

Risque esta palavra, enfim, evidencia a tensão entre a experiência do sujeito lírico e a insuficiência da linguagem para apreender o real. O poema inaugural do livro, ao expor o gesto do “quase não escrever” e, simultaneamente, deslocar o sentido das palavras para imagens que não se conformam a uma nomeação plena, ilustra a condição de irrealização da experiência poética. A recorrência de conjunções adversativas, a sucessão de imagens aparentemente desconexas e os recursos tipográficos como lacunas, enjambements e dísticos fraturados configuram uma poética da suspensão na qual o signo se mostra incapaz de abarcar a totalidade do objeto ou da experiência que pretende nomear.

Nesse sentido, o conjunto de poemas aqui apresentados pode ser lido como um exercício de formulação do estado de apresentação da condição lírica, em que o sujeito emerge por ausência, por rasura e por atravessamento, isto é, ele se define tanto pela tentativa de dizer quanto pelo fracasso inevitável dessa tentativa. A palavra, ora evocada, ora negada, cria um espaço liminar em que o leitor testemunha a saída de si do eu-lírico, que dá sinais desde a primeira obra de Marques e mantém essa tensão vibrando ao longo de toda sua obra.

Por fim, a obra de Ana Martins Marques estabelece uma reflexão sobre sua própria poética, ao mesmo tempo em que a escrita se afirma como gesto de afirmação, ela se constitui como processo de descontinuidade e esvaziamento, em que o poema é tanto a condição de existência do sujeito quanto o seu esvaziamento. Essa condição evidencia não apenas a crise da palavra, mas também a dimensão ética e estética da lírica contemporânea, uma poética que assume a limitação da linguagem, transformando o fracasso da nomeação em condição de criação e de intensidade da experiência poética. Uma saída de si que será sempre, de modo problemático e cheio de nuances, um endereçar-se permanente para fora, isto é, para o outro.

Referências

BENITES, Paulo; VAZ, Clara Luz Martins. Deslocamentos do espaço na poesia de Ana Martins Marques e os processos de reconfiguração do sujeito lírico. *O Eixo e a Roda: Revista Literatura Brasileira*, v. 34, n. 2, p. 35–49, 2025. Disponível em: Deslocamentos do espaço na poesia de Ana Martins Marques e os processos de reconfiguração do sujeito lírico | O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira. Acesso em: nov/2025.

BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.
CARSON, Anne. *Eros: o Doce-Amargo*. Trad. Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Alberto Pucheu. *Revista Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 11, p. 175-177, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/37857/20687>. Acesso em: 22 nov 2024.

CULLER, Jonathan. *Theory of the lyric*. Massachusetts: Harvard University Press, 2015.

FLORES, Guilherme Gontijo. Safo de Lesbos: corpo, corpos, corpus. In: SAFO. *Fragmentos Completos*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2020, pp.7-24.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

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

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

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

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

MARQUES, Ana Martins. *Risque esta palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MARQUES, Ana Martins. *De uma a outra ilha*. São Paulo: Círculo de Poemas, 2023.

NANCY, Jean-Luc. *Résistance de la poésie*. Bordeaux: Éditions William Blake & Co, 2004, p.9-15.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. Trad. Mauricio M. Cardozo, Leticia França e Janaina Ravagnoni. *Revista ALEA*, Rio de Janeiro, volume 15, número 2, pp. 414-422, 2013. Disponível em: scielo.br/j/alea/a/QJ6dhd8dBMCKydMPq9MSnDr/?format=pdf&lang=pt. Acesso em 15 out 2025.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete *et. al.* São Paulo: Editora 34, 2017.

SAFO. *Fragmentos completos*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2020.